



Quodlibet

73

ENERO - JUNIO 2020

COMPLETANDO LO INACABADO. CONSIDERACIONES SOBRE... **Francisco Javier Lupiáñez Ruiz**

CANTO Y CIENCIA: ASPECTOS CIENTÍFICOS DE LA VOZ CANTADA **Isabel García-López**

MONOGRÁFICO ROBERTO GERHARD

ROBERTO GERHARD, CINCUENTA AÑOS DESPUÉS **Paloma Ortiz-de-Urbina**

THE 'EXPLORER': GERHARD'S WORK ON MAGNETIC TAPE **Monty Adkins**

TIME SET Y TÉCNICA SERIAL APLICADA A LA ORQUESTA... **Carlos Duque**

SOBRE NACIONALISMOS, ESTÉTICAS Y OMISIONES CAPCIOSAS... **Belén Pérez Castillo**

ROBERTO GERHARD AND THE BALLET DON QUIXOTE... **Trevor Walshaw**



DIRECTOR

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DIRECTORA ADJUNTA

Nieves Hernández-Romero (UAH)

CONSEJO EDITORIAL

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),

Jacobo Durán-Loriga (Compositor, Ex Director de QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (RCSMM, ESMUC), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

COMITÉ CIENTÍFICO ASESOR

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBASJ),
Chris Collins (Univ Bangor, Gales), Germán Gan (UAB),
José Carlos Gosálvez (BNE), Cristóbal Halfiter (RABASF), Gonzalo Martínez (Univ. Talca, Chile),
Yvan Nommick (Univ. Paul Valéry, Montpellier III),
Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE),
Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF),
Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF),
Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

COORDINACIÓN MONOGRÁFICO ROBERTO GERHARD

Paloma Ortiz-de-Urbina

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

Francisco Javier Lupiáñez Ruiz, Isabel García-López,
Paloma Ortiz-de-Urbina, Monty Adkins, Carlos Duque,
Belén Pérez Castillo, Trevor Walshaw y Gustavo Sánchez

SECRETARÍA TÉCNICA

Carlos García Arbelo

REVISIÓN DE TEXTOS

Geza Gabriel Szokacs

MAQUETACIÓN

Ronda Vázquez Martí y Elisa Borsari (UAH)

DISEÑO

Concha Langle

RECEPCIÓN DE ORIGINALES Y CORRESPONDENCIA

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
E-mail: quodlibet@uah.es
Telfs. 91.885.2427/2494 - 629 22 63 66

Los textos publicados en Quodlibet son responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores.

Depósito Legal: M-5433-1995. ISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.73>

QUODLIBET

Universidad
de Alcalá
SERVICIO DE PUBLICACIONES

BASE DE DATOS
ISOC

EDITORIAL

QUODLIBET

6. COMPLETANDO LO INACABADO. CONSIDERACIONES SOBRE EL COMPOSITOR, EL INTÉRPRETE Y LA ORNAMENTACIÓN A TRAVÉS DE LOS MANUSCRITOS DE JOHANN GEORG PISENDEL

Francisco Javier Lupiáñez Ruiz

49. CANTO Y CIENCIA: ASPECTOS CIENTÍFICOS DE LA VOZ CANTADA

Isabel García-López

MONOGRÁFICO ROBERTO GERHARD

81. INTRODUCCIÓN: ROBERTO GERHARD, CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

Paloma Ortiz-de-Urbina

90. THE 'EXPLORER': GERHARD'S WORK ON MAGNETIC TAPE

Monty Adkins

130. TIME SET Y TÉCNICA SERIAL APLICADA A LA ORQUESTA. LA SINFONÍA 4 'NEW YORK' DE ROBERTO GERHARD

Carlos Duque

172. SOBRE NACIONALISMOS, ESTÉTICAS Y OMISIONES CAPCIOSAS: ROBERTO GERHARD EN LA BIBLIOGRAFÍA MUSICAL DURANTE EL PERÍODO FRANQUISTA (1943-1974)

Belén Pérez Castillo

203. ROBERTO GERHARD AND THE BALLET DON QUIXOTE: EXTENDING THE MYTH

Trevor Walshaw

LIBROS

232. LE SINFONIE DI LUIGI BOCCHERINI. CONTESTI, FONTI, ANALISI

Gustavo Sánchez

■ EDITORIAL

■ QUODLIBET

6. COMPLETING THE UNFINISHED. APPROACHES ON THE COMPOSER, THE PERFORMER AND THE ORNAMENTATION THROUGH THE MANUSCRIPTS OF JOHANN GEORG PISENDEL
Francisco Javier Lupiáñez Ruiz

49. SINGING AND SCIENCE: SCIENTIFIC ASPECTS OF THE SINGING VOICE
Isabel García-López

■ MONOGRAPHIC
ROBERTO GERHARD

81. INTRODUCTION: ROBERTO GERHARD, FIFTY YEARS AFTER
Paloma Ortiz-de-Urbina
90. THE 'EXPLORER': GERHARD'S WORK ON MAGNETIC TAPE
Monty Adkins
130. TIME SET AND SERIAL TECHNIQUE APPLIED TO THE ORCHESTRA. ROBERTO GERHARD'S *SYMPHONY 4 'NEW YORK'*
Carlos Duque
172. NATIONALISM, AESTHETICS AND MISLEADING OMISSIONS: ROBERTO GERHARD IN THE HISTORY OF MUSIC OF FRANCO'S SPAIN (1943-1974)
Belén Pérez Castillo
203. ROBERTO GERHARD AND THE BALLET *DON QUIXOTE*: EXTENDING THE MYTH
Trevor Walshaw

■ BOOKS

232. *LE SINFONIE DI LUIGI BOCCHERINI. CONTESTI, FONTI, ANALISI*
Gustavo Sánchez

SUMMARY



EDITOR-IN-CHIEF

Pablo Gastaminza (UAH, FGUA)

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nieves Hernández-Romero (UAH)

ASSISTANT EDITORS

Paloma Ortiz de Urbina (UAH),
Germán Labrador (UAM),
Jacobo Durán-Loriga (Compositor, Ex Director de QUODLIBET), Elena Torres (UCM), Juan Carlos Asensio (RCSMM, ESMUC), Luca Chiantore (ESMUC, UNIV. AVEIRO), María José Ruiz Mayordomo (ESQUIVEL, CSD MÁLAGA)

EDITORIAL BOARD

José Luis Aróstegui (UGR), Llorenç Barber (RACBAS),
Chris Collins (Univ. Bangor, Gales), Germán Gan (UAB),
José Carlos Gosálvez (BNE), Cristóbal Halfpiter (RABASF), Gonzalo Martínez (Univ. Talca, Chile),
Yvan Nommick (Univ. Paul Valéry. Montpellier III),
Luis de Pablo (RABASF), Ana Vega Toscano (UAM/RNE), Carlos Villar (UVA), Antonio Gallego (RABASF),
Isabel Lozano (BNE), Tomás Marco (RABASF),
Enrique Muñoz (UAM), María Nagore Ferrer (UCM)

MONOGRAPHIC COORDINATION
ROBERTO GERHARD

Paloma Ortiz-de-Urbina

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Francisco Javier Lupiáñez Ruiz, Isabel García-López,
Paloma Ortiz-de-Urbina, Monty Adkins, Carlos Duque,
Belén Pérez Castillo, Trevor Walshaw y Gustavo Sánchez

TECHNICAL SECRETARY

Carlos García Arbelo

TEXTS REVIEW

Geza Gabriel Szokacs

LAYOUT

Ronda Vázquez Martí and Elisa Borsari (UAH)

DESIGN

Concha Langle

MANUSCRIPT SUBMISSION

Aula de Música de la Universidad de Alcalá
C/ Colegios, 10 - 28801 Alcalá de Henares (Madrid)
E-mail: quodlibet@uah.es
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66

The texts published in Quodlibet are exclusive responsibility of its respective authors.

Legal Deposit: M-5433-1995. ISSN: 2660-4582

DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.73>



Estimados lectores:

Como ya anticipamos, este número 73 estrena muchas cosas de gran importancia para *Quodlibet*; lo primero y más evidente, el formato. La clara apuesta por la mejor difusión de contenidos, *online* y gratuita, hace que este número sea muy especial, no solo por lo que parece obvio (estamos de estreno) sino por lo que significa: mejor acceso a los *links* de publicaciones *online*, de bibliotecas digitales y de las distintas plataformas multimedia que circulan por internet.

El mundo ha cambiado mucho desde nuestro nacimiento en 1995, pero además evoluciona cada año a pasos agigantados; gran parte de nuestro acceso al conocimiento es *online*, y el soporte de diccionarios y obras de consulta no es ya principalmente el papel, sino el formato PDF. Las fotos no las tenemos en un álbum, sino en el teléfono, y la música rara vez se escucha en CD, sino en las plataformas de internet.

Dentro de este mundo que habitamos, la difusión de *Quodlibet* a través de los medios digitales como revista *online* es la evolución natural de una publicación que siempre estuvo a la vanguardia de temáticas y planteamientos. Una de las primeras medidas que se toman en este número es la inclusión en las *Referencias* (en la medida de lo posible) de los *links* que permitan la localización de un artículo *online*, aunque para la redacción del texto se haya consultado un ejemplar en papel y no sea necesaria la entrada de dicho enlace en la citación; facilitar el acceso a la información será medida prioritaria.

Estando de estreno y siguiendo estas premisas, os presentamos la web de *Quodlibet* –<https://www.revistaquodlibet.net>– donde podréis encontrar toda la información sobre la revista, el Consejo Editorial, las normas de recepción de artículos, la plantilla... así como *links* a nuestra página de Facebook –<https://www.facebook.com/RevistaQuodlibet>– y a la Biblioteca Digital de la Universidad de Alcalá –<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/21775>– que contiene nuestro repositorio, además del rico acervo cultural de las publicaciones de la UAH.

Sobre aspectos relevantes de este número –que seguramente leerás en tu tableta u ordenador– podríamos destacar no solo el excelente monográfico sobre

Roberto Gerhard coordinado por Paloma Ortiz-de-Urbina (autora además de una extensa y exhaustiva introducción), sino el hecho de que entre los artículos que lo integran haya dos en inglés por primera vez. En su día, realizamos una gran cantidad de traducciones de trabajos publicados en otras lenguas en un momento que era muy necesario. Afortunadamente, el panorama de la educación lingüística en España ha cambiado, y al igual que otras revistas científicas internacionales, *Quodlibet* se abre a otros idiomas.

También podemos destacar los dos artículos que forman parte de la sección «Quodlibet». En el primero, «Completando lo inacabado...» F. J. Lupiañez nos revela como dentro del universo compositivo de J. G. Pisendel (autor-intérprete) se mezcla la improvisación y la ornamentación, ignorando el concepto de obra terminada, inamovible y sacrosanta que nos ha perseguido a lo largo del siglo XX. Asimismo, el estudio de notas, apuntes y borradores de distintos conciertos y sonatas (cuasi a la manera de los *tacchini* de Leonardo) nos abre una línea de estudio muy necesaria. En el artículo de I. García-López «Canto y Ciencia...» podemos apreciar ante todo su carácter multidisciplinar, que aúna el misterio de la voz humana como fenómeno artístico con la anatomía, fisiología y acústica, dejando un escrito de consulta referencial orientado a profesionales del canto, de la medicina y músicos en general.

Estos son solo algunos de los cambios y líneas de actuación, iremos desvelando más en las próximas entregas, hay un futuro que recorrer. Nos vemos en las redes. ■

PABLO GASTAMINZA
Director de *Quodlibet*

Alcalá de Henares, a 4 de septiembre de 2020

COMPLETANDO LO INACABADO. CONSIDERACIONES SOBRE EL COMPOSITOR, EL INTÉRPRETE Y LA ORNAMENTACIÓN A TRAVÉS DE LOS MANUSCRITOS DE JOHANN GEORG PISENDEL

COMPLETING THE UNFINISHED. APPROACHES ON THE COMPOSER, THE PERFORMER AND THE ORNAMENTATION THROUGH THE MANUSCRIPTS OF JOHANN GEORG PISENDEL

Francisco Javier Lupiáñez Ruiz•

RESUMEN

El archivo conocido como *Schrank II* de la *Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* contiene gran parte de la inmensa colección personal de música instrumental que Pisendel se ocupó de reunir durante casi toda su vida.

En el archivo se encuentran los manuscritos para uso personal que contienen las anotaciones de Pisendel para su trabajo diario como intérprete y compositor. Un raro tesoro, ya que este tipo de manuscritos no estaban destinados a ser conservados después de su uso.

De especial interés son los manuscritos de sus propias composiciones. Entre los tachones y enmiendas compositivas encontramos también multitud de anotaciones destinadas a la interpretación, entre las que destacan las que servían para la ornamentación. Estos «manuscritos de trabajo» conviven en ocasiones con copias a limpio, el estudio combinado de estas fuentes arroja una interesante y novedosa visión de las múltiples facetas de Pisendel como compositor e intérprete.

Este legado se hace eco de la práctica interpretativa de su época y nos invita a replantearnos de nuevo consideraciones básicas de la interpretación histórica como el papel del compositor y del intérprete así como a expandir los conceptos de composición, improvisación y ornamentación, dando a esta última un papel fundamental en la elaboración final de la obra musical.

• Javier Lupiáñez es musicólogo, violinista historicista y fundador de los ensembles Scaramuccia y Les Esprits Animaux y del sello discográfico y editorial Snakewood Editions. Como investigador ha publicado sobre ornamentación, Pisendel y Vivaldi, temas en los que se centra su tesis doctoral.

Recepción del artículo: 26-VI-2020. Aceptación del artículo: 29-VII-2020.

Palabras clave: Interpretación histórica; composición; compositor; intérprete; improvisación; ornamentación; Pisendel.

ABSTRACT

The archive known as *Schrank II* from the *Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* holds much of the vast personal collection of instrumental music of Pisendel.

The archive contains manuscripts for personal use that include Pisendel's notes for his daily work as a performer and composer. This is a rare treasure, as these types of manuscripts were not intended to be preserved after its use.

Of special interest are the manuscripts of his own compositions. Among the compositional amendments we also find annotations intended for performance, among which those used for ornamentation stand out. These "working manuscripts", sometimes coexist with clean copies, the combined study of these sources yields an interesting and novel vision of the multiple facets of Pisendel as a composer and performer.

This legacy echoes the performance practice of his time and invites us to rethink basic considerations of historical interpretation such as the role of the composer and the performer as well as to expand the concepts of composition, improvisation and ornamentation, giving the latter a fundamental role in the final elaboration of the musical work.

Key words: HIP; composition; composer; performer; improvisation; ornamentation; Pisendel.

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Sobre el compositor, el intérprete y la ornamentación en el siglo XVIII

«No, no tengo nada que decir, yo solo soy un intérprete.» «¿En oposición a qué?» pregunta el entrevistador, a lo que Leonhardt responde «a un músico de verdad, un compositor»¹.

A mediados de los noventa uno de los pioneros de la música antigua, Gustav Leonhardt, manifestaba así su ideal romántico sobre el compositor, situándolo en un lugar que distaba mucho al que realmente ocupaba en el siglo XVIII. El encumbramiento de la figura del compositor como máximo

¹ 'No, I have nothing to say, I am only a player.' 'As opposed to?' asks the interviewer, Leonhardt's response being 'to a real musician, which is a composer'. Traducción del autor. Si no se indicase lo contrario todas las traducciones son del autor.

Bernard David Sherman, *Inside Early Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 203-204.

exponente de la creación musical es una idea surgida a principios del xix^2 y totalmente ajena a músicos como Bach o Couperin.

Cabe preguntarse, sobre todo entre los actuales especialistas en la interpretación históricamente informada, si aún se mantiene la actitud de Leonhardt ante la figura del compositor. Hace algunos años, Bruce Haynes afirmaba que aún hoy «los modernos intérpretes *HIP*³ están bajo el hechizo de estos cánones, [...] tomando la partitura como un ente intocable o inmutable»⁴.

Sin embargo la situación era muy diferente en el xviii y la partitura recién salida de la pluma del compositor estaba muy lejos de ser una creación inmutable, de hecho, aún le faltaba un largo camino para considerarse como una obra acabada.

Antes de finales del xviii , los procedimientos de publicación reflejaban un contexto dominado por conceptos funcionales de la música basados en la interpretación. Se puede encontrar evidencia de esto en la falta de una distinción clara tanto en teoría como en la práctica entre la obra y la interpretación. Hoy, normalmente fechamos las composiciones de acuerdo a cuándo se completa el proceso de escritura, en el xviii las composiciones para ocasiones públicas a menudo se fechaban de acuerdo con el momento de la actuación, e incluso si el músico comenzaba a ver la composición como una actividad que tenía lugar independientemente de la actuación, la mayoría todavía veía lo primero completarse realmente solo en lo último.⁵

La composición no podía estar completa sin la interpretación. Esto nos da una visión un tanto diferente a la de Leonhardt y nos lleva a pensar que a día de hoy parece claro, al menos en el

² Para un estudio más detallado sobre el concepto de obra musical en el xviii véase Michael Talbot, «The Work-Concept and Composer-Centredness», en *The Musical Work: Reality or Invention?*, ed. por Michael Talbot (Liverpool: Liverpool University Press, 2000).

³ Siglas en inglés de *Historically Inspired Performer*. Traducido como «interpretación históricamente inspirada» es el término usado por Bruce Hynes en *The End of Early Music* (Nueva York: Oxford University Press, 2007). Haynes usa conscientemente el término «inspirada» y no «informada» como comúnmente suelen traducirse estas siglas.

⁴ *Modern HIP musicians are under the Canonic spell too. Usually Classically trained, they sometimes find themselves confusing fidelity to a style with fidelity to particular hero-composers. Against their own logic, they sometimes treat scores as untouchable (that is, unchangeable).*

Bruce Haynes, *The End of Early Music* (Nueva York: Oxford University Press, 2007), 6.

⁵ *Before the end of the eighteenth century, publication procedures reflected a context dominated by a functional performance-based concepts of music. Evidence for these can be found in the lack of a clear distinction between work and performance that was pervasive both in practice and in terminology. Today, we normally date compositions according to when the process of writing is completed. In the 18th century, compositions for public occasions were often dated according to the time of performance, and even if musician were beginning to see composition as an activity that took place independently of performance, most still saw the former and truly completely only in the latter.*

Friedemann Sallis, *Music Sketches* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 240.

ámbito académico, que el intérprete no solo tiene mucho que decir sino que, desde un punto de vista históricamente informado, su aportación es fundamental.⁶

Antes del siglo XIX la «fidelidad a la partitura»⁷ significaba que se esperaba de los intérpretes que «completaran»⁸ la composición por sus propios medios en un contexto en el que el papel del compositor era mucho menos importante a lo que hoy estamos acostumbrados. El profesor Michael Talbot emplea un convincente símil para explicar el lugar que ocupaba el compositor en aquellos tiempos: «La coreografía, una práctica creativa en una esfera diferente, hoy ocupa un pequeño nicho en la conciencia pública muy comparable al de la composición musical hace trescientos años»⁹.

En este mismo artículo Talbot propone además un cambio de paradigma en cuanto a la concepción de obra musical en la primera mitad del siglo XVIII. Rompiendo con el concepto de obra musical como un ente autónomo y dándole un carácter más pragmático. Una vez más vemos como ni la obra ni su creador disfrutaban de la importancia que se les dará más tarde. El artículo es parte de un volumen editado por el propio Talbot cuyo título, *The Musical Work: Reality or Invention?*¹⁰ es ya de por sí bastante sugestivo y que se inspira en las ideas postuladas por el clásico de Lydia Goehr.¹¹

En contraposición al estatus del compositor encontramos con que el intérprete gozaba de un papel predominante en la escena musical del siglo XVIII. Surgen en Europa genuinas estrellas de ópera como Farinelli o Cuzzoni o famosos violinistas como Veracini o Corelli. Los mejores artistas de su tiempo eran capaces de forjar una «reputación permanente, más allá de las obras que elegían interpretar. Una parte intrínseca de la identidad de la estrella fue la forma en que estamparon una personalidad en la conciencia del público»¹². Esta personalidad se veía reflejada en el estilo interpretativo que hacía único a cada intérprete.

⁶ Corey Jamason, «The Performer and the Composer», en *The Cambridge History of Musical Performance*, ed. por Colin Lawson y Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 105-34.

⁷ John Butt, «Negotiating between work, composer and performer: rewriting the story of notational progress», en *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 96-122.

⁸ Butt, «Negotiating between work...», 96-122.

⁹ *Choreography, a creative practice in a different sphere, today occupies a small niche in public awareness closely comparable with that of musical composition three hundred years ago.*

Talbot, «The Work-Concept...», 174.

¹⁰ Michael Talbot, ed., *The Musical Work: Reality or Invention?* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000).

¹¹ Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992).

¹² *Such top performers could establish a permanent reputation above and beyond the works they chose to perform. An intrinsic part of the star's identity was the way in which they stamped a performing personality on public consciousness.* Simon McVeigh, «Performance in the 'Long Eighteenth Century': an Overview», en *The Cambridge History of Musical Performance*, ed. por Colin Lawson y Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), 490.

Teniendo esto en cuenta es fácil comprender la gran cantidad de intervenciones o modificaciones que vemos en el repertorio de esta época. «La composición, el arreglo y la adaptación apenas se distinguen. Por el contrario, los tres se integraron en el proceso de preparación de actuaciones»¹³.

No cabe duda de que dentro de estas intervenciones del intérprete en la composición, la ornamentación juega un papel crucial. La gran presencia de la ornamentación como tema de estudio en los tratados impresos de esta época nos da una idea de su importancia. De hecho, estos tratados son una parte fundacional en la actual práctica historicista. Aunque ya en 1967 Frederick Neumann nos ponía sobre aviso sobre algunas limitaciones que podían derivarse del estudio de estos tratados, como la «simplificación pedagógica excesiva» que normalmente se encuentra en este tipo de trabajos de naturaleza didáctica.¹⁴ Esto llevó a Neumann a alentar a aquellos que buscan información sobre la interpretación históricamente informada en estas fuentes a hacerse una pregunta importante: «¿A quién va dirigido el libro: a principiantes, estudiantes avanzados o artistas?»¹⁵.

Pero podemos ir un poco más allá y preguntarnos cómo sería la interpretación de esas estrellas de la escena barroca y si tendría mucho que ver con lo que encontramos en estos tratados destinados en su mayoría a un público general.

Visto desde esta perspectiva, los tratados impresos solo pueden ofrecer información limitada sobre la interpretación musical del siglo XVIII y para obtener una imagen más completa es necesario buscar otras fuentes, entre las cuales hay que destacar las fuentes manuscritas destinadas al uso privado de los propios músicos.¹⁶ Debido a su naturaleza efímera, estos documentos forman un raro corpus entre el conjunto de manuscritos que han sobrevivido hasta nuestros días, especialmente en comparación con el legado del siglo XIX y XX.¹⁷ Sin lugar a dudas uno de los archivos más interesantes en relación a este tipo de manuscritos es el dejado por Johann Georg Pisendel. La colección personal de Pisendel reúne un inmenso registro de su actividad como coleccionista de música, alumno, profesor, compositor, intérprete o arreglista. Es difícil

¹³ *Composition, arrangement and adaptation were hardly distinguished. On the contrary, all three were embedded in the process of preparing performances.*

Sallis, *Music Sketches*, 37.

¹⁴ Frederick Neumann, «The Use of Baroque Treatises on Musical Performance», *Music & Letters* 48, n.º 4 (1967): 315-324.

¹⁵ Neumann, «The Use of Baroque Treatises...», 317.

¹⁶ En el caso de Pisendel encontramos significativas diferencias entre lo que los tratados y las fuentes impresas cercanas nos dicen y las prácticas del propio Pisendel. Estas diferencias han sido analizadas en dos artículos del autor: Javier Lupiáñez, «Personal Manuscripts as Sources for Ornamentation: the Embellishments of Pisendel in Schrank II, with a Special Focus on Vivaldi», *Early Music Performer* 46 (2020): 9-13; y Javier Lupiáñez y Fabrizio Ammetto, «Las anotaciones de Pisendel en el Concierto para dos violines RV 507 de Vivaldi: Una ventana abierta a la improvisación en la obra del “Cura Rojo”», en *Musical Improvisation in the Baroque Era* (Turnhout: Brepols, 2014), 43-62.

¹⁷ Sallis, *Music Sketches*, 26.

imaginar otro artista que nos haya legado una cantidad semejante de fuentes que documenten su actividad en todos estos campos. Los manuscritos de sus propias composiciones son una muestra de cómo los papeles de compositor e intérprete se diluyen en muchas ocasiones pero también toman posiciones completamente separadas en otras y arrojan luz sobre interesantes cuestiones interpretativas.

I.2. La colección personal de Johann Georg Pisendel, el *Schrank II*

Pisendel entró a formar parte de la orquesta de la corte de Dresde en 1712,¹⁸ y tomó el papel de concertino en 1728, aunque no fue oficialmente reconocido como tal hasta 1730.¹⁹ A su muerte, en 1755, Pisendel dejó un inmenso archivo del que han sobrevivido aproximadamente 1800 partituras.²⁰ Sabemos que desgraciadamente gran parte de la colección original se perdió entre las llamas del sitio de Dresde²¹ y los bombardeos de las tropas prusianas en 1760.²² Las partituras restantes fueron trasladadas a los sótanos de la *Katholischen Hofkirche* de Dresde donde fueron almacenadas en el armario número «dos» (*Schrank II* en alemán), ordenadas en un meticuloso orden alfabético.

Tras cien años de completo olvido, el compositor, director y violonchelista Julius Rietz (1812-1877), que por aquel entonces ostentaba el cargo de director musical de la ciudad de Dresde redescubrió el archivo.²³ Tras el descubrimiento, Moritz Fürstenau (1824-1889),²⁴ encargado de la *Königliche Privatmusiksammlung* y flautista de la *Hofkapelle* fue quien tomó la tarea de asignar nuevos números de archivo a las partituras e incluirlas en la colección real (*Königliche Privatmusiksammlung*).

Entre la gran variedad y heterogeneidad de la colección de Pisendel en el *Schrank II* de la *Sächsische Landesbibliothek — Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* (SLUB) encontramos documentos musicales de naturaleza personal. Se trata de partituras que contienen todo tipo de

¹⁸ Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung* (Tutzing: Hans Schneider, 2005), 79.

¹⁹ Köpp, *Johann Georg Pisendel...*, 236.

²⁰ «Schrank II», en *Hofmusik in Dresden*, acceso el 26 de junio de 2020, <https://hofmusik.slub-dresden.de/themen/schrank-zwei/>.

²¹ El sitio de Dresde tuvo lugar en julio de 1760 durante la Tercera Guerra de Silesia (parte de la Guerra de los Siete Años) cuando una fuerza prusiana encabezada por Federico el Grande sitió sin éxito la ciudad de Dresde.

²² Steven Zohn, «Das instrumentale Repertoire der dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts: Überlieferung und Notisten Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden, 23–25 June 2010», *Eighteenth Century Music* 8, n.º1 (2011): 168-170.

²³ Albert Mell y Matthias Wiegandt, «Rietz, Julius», en *Grove Music Online*. Oxford University Press, acceso el 25 de junio de 2020, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23451>.

²⁴ Gaynor G. Jones, «Fürstenau family», en *Grove Music Online*. Oxford University Press, acceso el 25 de junio de 2020, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10402pg3>.

anotaciones del propio Pisendel: ideas para la ornamentación,²⁵ digitaciones, anotaciones para liderar la orquesta, arreglos propios de otros compositores o bocetos e ideas para sus propias composiciones, etc.

II. PISENDEL SE INTERPRETA A SÍ MISMO

El catálogo compositivo de Johann Georg Pisendel es muy pequeño y ni siquiera las nuevas adiciones que se han hecho en los últimos años cambian ese hecho.²⁶ La lista de piezas atribuidas a Pisendel no llega a la treintena, lo cual es muy poco si tenemos en cuenta que estuvo al menos veintiocho años encargado de la música instrumental de la corte de Dresde,²⁷ un cargo que requería de Pisendel «conseguir y arreglar música propia y de otros compositores»²⁸.

Es muy significativo que un gran porcentaje de los manuscritos que contienen anotaciones interpretativas en la colección del *Schrank II* sean precisamente composiciones del propio Pisendel.

En el *Schrank II*, un total de 156²⁹ manuscritos contienen algún tipo de anotación para la ornamentación, de estos, 36 contienen obras de Vivaldi, 23 manuscritos contienen obras de compositores anónimos, 24 contienen obras de Graun, 16 obras de Fasch y 22 manuscritos contienen obras de Pisendel. Los siguientes compositores con manuscritos que contienen anotaciones están ya lejos de estas cifras: Telemann con 5 manuscritos y Handel, Quantz y Geminiani con 3 manuscritos cada uno son los siguientes de la lista.

Hay que decir que aunque parece obvio que se trata de un archivo de gran riqueza en cuanto a fuentes para la ornamentación, se han realizado muy pocos estudios sobre el lenguaje interpretativo de Pisendel ligado a la ornamentación o dedicados al estudio de sus anotaciones. El temprano estudio llevado a cabo en 1909 por Schering³⁰ donde se analizan algunas de las anotaciones de Pisendel, especialmente las dedicadas al concierto de Vivaldi RV 202, no tuvo continuación hasta los trabajos de

²⁵ Lupiáñez, «Personal Manuscripts ...», 9-13.

²⁶ Manfred Fechner, «Works in Progress. Pisendels Concerti», en *Johann Georg Pisendel : Studien zu Leben und Werk ; Bericht über das internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden*, ed. por Ortrun Landmann y Hans-Günter Ottenberg (Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010), 144.

²⁷ Köpp, *Johann Georg Pisendel...*, 383.

²⁸ [...] mit seinen eigenen und anderen compositionen die Music zu bestellen und zu dirigiren.

Köpp, *Johann Georg Pisendel...*, 383.

²⁹ La siguiente enumeración es de elaboración propia y muestra mis conclusiones a la hora de la elaboración de este artículo, no se descartan nuevos hallazgos en el futuro.

³⁰ Arnold Schering, «Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert», en *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft Siebenter Jahrgang 1905-1906*, ed. por Max Seiffert (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906), 365-385.

Fechner³¹ casi setenta años después. Poco o nada se ha escrito sobre los ornamentos y las anotaciones de Pisendel en el repertorio escrito por él mismo. Y eso que el porcentaje de manuscritos con anotaciones en el *Schrank II* es en el caso de Pisendel el mayor de todos, con muchísima diferencia.

Tabla 1. Relación de los compositores que tienen mayor número de manuscritos con anotaciones de Pisendel para la ornamentación y porcentaje de manuscritos con anotaciones con respecto al total de manuscritos por autor en la colección de Pisendel

Compositor	Manuscritos totales en el <i>Schrank II</i>	Manuscritos con anotaciones	Porcentaje de mss. anotaciones
Vivaldi	168	36	21,4%
Graun	165	24	14,5%
Anónimos	190	23	12%
Fasch	183	16	8,7%
Pisendel	47 ^a	22	46,8%

^a Este número se basa en un listado realizado por el autor. Aún falta por elaborar un catálogo exhaustivo de la producción de Pisendel. Se incluyen en el recuento algunos movimientos sueltos insertados en otras piezas aunque se trata, casi sin duda, de un catálogo todavía incompleto.

Se elabora a continuación una lista detallada de elaboración propia con las obras y manuscritos donde Pisendel se ornamenta a sí mismo:

Tabla 2. Lista con las obras de Pisendel que contienen anotaciones para la ornamentación

Obra			
	Fuente (Formato)	Fecha	Copista ^b
	Anotaciones		

^b Gracias al proyecto de digitalización y estudio de los manuscritos contenidos en el *Schrank II* llevado a cabo por la SLUB de Dresde es posible encontrar un catálogo detallado de los copistas involucrados en cada manuscrito. Este catálogo está además conectado con el RISM, que ofrece información sobre los copistas en Dresde siempre que sea posible. Es posible consultar el catálogo de copistas en el siguiente enlace: <https://hofmusik.slub-dresden.de/en/catalogues/writers-catalogue/>.

³¹ Manfred Fechner, «Improvisationsskizzen und ausnotierte Diminutionen von Johann Georg Pisendel, dargestellt an in Dresden handschriftlich überlieferten Konzerten von Johann Friedrich Fasch und Johann Gottlieb Graun», en *Zu Fragen der Improvisation in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 7. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 29. Juni bis 1. Juli 1979*, ed. por Eitelfriedrich Thom (Blankenburg/Harz: Die Kultur-und Forschungsstätte, 1980), 35-55.

Concierto para violín en fa mayor			
	Mus.2421-O-13 (Partitura)	1720-1740	Pisendel
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.		
	Mus.2421-O-13a (Partes)	1720-1735	Pisendel ^c y Copista k
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.		
	Mus.2421-O-13b (Partes)	1720-1745	Grundig
Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.			
Concierto para violín en la menor (un movimiento)			
	Mus.2421-O-14 (Partitura)	ca. 1717	Pisendel y Vivaldi
	Correcciones de Vivaldi y varias anotaciones de Pisendel para la ornamentación. En un folio aparte encontramos bocetos y anotaciones por identificar.		
Concierto para violín en si bemol mayor			
	Mus.2421-O-12 ^d (Partitura)	1720-1745	Pisendel
	Anotaciones para la ornamentación en el último movimiento.		
Concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3			
	Mus.2421-O-7a ^e (Partes)	1735-1745	Pisendel ^f y Copista M
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.		
	Mus.2421-O-7 (Partitura)	1720 -1735	Pisendel
	Correcciones de tipo compositivo. Algunas anotaciones para el segundo y tercer movimiento escritas en el folio 3r. (Al final del primer movimiento) y gran cantidad anotaciones en la última página (fol. 5v.) para la ornamentación del primer movimiento.		
Concierto para violín y orquesta en mi menor			
	Mus.2421-O-15 (Partitura) ^g	1720-1735	Pisendel
	Muchas anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos junto con correcciones de tipo compositivo.		

^c Anotaciones en la parte copiada por Pisendel.^d Existe otra fuente sin anotaciones para la ornamentación: Mus.2421-O-12a.^e Existe otra fuente sin anotaciones para la ornamentación: Mus.2421-O-7b.^f Anotaciones en la parte copiada por Pisendel.^g Otras fuentes sin anotaciones: Mus.2-O-1,41a y Mus.2-O-1,41b.

Concierto para violín en re mayor JunP I.7.b, JunP II.3			
	Mus.2421-O-6,1 ^h (Partitura)	1720-1745	Pisendel
	Anotaciones al final para una <i>cadenza</i> .		
	Mus.2421-O-6a (Partes)	1720-1745	Pisendel
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos, incluyendo puentes y varias <i>cadenze</i> . También hay otras anotaciones para la interpretación como indicaciones para realizar los acordes en el violín, digitaciones o articulaciones.		
	Mus.2421-O-6b (Partes)	1720-1745	Pisendel ⁱ , Grundig y Copyist S-DI-015.
	Anotaciones y <i>cadenze</i> . En la parte de <i>Organo Transporto</i> (fol. 9v.) copiada por Pisendel se encuentran los bocetos para la <i>cadenza</i> del concierto para violín y orquesta de Pisendel en sol mayor JunP I.4.c.		
	Mus.2421-O-6,2 (Partitura)	1720-1745	Pisendel
Bocetos al final para el <i>Solo ad Libitum</i>			
Concierto para violín en re mayor JunP I.5			
	Mus.2421-O-5a ⁱ	1725-135	Morgenstern y Pisendel ^k
	Anotaciones en todos los movimientos incluyendo una <i>cadenza</i> .		
Concierto para violín en sol mayor JunP I.4			
	Mus.2421-O-1b (Partes) ^l	1725-1735	Morgerstern y Grundig
	Anotaciones y una <i>cadenza</i> para el <i>Adagio ad Libitum</i> . La <i>cadenza</i> está escrita en un papel añadido al final del segundo movimiento. ^m		
Concierto para violín en sol mayor JunP I.6			
	Mus.2421-O-3a (Partes)	1735-1750	Morgenstern
	Muchas anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.		
	Mus.2421-O-3 (Partitura)	1735-1750	Pisendel
	Anotaciones en el segundo movimiento, <i>Moderato</i> .		

^h Otras fuentes sin anotaciones: D-Bsa SA 2873.ⁱ Anotaciones en la parte copiada por Pisendel.^j Otras fuentes sin anotaciones: Partitura en Mus.2421-O-5.^k Anotaciones en la parte copiada por Pisendel.^l Otras fuentes: Mus.2421-O-1, Mus.2421-O-1a y D-Bsa SA 2799(11).^m Los bocetos para esta *cadenza* se encuentran en otro manuscrito, el Mus.2421-O-6b, fol. 9v.

Concierto para violín en sol menor JunP I.1			
	Mus.2421-O-11 (Partitura)	1720-1745	Pisendel
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos.		
	Mus.2421-O-10 (Partes)	1725-1735	Morgenstern
	Anotaciones para la ornamentación en todos los movimientos		
Sonata para violín en do menor			
	D-Dl Mus.2201-R-11a ⁿ	1720-1740	Pisendel
	Correcciones compositivas y anotaciones para la ornamentación.		
Sonata para violín en mi mayor			
	Mus.2421-R-18	1716-1720	Pisendel
	Correcciones compositivas y anotaciones para la ornamentación.		
Sonata para violín en mi menor JunP IV.1			
	Mus.2421-R-5 ^o	1720-1755	Pisendel
	Correcciones compositivas y anotaciones para la ornamentación.		
Sonata para violín en sol menor			
	Mus.2421-R-15	1720-1755	Pisendel
	Correcciones compositivas y anotaciones para la ornamentación. En un folio a parte encontramos los bocetos para la sonata de Pisendel en mi mayor contenida en el Mus.2421-R-18.		

^a Otras fuentes: D-DI Mus.2201-R-11 y Mus.2-R-8.34.

^o Otras fuentes: Mus.2421-R-6 y Mus.2421-R-1.

Casi todas las obras que Pisendel escribió para violín solista están ornamentadas por él mismo, solamente nos faltan en la lista su sonata para violín y continuo en re mayor,³² la sonata en mi bemol mayor,³³ la sonata para violín solo,³⁴ el concierto para violín y orquesta JunP II.2³⁵ y el concierto para violín y orquesta en mi bemol mayor.³⁶

Cuando vemos todas estas anotaciones sobre la partitura podemos afirmar que nos encontramos ante lo que podríamos denominar los «manuscritos de trabajo»³⁷ que Pisendel elaboró

³² Mus.2421-R-9.

³³ Mus.2421-R-12.

³⁴ Mus.2421-R-2.

³⁵ Mus.2421-O-2.

³⁶ Mus.2421-R-9.

³⁷ Usamos este término genérico ya que como bien se apunta en Sallis, *Music Sketches...*, 240, la terminología en este sentido puede ser problemática cuando define el término boceto como: «DRAFT: A preliminary version of a piece of writing or document. The plethora of terms that have been invented in various languages to seize the different

para sí mismo y que le servían como preparación de sus propias interpretaciones. Resulta evidente por su tipología y función que todas estas anotaciones están destinadas a ser solamente interpretadas por el mismo Pisendel. Razón por la cual realizar una lectura o una transcripción fidedigna de las mismas es tarea casi imposible.³⁸

De todos modos el estudio de estos manuscritos de trabajo revelan interesantes usos de la ornamentación y del papel de Pisendel como intérprete y como compositor.

II.1. Ejemplos significativos

La colección de Pisendel nos ofrece un amplio abanico de fuentes; de algunas obras solo nos han llegado los manuscritos de trabajo de Pisendel, de otras han llegado hasta nosotros únicamente los manuscritos copiados a limpio. Afortunadamente encontramos algunas piezas contenidas en varias fuentes, cada una de ellas nos ofrece diferente información sobre la pieza, desde los manuscritos de trabajo, repletos de enmiendas compositivas e interpretativas hasta la copia limpia, destinada a su difusión o archivo. Para los siguientes ejemplos se han seleccionado piezas que se encuentran contenidas tanto en manuscritos de trabajo como en versiones limpias, lo que nos permite la comparación entre las fuentes. Además, de entre la gran cantidad de interesantes ejemplos de ornamentación que nos ha dejado Pisendel, tomaremos algunos de los más elaborados. Estos ejemplos nos muestran un uso muy interesante de la ornamentación. Estos usos incluyen la ornamentación en movimientos rápidos, en ocasiones desde la primera nota de la parte solista, un rico estilo en los movimientos lentos y la inclusión de *cadenze*.

II.1.1. Ornamentando desde la primera nota

Pocas variaciones *extempore* están permitidas en el *Allegro*, ya que generalmente éste se forma con melodías y pasajes de un tipo que dejan poco margen a la mejora [...] al hacer esto [agregando variaciones al *Allegro*] los artistas a menudo estropean más de lo que mejoran. Pero si aún desean hacer algunas variaciones, no deben hacerlo antes de la repetición.³⁹

stages of the creative process between sketches and the fair copy is problematic».

³⁸ Nicholas Scott Lockey, «Second Thoughts, Embellishments and an Orphaned Fragment: Vivaldi's and Pisendel's Contributions to the Dresden Score of RV 340», *Studi vivaldiani* 10 (2010): 125-142.

³⁹ *Few extempore variations are allowed in the Allegro, since it is usually with melodies and passages of a kind that leave little room for improvement [...] by doing this [adding variations to the Allegro] performers often spoil more than they improve. But if you still want to make some variations, you must not do so before the repetition.*

Johann Joachim Quantz, *On playing the Flute*. Trad. por Edward R. Reilly (Londres: Faber and Faber, 1985), 134.

Contrariamente a esta cita de Quantz⁴⁰ encontramos ornamentaciones sobre movimientos rápidos en toda la colección de Pisendel en el *Schrank II*, al menos unos 68 manuscritos⁴¹ contienen algún tipo ornamentación en los movimientos rápidos. Especialmente las composiciones de Pisendel presentan una gran cantidad de ideas para ornamentar los movimientos rápidos de sus conciertos.

En ocasiones estas ideas comienzan ya desde la primera nota en la intervención del violín solista. Es lo que ocurre en el concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3 (Contenido en tres fuentes diferentes: Mus.2421-O-7a, Mus.2421-O-7 y Mus.2421-O-7b) y que se muestra en el ejemplo de la imagen 1.⁴² Los ornamentos que encontramos en la partitura de trabajo del Mus.2421-O-7a comienzan desde la primerísima intervención del violín solista, Pisendel no tiene remilgos en comenzar el primer solo del concierto con una versión variada y ornamentada de su propio tema, que además es el tema principal que se repite y articula todo el movimiento.

⁴⁰ Quantz publica su *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* en Berlín en 1752. Aunque esto nos posiciona al final de la vida de Pisendel (que muere en 1755) la importancia de Quantz para entender el contexto interpretativo de Pisendel es fundamental. No solo Quantz y Pisendel disfrutaron de una relación profesional y de amistad sino que los textos de Quantz podrían haber sido influenciados directamente por Pisendel según las investigaciones de Kai Köpp. Kai Köpp, «Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel», en *Jahrbuch 1999 der Ständigen Konferenz Mitteldutsche Barockmusik*, ed. por W. Seidel (Eisenach: Wagner, 2000), 60.

⁴¹ Lupiáñez, «Personal Manuscripts...», 8.

⁴² Tanto esta transcripción como las que siguen en el artículo han sido realizadas por el autor y buscan clarificar la escritura original. Al tratarse de manuscritos de uso personal esta escritura puede ser en ocasiones confusa y omite mucha información que solo el propio autor sería capaz de descifrar. Se ha intentado mantener la notación original en todo lo posible, de modo que será posible encontrar muchas incongruencias rítmicas en las transcripciones, para hacer la lectura algo más clara se ha modificado el espaciado entre las notas adaptándolas a otras voces. Se han mantenido las uniones entre las notas e intentado reproducir de la forma más fidedigna posible todas las grafías del original, todas las adiciones del editor aparecerán entre corchetes.

Ornamentos en
Mus.2421-O-7

Parte de Pisendel
Mus.2421-O-7a

Copia limpia
Mus.2421-O-7b



Imagen 1. Pissendel. Concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3.
(Mus.2421-O-7, Mus.2421-O-7a y Mus.2421-O-7b), I, *Allegro e sostenuto*, cc. 11-25

Otros conciertos de Pisendel presentan una densidad parecida de ornamentos en los movimientos rápidos. Estas anotaciones suelen encontrarse sobre los manuscritos de trabajo y es muy llamativo que todas estas anotaciones, aunque modifiquen el tema del concierto y sean realmente significativas en términos de cambio del material musical, no se ven reflejadas en el caso de existir una copia a limpio de la obra. Los ejemplos son muy numerosos y no hay espacio aquí para citar siquiera los más interesantes, que son muchos. Veamos como muestra este pasaje del concierto para violín en fa mayor,⁴³ que ofrece una variación ostensible de un pasaje de arpeggios (variación que solo aparece en la parte que Pisendel usó para la interpretación de la obra).



Imagen 2. Pisendel. Concierto para violín y orquesta en fa mayor, Mus.2421-O-13a. I. *Allegro*, cc. 120-121

Los ejemplos del uso de este tipo de ornamentos en movimientos rápidos en otros compositores son también numerosos. Por citar solo uno, mencionamos aquí el primer solo del concierto para violín RV 302⁴⁴ de Vivaldi, contenido en el Mus.2389-O-95, que aparece totalmente ornamentado desde la primera intervención del violín, cambiando, como en el caso del concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3 el motivo que aparecerá como eje temático a lo largo del movimiento.

⁴³ Existen tres fuentes para este concierto: Mus.2421-O-13 (partitura copiada por Pisendel) Mus.2421-O-13a (esta fuente incluye la parte de violín copiada por Pisendel y que seguramente usó en la interpretación debido a la gran cantidad de anotaciones para la interpretación) y Mus.2421-O-13b (otro set de partes copiado por Grundig). Aunque las partes copiadas por Pisendel presentan el mayor número de anotaciones hay que mencionar que incluso la parte copiada por Grundig presenta unas pocas anotaciones, por lo que pudo haber sido usada en algún momento por Pisendel, posiblemente después de haber preparado los ornamentos sobre las otras dos fuentes y ya no le hacían falta tantas anotaciones.

⁴⁴ Para una transcripción y análisis de esta fuente véase Lupiáñez, «Personal Manuscripts...», 8.

II.1.2. *Cómo ornamentar los movimientos lentos*

Sirvan unas citas para comenzar esta sección: «Un verdadero músico se distingue por su forma de tocar el *adagio*»⁴⁵; «[De Pisendel] no solo aprendí a tocar el *adagio*, que tocaba de una manera excepcionalmente conmovedora»⁴⁶; «El *adagio* lo conmovió aún más: se arrancó la peluca de la cabeza, la tiró al suelo y apenas pudo esperar el final para abrazar a Pisendel con deleite y declararle su admiración»⁴⁷.

Como era normal en aquellos tiempos, los movimientos lentos son un campo especialmente fértil para la ornamentación. Y a tenor de los comentarios de sus contemporáneos, Pisendel era muy bueno a la hora de interpretar este tipo de movimientos. Es interesante observar a través de los manuscritos de sus propias obras las diferencias entre lo que escribió y cómo fue interpretado por él mismo.

Su concierto en mi menor es un caso de estudio perfecto. Encontramos tres fuentes para este concierto: la partitura copiada por Pisendel (Mus.2421-O-15) que contiene gran cantidad de anotaciones en todos los movimientos y dos copias limpias de las partes, una copiada por Pisendel (Mus.2-O-1,41b) y otra por un copista de la corte de Dresde llamado Philipp Troyer (Mus.2-O-1,41a). En el siguiente ejemplo (imagen 3) se transcriben los ornamentos del manuscrito Mus.2421-O-15. Se han organizado las anotaciones que Pisendel realizó sobre el manuscrito de la siguiente manera: La línea 1 indica las ornamentaciones que Pisendel anotó en el pentagrama vacío inferior y la línea 2 indica las ornamentaciones en el pentagrama superior o en pentagramas aparte (2a).

⁴⁵ *A true musician may distinguish himself by the manner in which he plays the Adagio.*

Quantz, *On playing*..., 162.

⁴⁶ [...] *babe ich nicht nur das Adagio, welches er auf eine ausnehmend rührende Art spielte, vorzutragen gelernt.*

Johann Joachim Quantz, «Autobiographischer Abriss», en *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, ed. por Friedrich Wilhelm Marpurg (Berlín: Joh. Jacob Schützens sel. Wittve, 1754), 211.

⁴⁷ *Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn: er riß, während demselben die Perücke von Kopfe, warf sie auf die Erde, und konnte kaum das Ende erwarten, um Pisendeln vor Entzücken zu umarmen, um ihn seiner Hochtung zu versichern.*

Esta fue la reacción de Herr Götze, profesor en el Collegium Musicum de Leipzig después de escuchar a Pisendel tocar por primera vez. La anécdota fue recogida en Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, vol. 1 (Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1766), 279.

Adagio

3

2a

3

3 4

d.m. [2]

5

3

7

Tutti

Imagen 3. Pisendel. Concierto para violín y orquesta en mi menor, III.
Andante con las disminuciones del Mus.2421-O-15

Pisendel planea una ornamentación para su propia pieza que, a primera vista, poco deja del material original. Pocas notas quedan sin ornamentar (lo cual no quiere decir que no lo fueran) y el ritmo punteado que domina todo el movimiento parece disolverse en las disminuciones.

Otro buen ejemplo que merece ser transcrito es el del concierto para violín en re mayor JunP I.7. Existen cinco fuentes para este concierto (D-Bsa SA 2873, D-Dl Mus.2421-O-6,1, D-Dl Mus.2421-O-6a, D-Dl Mus.2421-O-6b y D-Dl Mus.2421-O-6,2), todas meritorias de un estudio exhaustivo. Sin embargo nos vamos a centrar en el *andante* que aparece solamente en las Mus.2421-O-6a y en Mus.2421-O-6b; ambas son partes copiadas por Pisendel y ambas presentan una inmensa cantidad de anotaciones.

La imagen 4 muestra la transcripción del segundo movimiento (*Andante*) del concierto para violín en re mayor JunP I.7. Mus.2421-O-6a y Mus.2421-O-6b. La transcripción aúna las dos fuentes para que sea más sencillo la comparación y el estudio de las anotaciones. Las líneas se han distribuido de la siguiente manera:

Para el manuscrito Mus.2421-O-6a:

- Mus.2421-O-6a muestra la parte copiada por Pisendel y las anotaciones realizadas directamente sobre la parte.
- La línea 1 muestra las anotaciones realizadas sobre la parte de *basso*.
- Las líneas 2, 2a, 2b y 2c muestran las anotaciones realizadas al final de la página.

Para el manuscrito Mus.2421-O-6b:

- Mus.2421-O-6b muestra la parte copiada por Pisendel y las anotaciones realizadas directamente sobre ella.
- La línea 3 muestra anotaciones en la parte de *basso*.
- La línea 3a muestra anotaciones en la parte de violín usando espacio libre al final de la parte.
- Las líneas 3b y 3c muestran las anotaciones hechas en un espacio vacío justo al final del primer movimiento.

[Andante]

Mus.2421-O-6b

Solo

Mus.2421-O-6a

Solo

Mus.2421-O-6b

tutti

Mus.2421-O-6a

tutti

Mus.2421-O-6b

Solo

Mus.2421-O-6a

Solo

Mus.2421-O-6b

tutti

Solo

Mus.2421-O-6a

tutti

Solo

Mus.2421-O-6b

Adagio ad lib.

Mus.2421-O-6a

Ada

The image shows a musical score for a violin concerto. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'Mus.2421-O-6b' and the second 'Mus.2421-O-6a'. Both systems are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked 'Vivace'. The score includes staves for Violin I (1), Violin II (2), Violoncello (3), and Double Bass (4). The music features various ornaments and trills, particularly in the violin parts.

Imagen 4. Pisendel. Concierto para violín en re mayor JunP I.7. Mus.2421-O-6a y Mus.2421-O-6b. II. *Andante* (Solo)

Existen numerosos ejemplos de estas ricas ornamentaciones en el *Schrank II*. Otro que merece la pena mencionar es el de las exuberantes disminuciones que Pisendel preparó para el concierto para violín RV 202 de Vivaldi contenido en los manuscritos Mus.2389-O-122 y Mus.2389-O-47a.⁴⁸

Podría parecer, como ocurría con los ornamentos en los movimientos rápidos, que tal cantidad de ornamentos van en contra de los consejos de sus propios contemporáneos: «[Si] desea agregar varias notas [al *Adagio*] aquí y allá en la melodía, nunca debe hacerlo en exceso, para que la notación principal no se oscurezca y la melodía se vuelva irreconocible»⁴⁹.

Sin embargo, una vez más, hay que tener en cuenta los consejos Neumann⁵⁰ en el uso de estos tratados y observar a quién van dirigidos y qué tipo de significado tienen para un lector moderno. Estos ornamentos que pueden parecernos hoy profusos y abundantes podrían ser comidos y contenidos para un oyente de la época. El primer biógrafo de Pisendel, Hiller, elogia precisamente las cualidades

⁴⁸ Para una transcripción y análisis de esta fuente véase Lupiáñez, «Personal Manuscripts...», 9-13.

⁴⁹ [if] you want to add several notes [to the *Adagio*] here and there in the melody, you must never do so in excess, lest the principal note be obscured, and the plain air be made unrecognizable.

Quantz, *On playing...*, 166-167.

⁵⁰ Neumann, «The Use of Baroque Treatises...», 315-324.

de Pisendel a la hora de ornamentar el *Adagio* en los siguientes términos: «[Pisendel] fue elogiado especialmente por la interpretación del *Adagio*, que no estaba sobrecargado con adornos innecesarios»⁵¹.

II.1.3. *Cadenze*

Además de encontrarnos en el *Schrank II* con *cadenze* muy elaboradas (también llamadas *Capriccio* o *Fantasia*)⁵² Pisendel añade pequeñas o medianas *cadenze*. Las encontramos en 39 manuscritos del *Schrank II*, la mayoría en conciertos de Vivaldi (14 manuscritos) y Pisendel (13 manuscritos).

Este tipo de *cadenze* parecen haber pasado un poco desapercibidas en la literatura musical de la primera mitad del siglo XVIII.⁵³ El capítulo de Quantz sobre ellas es, de lejos, el más completo sobre el tema y nos da una definición general de este tipo de pequeñas *cadenze*: «Trato aquí ese adorno creado *extempore*, de acuerdo a la fantasía y el placer del intérprete que se interpreta en una parte concertante al final de una pieza en la penúltima nota del bajo»⁵⁴.

Aunque esta definición se adapta a la mayoría de los casos que encontramos en el *Schrank II*, Pisendel usará estas *cadenze* en un modo mucho más amplio: empleándolas como conexión con el siguiente movimiento —como vimos en el concierto para violín en re mayor JunP I.7 (imagen 4)— o incluso insertando varias *cadenze* en un mismo movimiento, como es el caso del *Largo* del concierto para violín RV 228 de Vivaldi (Mus.2389-O-58b).⁵⁵

Nos detendremos sobre el hecho de que Quantz indica que este tipo de *cadenze* son improvisadas. El término *extempore* no solo es usado por Quantz en la definición que encontramos al principio del capítulo sino que se repetirá a lo largo de todo el texto.

Pisendel se anota sus *cadenze* (o al menos algunas de ellas). Desde pequeñas *cadenze* a *cadenze* algo más elaboradas. Incluso encontramos pruebas del trabajo que le tomó componer algunas de ellas, es el caso del *Adagio ad Libitum* que encontramos al final del primer movimiento de concierto para violín en sol mayor JunP I.4 contenido en el manuscrito Mus.2421-O-1a (imagen 5)

⁵¹ [...] besonders ward der gründliche, nicht mit überflüssigen Zierrathen überhäufte, männliche Vortrag des Adagio an ihm gerühmt.

Jahann Adam Hiller, *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit* (Leipzig: Im Verlage der Dykschen Buchhandlung, 1784), 195.

⁵² Para más información sobre cadencias elaboradas en el *Schrank II* véase Javier Lupiáñez y Fabrizio Ammetto, «A New Vivaldi Cadenza in an Anonymous Violin Concerto», *Studi Vivaldiani* 17 (2017): 190-202.

⁵³ Rudolf Rasch, «Improvised cadenzas in the cello sonatas Op. 5 by Francesco Geminiani», en *Musical Improvisation in the Baroque Era*, ed. por Fulvia Morabito (Turnhout: Brepols, 2019), 195.

⁵⁴ I treat here of that extempore embellishment created, according to the fancy and pleasure of the performer, by a concertante part at the close of a piece on the penultimate note of the bass.

Quantz, *On playing...*, 179.

⁵⁵ Para más casos véase Lupiáñez, «Personal Manuscripts...», 3-19.

y Mus.2421-O-1b (imágenes 6 y 7). En el manuscrito Mus.2421-O-1a Pisendel se anota la *cadenza* donde buenamente puede, comenzando en un trozo de papel pegado en la segunda página (imagen 6) y en unos pentagramas vacíos al final la primera página del solo (imagen 7). Resulta más o menos sencillo unir estos fragmentos en una transcripción de la *cadenza* que facilite su lectura (imagen 8).

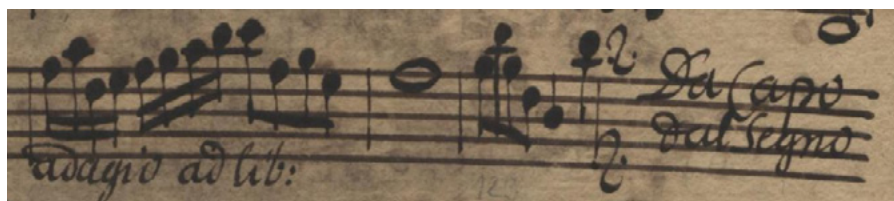


Imagen 5. Pisendel. Concierto para violín en sol mayor JunP I.4, Mus.2421-O-1a. I. *Allegro* cc. 122-124⁵⁶



Imagen 6. *Cadenza* de Pisendel para el *Adagio ad Libitum* del primer movimiento de su concierto para violín en sol mayor JunP I.4. Primera parte de la *cadenza* anotada en un trozo de papel en la página 8 del manuscrito Mus.2421-O-1b

⁵⁶ Agradecemos a la *Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden* (SLUB) por hacer posible la reproducción de éste y los demás ejemplos de manuscritos originales. Todos ellos pueden consultarse en línea en el proyecto de digitalización del *Schrank II* llevado a cabo por la SLUB: <https://hofmusik.slub-dresden.de/themen/schrank-zwei/>.

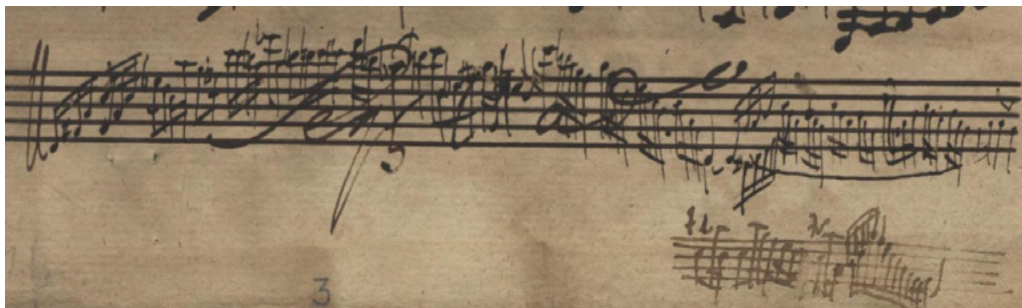


Imagen 7. *Cadenza* de Pisendel para el *Adagio ad Libitum* del primer movimiento de su concierto para violín en sol mayor JunP I.4. Segunda parte de la *cadenza* anotada en al final de la página 7 (primera página del solo) del manuscrito Mus.2421-O-1b



Imagen 8. Pisendel. Concierto para violín en sol mayor JunP I.4. *Cadenza*. La sección A del ejemplo se corresponde con la sección contenida en la imagen 6 y las secciones B (anotado aparte) y C con los fragmentos de la *cadenza* mostrados en la imagen 7

En otro manuscrito, el 2421-O-6b, que contiene el concierto para violín y orquesta de Pisendel en re mayor JunP I.7, justo al final de la parte de *Organo Transportato* copiada por Pisendel, encontramos lo que parecen ser los bocetos para la composición de esta misma *cadenza*, unos bocetos que ocupan bastante más que la *cadenza* en sí (imagen 9).

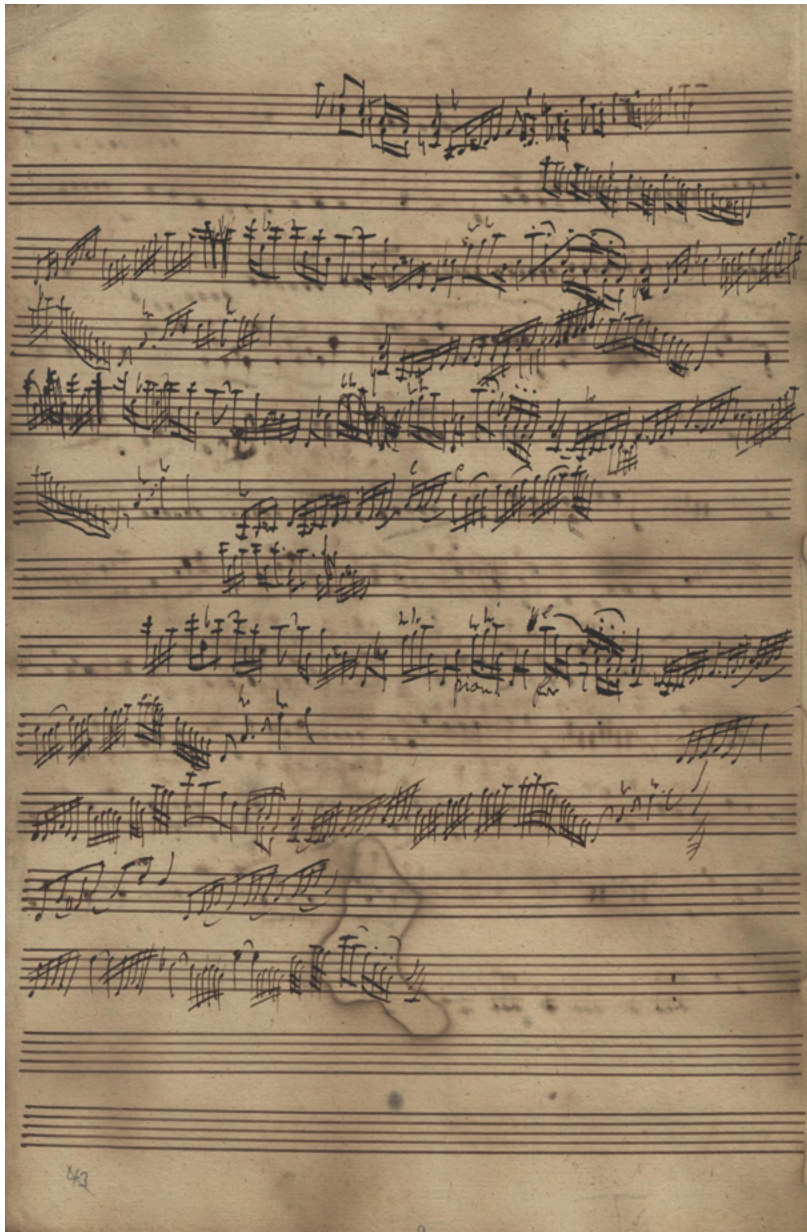


Imagen 9. Bocetos de Pisendel para la *cadenza* del concierto para violín en sol mayor JunP I.4, Mus.2421-O-6b (fol. 9r.)

Este tipo de *cadenze* sobre «pequeños *adagios*» son comunes en Pisendel y son un muy buen ejemplo de lo que el intérprete recibe en una copia a limpio y lo que se espera de él. En el concierto para violín en re mayor JunP I.7 encontramos otro de estos *adagios*, el mismo material fue además utilizado en su sonata para violín en re mayor, así que al final tenemos seis fuentes donde Pisendel utiliza este *Adagio* (D-Bsa SA 2873, D-Dl Mus.2421-O-6,1, D-Dl Mus.2421-O-6a, D-Dl Mus.2421-O-6b y D-Dl Mus.2421-O-6,2 para los conciertos y Mus.2421-R-9 para la sonata)

Imagen 10. Diferentes versiones del *Adagio* en el concierto para violín en re mayor JunP I.7 (primer movimiento cc. 35-37) y la sonata para violín en re mayor (primer movimiento, cc. 4-6)

Este tipo de pasajes son muy interesantes ya que vemos en ellos la estructura melódica dejada por el compositor que debe ser completada (o completamente modificada) por el intérprete, en este caso Pisendel nos dejó sus anotaciones como intérprete para este mismo pasaje en los manuscritos Mus.2421-O-6,1 (imagen 11), Mus.2421-O-6,2 (imagen 12) y Mus.2421-O-6a (imagen 13).



Imagen 11. Ornamentación de Pisendel para el *Adagio* del concierto para violín en re mayor JunP I.7 en el manuscrito Mus.2421-O-6,1



Imagen 12. Ornamentación de Pisendel para el *Adagio* del concierto para violín en re mayor JunP I.7 en el manuscrito Mus.2421-O-6,2



Imagen 13. Ornamentación de Pisendel para el *Adagio* del concierto para violín en re mayor JunP I.7 en el manuscrito Mus.2421-O-6a

III. COMPOSER LA IMPROVISACIÓN, IMPROVISAR EN LA COMPOSICIÓN

Quantz insiste en que las *cadenze* son una creación *extempore* del intérprete, esto no es así en el caso de Pisendel, al menos no totalmente, ya que existe una preparación previa, no solo de estas *cadenze*, sino de muchos de los ornamentos que Pisendel usó en sus interpretaciones. Este hecho nos hace preguntarnos por qué Pisendel puso en papel tantos ornamentos, dejando aparentemente de un lado el tradicional carácter improvisado de la ornamentación.

Lo cierto es que los ejemplos fuera del *Schrank II* no son demasiados, no muchos intérpretes nos legaron los manuscritos con sus anotaciones personales, si es que estos llegaron a existir. En el caso de los ornamentos que encontramos en otras fuentes significativas, como los ornamentos de Vivaldi transcritos para su alumna Anna Maria contenidas en el conocido «Anna Maria Partbook»⁵⁷, se ha barajado la posibilidad de que muchas de estas improvisaciones escritas tuviesen un origen pedagógico.⁵⁸ En el *Schrank II* la gran cantidad de estos ornamentos sobre manuscritos *vivaldianos* (incluyendo autógrafos del propio Vivaldi) y la conocida relación profesor alumno entre Vivaldi y Pisendel parecen apoyar esta teoría, enunciada ya hace tiempo por autores como Kolneder: «[...] el *Adagio* de un concierto para violín (Hs Dresden Cx 1091) [Concierto para violín y orquesta en do menor, RV 202, Mus.2389-O-122] con disminuciones de Pisendel es muy cercano a los usos de su maestro [Vivaldi] o incluso pudiera haber sido elaborado por él para el uso de su alumno»⁵⁹.

Sin embargo no solo encontramos estos ornamentos en manuscritos de su periodo de estudiante sino que abarcan toda su producción, y sobre todo, están presentes en sus propias composiciones.

Además, para añadir más interés a la situación, existen algunos ejemplos extremos de esta improvisación previamente anotada en la colección de Pisendel. Son muy significativos los manuscritos que Pisendel se preparó para sí mismo para interpretar unos conciertos de Graun, solo han llegado hasta nosotros unos pocos ejemplos, aunque muy probablemente pudiese haber más. Se trata de tres conciertos de Graun: el concierto en la mayor GraunWV C:XIII:91 contenido en los manuscritos Mus.2474-O-21 y Mus.2474-O-21a, el concierto en la mayor para violín GraunWV Cv:XIII:149 contenido en los manuscritos Mus.2474-O-23 y Mus.2474-O-23a y el concierto para violín en mi mayor GraunWV C:XIII:78 contenido en los manuscritos Mus.2474-O-26 y Mus.2474-O-26a. En todos estos conciertos encontramos por un lado un set de partes y la partitura en copia limpia y por otro una parte de violín solista preparada por Pisendel que contiene una versión totalmente ornamentada, en esta ocasión los ornamentos están cuidadosamente copiados como si de una partitura limpia se tratase.

⁵⁷ I-Vc, Busta 55.1 (*Anna Maria Partbook*).

⁵⁸ Michael Talbot, «Full of Graces: Anna Maria receives Ornaments from the Hands of Antonio Vivaldi», en *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita: atti del Congresso internazionale di studi: Fusignano, 11-14 settembre 2003*, ed. por Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio y Stefano.

⁵⁹ [...] the *Adagio* of a violin concerto (Hs Dresden Cx 1091) with diminutions by Pisendel is very close to the master's usage, if not indeed elaborated by himself for a pupil's usage.

Walter Kolneder, *Performance Practices in Vivaldi* (Winterthur: Amadeus-Verlag, 1979), 41.

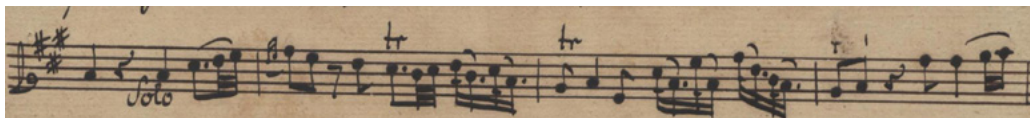


Imagen 14. Graun. Concierto para violín en la mayor GraunWV C:XIII:91. I. *Allegro*, primera intervención del violín solista (cc. 27-30). Partitura limpia, Mus.2474-O-21a⁶⁰

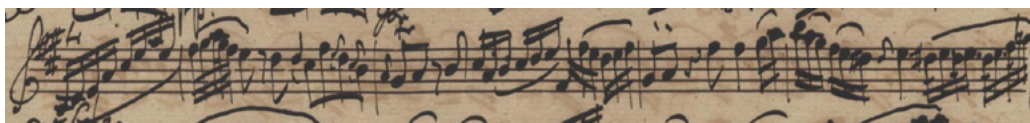


Imagen 15. Graun. Concierto para violín en la mayor GraunWV C:XIII:91. I. *Allegro*, primera intervención del violín solista (cc. 27-30). Versión ornamentada en la partitura copiada por Pisendel (Mus.2474-O-21a)



Imagen 16. Graun. Concierto para violín en la mayor GraunWV C:XIII:91. I. *Allegro*, primera intervención del violín solista (cc. 27-30). Comparación de ambas versiones

Estas versiones ornamentadas contienen todos los elementos característicos de la ornamentación *pisendelisana* que hemos visto: ornamentos en los movimientos rápidos (desde la primera nota), ricos movimientos lentos e inclusión de *cadenze*.

Estos ornamentos escritos sobre el papel parecen contradecir a ciertos contemporáneos de Pisendel. Existen fuentes de la época que hacen hincapié en que estos ornamentos no debían escribirse en ningún caso, al menos así lo expresaba Tosi allá por 1723:

Pobre Italia [¡Lástima, pobres nosotros, pobre nuestra patria!] ¡Que alguien me explique, por favor! ¡Que alguien me lo explique, por favor! ¿No saben los cantores de hoy dónde se debe hacer la *Appoggiature* si no se les muestra con el dedo? En mis tiempos lo indicaba inteligencia. ¡Oh eterno reproche a quienes introdujeron por primera vez estas puerilidades infantiles en nuestra nación, que tiene el orgullo de enseñar la mayoría de las artes más bellas, especialmente el canto! ¡Oh, gran

⁶⁰ Esta parte coincide totalmente con el manuscrito Mus.2474-O-21 que contiene el concierto en partitura.

debilidad la de los que siguen su ejemplo! Oh, injurioso insulto para vosotros cantantes modernos, que sufrís estos documentos de niños. Los extranjeros merecen ser imitados y respetados, pero en aquellas cosas donde sean excelentes.⁶¹

Esta cita nos sirve para hablar de la improvisación *extempore* y el estilo italiano. Comencemos con la definición que nos da Rousseau: «El término improvisar es puramente italiano»⁶². El término improvisación está íntimamente ligado a la práctica interpretativa italiana en el barroco. Para ahondar más sobre este tema es muy recomendable el maravilloso artículo de Guido Olivieri del que extraemos esta significativa cita:

La habilidad de improvisación de los italianos, no solo en música y poesía, sino en toda expresión artística, causa asombro y admiración, especialmente entre los viajeros extranjeros. La escritora Anne-Marie Fiquet du Boccage, visitando Roma en 1757, describe una improvisación de Orazio Arrighi Landini: «El *Signor Landini* tomó su mandolina y, con varias melodías, siguiendo su costumbre, cantó sobre un tema propuesto con versos a menudo extraordinarios. Este talento, desconocido entre nosotros, nos sorprende».⁶³

Todo esto hace aún más sorprendente y aparentemente contradictoria la gran cantidad de ornamentos escritos en los manuscritos del *Schrank II* ya que es evidente la influencia del estilo italiano en Pisendel y está más que suficientemente documentado el dominio de este estilo por su parte.⁶⁴ De hecho, el contacto de Pisendel con la música italiana comenzó desde sus tempranos estudios en

⁶¹ *Povera Italia. Ma mi si dica di grazia! Non sanno forse i Cantori d'oggi di dove vadano fatte le Appoggiature se non gli si mostrano a dito? A mio tempo le indicava l'intelligenza. O eterno biasimo di chi primo introdusse queste puerilità forastiere nella nostra Nazione, che ha il vanto d'insegnar all'altre la maggior parte dell'Arti più belle particolarmente il Canto! O gran debolezza di chi ne siegue l'esempio! O ingiurioso insulto a voi Cantanti moderni, che soffrite documenti da fanciulli. Gli Oltramontani meritano d'esser imitati, e stimati ma in quelle cose però dove sono eccellenti.*

Traducción del autor con la inestimable ayuda de Luca Alfonso Rizzello.

Pier Francesco Tosi, *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (Bologna: L. della Volpe, 1723), 23.

⁶² *Le mot improvisar est purement Italien.*

Jean Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique* (París: Chez la veuve Duchesne, 1768), 255.

⁶³ *L'abilità improvvisativa degli italiani, non solo in musica e poesia, ma in ogni espressione artistica, provoca stupore e ammirazione, soprattutto presso i viaggiatori stranieri. La scrittrice Anne-Marie Fiquet du Boccage, in visita a Roma nel 1757 descrive un'improvvisazione di Orazio Arrighi Landini: «Il Signor Landini prese il suo mandolino e, con melodie varie, seguendo il loro uso, cantò su un soggetto propostogli dei verso spesso straordinari. Questo talento, sconosciuto presso di noi, ci stupisce».*

Guido Olivieri, «Naturaleza o Artificio: Riflessioni si Improvvisazione e Virtuossimo Italiani in Francia nel Settecento», en *Musical Improvisation in the Baroque Era*, ed. por Fulvia Morabito (Turnhout: Brepols, 2019), 290.

⁶⁴ Existen muchas referencias en este sentido, aunque los trabajos de Kai Köpp son de los más extensos sobre Pisendel, véase en este caso Köpp, *Johann Georg Pisendel...*, 106-103 y Kai Köpp, «Johann Georg Pisendel und die von Bach erfundene Viola pomposa (Violoncello piccolo)», en *Almanach Ans BACH woche 2005*, ed. por L. Thaler y J. Schwinn (Ansbach: Bachwoche Ansbach GmbH, 2005), 53-62.

Ansbach, donde entró con solo nueve años y recibió clases de Torelli o Pistochi. Precisamente el boloñés Pistochi «que se hizo inmortal por su forma de introducir los ornamentos»⁶⁵.

Así pues, nos encontramos con que Pisendel, uno de los violinistas más apreciados de su tiempo, elogiado por sus interpretaciones (especialmente en movimientos lentos) y todo un especialista en el estilo italiano, preparaba sobre el papel los ornamentos que más tarde «improvisaría» sobre el escenario. Y no era el único. Aunque no han sobrevivido muchos manuscritos contemporáneos como los de Pisendel, sí que tenemos unos pocos con ornamentaciones de grandes violinistas. Los manuscritos con ornamentos sobre el op. 5 de Corelli elaborados por Dubourg⁶⁶, Festing⁶⁷ o Roman⁶⁸ son buenos ejemplos y muy parecidos a los de Pisendel.

Así mismo podemos fijarnos en las meticulosas transcripciones que realizaron algunos alumnos de grandes maestros, como las ornamentaciones de Geminiani sobre Corelli,⁶⁹ los ornamentos de Vivaldi del libro de Anna Maria⁷⁰ o las ricas ornamentaciones sobre un *Adagio* de Tartini⁷¹ y preguntarnos si no fueron copiadas, a tenor de detalle y cuidado con el que fueron transcritas, de los manuscritos de trabajo de los propios autores.

Existen también significativos ejemplos en fuentes más tardías,⁷² como las descripciones de Beethoven improvisando *cadenze* justo a principios del siglo XIX y encontrar que Beethoven preparó los bocetos para esas *cadenze* antes de interpretarlas.⁷³

⁶⁵ ...who has made himself immortal by shewing the way of introducing Graces.

En David Fuller, «Ornamentation», en *Companion to Baroque Music*, ed. por Julie Anne Sadie (Berkeley: University of California Press, 1998), 418.

⁶⁶ *Dubourg Corelli's Solos Grac'd by Doburg [sic]*, ca. 1721.

⁶⁷ GB-Lbl, Add. Ms. 71,244, f. 30. ca. 1736.

⁶⁸ S-Sk, Roman Collection, Mss. 61, 97. ca. 1715.

⁶⁹ El manuscrito de la Sonata op. 5, n.º 9 de Corelli elaborado por un alumno de Geminiani está perdido, pero fue posteriormente publicado en John Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (Londres: Payne and Son, 1776).

⁷⁰ I-Vc, Busta 55.1.

⁷¹ Un *Adagio* con los ornamentos de Tartini fue publicado por Cartier en 1798. Para más información sobre esta fuente véase Neal Zaslaw, «Adagio de Mr. Tartini. Varié de Plusier Façons Différentes, Très Utiles aux Personnes qui veulen Apprendre à Faire des Traits sous Chaque Nöte de L'harmonie», en *Musical Improvisation in the Baroque Era*, ed. por Fulvia Moravito (Turnhout: Brepols, 2019), 301-319.

⁷² Sobre todo, porque será solamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX cuando comience a existir un interés por conservar este tipo de manuscritos tan personales y ligados con el compositor. Se trata de ese cambio de concepción hacia al compositor del que hemos hablado. El estudio de estos manuscritos comenzará precisamente con los bocetos de Beethoven. Para más información véase Sallis, *Music Sketches*.

⁷³ Philip Whitmore, *Unpremeditated Art: the Cadenza in the Classical Keyboard Concerto* (Oxford Clarendon Press, 1991), 202.

La falta de manuscritos de este tipo responde a diversas causas, obviamente vemos su carácter efímero y su inutilidad después de la interpretación, pero es también interesante constatar cómo era parte del negocio el que muchos de estos artistas evitaran en lo posible hacer público «los secretos de su estilo», refiriéndose con esto a la ornamentación como una parte fundamental de ese estilo:

[Los intérpretes] manifiestan, en cierta medida, una preocupación por los negocios, pero al mismo tiempo, dan evidencia de un deseo legítimo, después de todo, de preservar el secreto de su estilo tanto como sea posible. De hecho, la ornamentación expresó, mejor que cualquier otro elemento del arte del intérprete, su propio estilo, su gusto, su personalidad. No siempre les gustó ponerlo al alcance de nadie.⁷⁴

Vemos esto reflejado también algunos manuscritos de la colección de Pisendel y encontramos varios manuscritos donde Pisendel se dedicó a borrar concienzudamente sus anotaciones, seguramente para dejar una copia limpia destinada a su difusión.

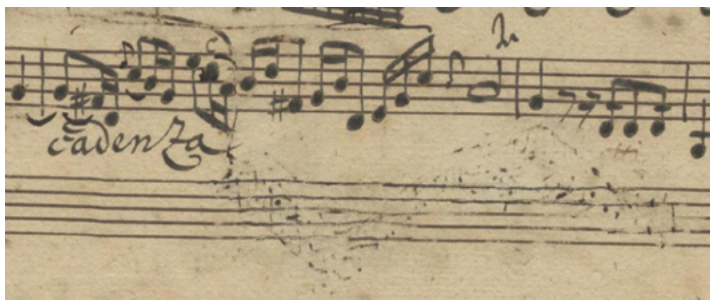


Imagen 17. Christoph Förster, concierto para violín en sol menor. II. *Largo*, cc. 46-47. En este ejemplo Förster escribe una *cadenza* de aproximadamente un compás de duración. Pisendel añade sus propias ideas para aumentar o cambiar esta *cadenza*. Aún es posible observar los restos de esas ideas que fueron posteriormente borradas

Para entender mejor por qué se escribieron todos estos ornamentos que, teóricamente debían ser improvisados en el momento, hace falta un replanteamiento de lo que la improvisación significaba en aquellos días y darle al término un significado mucho más rico:

⁷⁴ They manifest, in a certain measure, a preoccupation with business, but at the same time, they give evidence of a desire legitimate, after all to preserve the secret of their style as much as was feasible. Indeed, ornamentation expressed, better than any other element of the art of the interpreter, his own style, his taste, his personality. He did not always like to put it within the reach of anybody at all.

Marc Pincherle e Isabelle Cazeau, «On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music», *The Musical Quarterly* 44, n.º 2 (1958): 158.

Además, lo que revela la historia es que las actividades que incluimos bajo el término «improvisación» comprenden un campo complejo y variado de comportamiento musical, no todos sus elementos tan espontáneos o «en el momento» como podrían parecer. La improvisación suele ser un producto «transfronterizo» creado a partir de la interacción de culturas orales y escritas, o de actividades musicales ensayadas y espontáneas.⁷⁵

Hablar por tanto de ornamentación en el barroco nos trae a un terreno que mezcla la tradición oral con la escrita y la pura improvisación del momento con una concienzuda preparación previa.

Ya en 1602 Caccini nos habla de «una *certa sprezzatura* del canto» para abogar por el sentido de espontaneidad fingido de los buenos intérpretes.⁷⁶ Alrededor de 1830 el alumno de Chopin, Wilhelm von Lenz, daba vueltas sobre la misma cuestión: «¡Parece fácil! Chopin solía decir que estos ornamentos “debían sonar como si fuesen improvisados”»⁷⁷.

Esta preocupación por sonar como si se estuviese improvisando, incluso cuando es algo preparado, se enraíza perfectamente con la preocupación de los músicos barrocos de aunar la cultura oral con la cultura escrita de la que nos habla Pryer⁷⁸, y encuentra numerosísimas referencias en fuentes de la época sobre la imposibilidad de demostrar estos ornamentos de forma escrita.⁷⁹ Esta oralidad en la práctica musical barroca se ve explicada completamente si tenemos en cuenta que estamos en uno de los periodos musicales de la historia donde la retórica se imbrica completamente en todo el acto musical.⁸⁰

Huelga decir que hemos de estudiar la improvisación, la ornamentación y el fenómeno interpretativo en general en su contexto y que las corrientes interpretativas cambian de forma dramática si mudamos de espacios geográficos, temporales o incluso idiosincráticos. Sin embargo en

⁷⁵ Moreover, what that history reveals is that the activities we subsume under a single term “improvisation” comprise a complex and varied field of musical behaviour, not all elements of which are quite spontaneous or “in the moment” as they might appear. Improvisation is usually a “cross-border” product from the interaction of both oral and written cultures, or rehearsed and spontaneous musical activity.

Anthony Pryer, «On the Bordelines of Improvisation: Caccini, Monteverdi and the Freedoms of the Performer», en *Musical Improvisation in the Baroque Era*, ed. por Fulvia Morabito (Turnhout: Brepols, 2019), 149.

⁷⁶ Giulio Caccini, «Ai Lectori», *Le nuove musiche* (Florenia: Marescotti, 1602). Para el término *Sprezzatura* ver Eduardo Saccone, «Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier», en *Castiglione: The Ideal and the Real Renaissance Culture*, ed. por Robert Hanning y David Rosand, (New Haven: Yale University Press, 1983), 44-67.

⁷⁷ *It looks so simple! Chopin used to say of these ornaments that “they should sound as though improvised”.*

John Rink, «Chopin and Improvisation», en *Chopin and His World*, ed. por Jonathan D. Bellman y Halina Goldberg (Princeton: Princeton University Press, 2017), 257.

⁷⁸ Pryer, «On the Bordelines of Improvisation...», 149.

⁷⁹ Para una extensa lista de citas al respecto véase Pincherle y Cazeau, «On the Rights...».

⁸⁰ Aunque existen numerosos estudios y escritos sobre el tema me parece especialmente pertinente citar aquí la obra de Haynes, *The End of Early Music*. Precisamente Haynes aboga por un cambio en la terminología y usar, en vez de *Early Music* (música antigua), *Rhetorical Music* (música retórica). De ahí el título del libro.

este caso parece claro que es necesario enriquecer el significado de los conceptos de ornamentación, improvisación y composición para este periodo.

En este sentido nos damos cuenta de que la ornamentación es decisiva para completar la composición musical y como vemos es un concepto muy amplio que se disuelve en el propio acto compositivo:

De todos los elementos de la interpretación barroca, la ornamentación, particularmente la que no está indicada por la notación, es la que es más ajena a esas visiones modernas que consideran el texto musical como un registro inmutable de la música. Sin embargo, debería ser una de las consideraciones más importantes en cualquier historia de la música de este período, ya que se refiere al área de cruce entre la interpretación y la composición.⁸¹

La ornamentación, la propia recomposición de la pieza o su arreglo en la instrumentación se convierten en parte normal de esa «área de cruce entre la interpretación y la composición»⁸². Es posible observar como ornamentación y composición se superponen en ocasiones, diluyendo aún más las fronteras entre los conceptos de ornamentación y composición y expandiendo las relaciones entre ornamentación, improvisación y composición. Esto da un papel mucho más importante a la ornamentación ya que ésta se ve involucrada en todos los niveles de creación e interpretación de una pieza en este periodo.

Es muy revelador que encontremos muchas anotaciones para la ornamentación en los manuscritos de trabajo de Pisendel que se encuentran precisamente aún en una etapa compositiva. Las enmiendas y correcciones de tipo compositivo comparten espacio con anotaciones de tipo interpretativo como digitaciones, ideas para realizar acordes y sobre todo, multitud de anotaciones destinadas a la ornamentación.

Un buen ejemplo lo encontramos en los tres manuscritos que contienen el concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3: el Mus.2421-O-7 contiene la partitura con muchas correcciones y enmiendas de tipo compositivo, el Mus.2421-O-7a contiene las partes que seguramente Pisendel usaría a la hora de interpretar el concierto, con anotaciones para la ornamentación e incluso gran cantidad de digitaciones y ligaduras, y el Mus.2421-O-7b contiene las partes del concierto copiadas a limpio. Si analizamos el manuscrito en partitura Mus.2421-O-7, donde Pisendel aún andaba dando retoques a la

⁸¹ *Of all the elements of Baroque performance, ornamentation – particularly that which is not indicated by the notation - is the one which is most alien to those modern views which regard the musical text as an immutable record of the music. However, it should be one of the most important considerations in any history of the music of this period, since it concerns the cross-over area between performance and composition.*

John Butt, *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 121.

⁸² Butt, *Music Education...*, 121.

composición, encontramos que es el que contiene una gran cantidad de ornamentos, mientras que en las partes que fueron usadas para la interpretación solo contienen una guía para estos ornamentos.

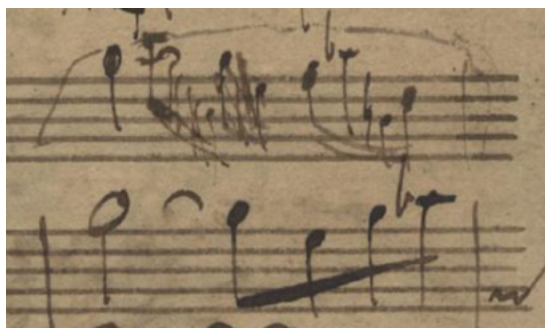


Imagen 18. Pisendel. Concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3. II, *Andante*, c. 5. Mus.2421-O-7 (partitura de trabajo)



Imagen 19. Pisendel. Concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3. II, *Andante*, c. 5. Mus.2421-O-7a (partes de trabajo)



Imagen 20. Pisendel. Concierto para violín en mi bemol mayor JunP I.3. II, *Andante*, c. 5. Mus.2421-O-7b (copia limpia)

Este caso encuentra paralelismos no solo en la música para violín y orquesta de Pisendel sino también en su obra de cámara. Otro interesante caso lo encontramos en la sonata en sol mayor⁸³ contenida en los manuscritos Mus.2-R-8,37 y Mus.2-R-8,94. Pisendel escribe una gran cantidad de ideas para ornamentar el tema del último movimiento *En Rondeau* en el manuscrito de trabajo Mus.2-R-8,94 (imagen 21); ninguna de estas ideas aparece en la copia a limpio del Mus.2-R-8,37, donde el tema se repite una y otra vez sin ninguna variación (imagen 22).

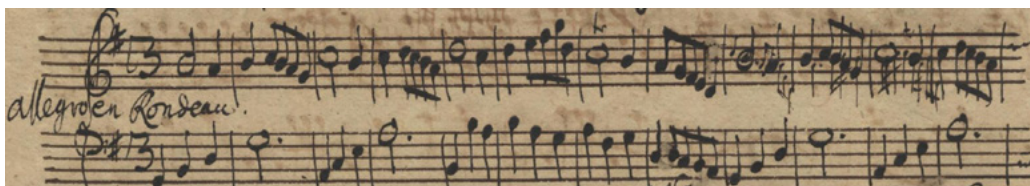


Imagen 21. Doce primeros compases del último movimiento de la sonata en sol mayor para violín contenida en el manuscrito de trabajo Mus.2-R-8,94 con la primera intervención del tema del *Allegro en Rondeau* y las anotaciones de Pisendel para ornamentar su repetición en el compás 9

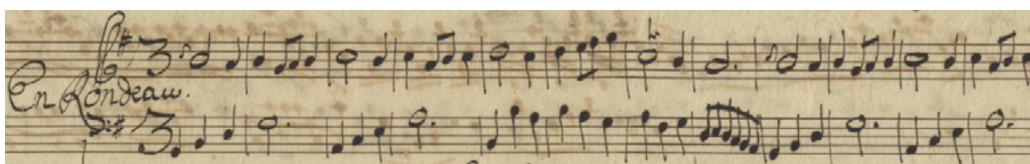


Imagen 22. Doce primeros compases del último movimiento de la sonata en sol mayor para violín. Copia a limpio del Mus.2-R-8,37

A lo largo de todo el manuscrito de trabajo Mus.2-R-8,94 encontramos hasta 9 ideas diferentes para ornamentar el tema del *rondeau* (imagen 23), aunque este tema solo aparece 8 veces repartidas en 4 *refrains*.

⁸³ Esta sonata ha sido recientemente atribuida a Pisendel. Javier Lupiáñez, «Three New Sonatas for violin and Continuo by Johann Georg Pisendel», *Ad Parnassum. A Journal on Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* (2020, en prensa).



Imagen 23. Sonata en sol mayor (Mus.2-R-8,94). IV. *Allegro en Rondeau*. Tema (*refrain*) y sus variaciones

En esta misma sonata encontramos ideas para una *cadenza* en el manuscrito de trabajo Mus.2-R-8,94 (imagen 24) que no aparece en la versión limpia de la pieza del Mus.2-R-8,37.

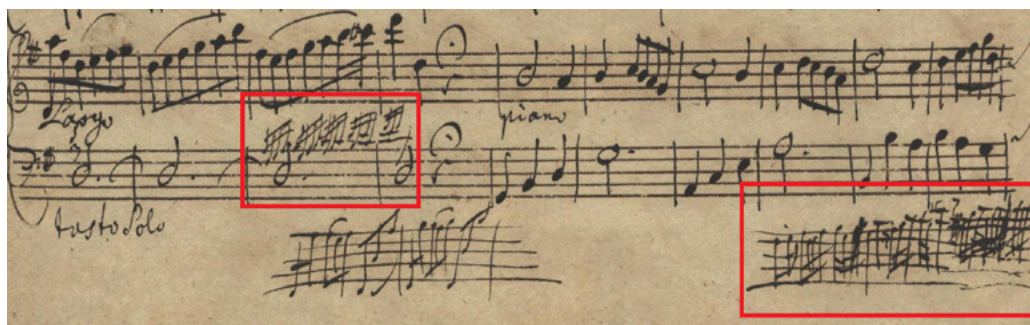




Imagen 24. Sonata en sol mayor. IV. *Allegro en Rondeau*, cc. 145-158. *Cadenza* anotada por Pisendel en el Mus.2-R-8,94 y su transcripción

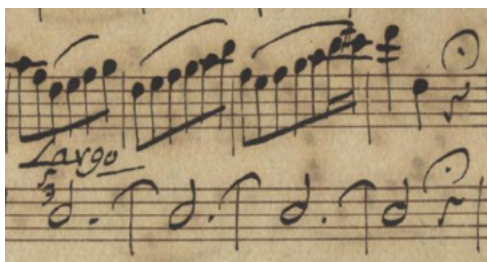


Imagen 25. Sonata en sol mayor. IV. *En Rondeau*, cc. 145-158. Copia limpia del Mus.2-R-8,37

El hecho de que Pisendel no incluyese estas modificaciones en la última versión de la sonata indica su deliberada intención de dejarlas en manos del intérprete. Algo muy revelador ya que para estas piezas el intérprete seguramente sería solamente él mismo.

IV. CONCLUSIONES

Antiguamente, la música no se escribía tan escrupulosamente como lo es hoy, y se permitía cierta libertad de interpretación. Esta libertad iba más allá de lo que uno podría pensar, y se parecía mucho a lo que los grandes cantantes italianos dieron ejemplos en los días de Rubini y Malibran. No dudaban en adornar las composiciones, y las *reprises* eran normales. Las *reprises* en el sentido de que cuando se cantaba por segunda vez, los ejecutores daban rienda suelta a su propia inspiración. Escuché en mi juventud los últimos ecos de este estilo interpretativo.⁸⁴

⁸⁴ *Anciently music was not written as scrupulously as it is today, and a certain liberty was permitted to interpretation. This liberty went farther than one would think, resembling much what the great Italian singers furnished examples of in the days of Rubini and Malibran. They did not hesitate to embroider the compositions, and the reprises were widespread. Reprises meant that when the*

Mucho ha cambiado desde los tiempos de Pisendel. Aun así el estudio de las fuentes nos permite acercarnos, aunque solo sea un poco, a los ecos de un estilo interpretativo y una forma de entender la música muy diferente a la actual.

El estudio de los manuscritos de trabajo de Pisendel nos ofrece una visión de la práctica musical personal de uno de los mejores intérpretes de su época; seguramente su forma de actuar y su relación con la música distaría mucho de la de otros músicos contemporáneos, de la misma forma que encontramos gigantescas diferencias entre los grandes intérpretes y músicos de hoy en día, aun cuando estos músicos pertenezcan al mismo campo o se desarrollen en el mismo estilo musical. Aun así, su legado se hace eco de la práctica interpretativa de su época y nos invita a replantearnos de nuevo conceptos básicos.

Vemos cómo el papel del intérprete es de crucial importancia a la hora de terminar el trabajo del compositor. En este proceso la ornamentación juega un papel fundamental en la construcción de la obra musical.

Los manuscritos y las anotaciones de Pisendel respecto a la ornamentación de sus propias obras y de obras ajenas nos muestran un trabajo previo de concienzuda preparación, esto nos lleva a replantearnos el carácter totalmente improvisado de la ornamentación. Esta «improvisación preparada» nos muestra la complejidad intrínseca del arte de la ornamentación e improvisación en este periodo. Esto nos lleva a plantearnos el concepto de improvisación no como actividad completamente *extempore* sino como un proceso mucho más complejo que requiere, al menos en el caso de intérpretes como Pisendel y de las obras donde nos dejó sus anotaciones, de una preparación previa.

Esto nos conduce a otra de las conclusiones que se destilan al observar muchos de los manuscritos de trabajo de Pisendel, observamos como la composición de la pieza está íntimamente ligada a su interpretación y ésta a la ornamentación. Vemos cómo ideas para la ornamentación surgen durante el proceso compositivo y se omiten a la hora de preparar una copia limpia. La ornamentación es cosa de cada intérprete, algo que lo hace único. Como resultado de esta idiosincrasia resultan lógicas las diferencias que encontramos cuando comparamos las fuentes impresas sobre ornamentación con las fuentes manuscritas destinadas al uso personal o incluso cuando inspeccionemos fuentes de diversos autores.

Volviendo justo al comienzo de nuestro artículo podríamos sacar alguna conclusión más, sobre todo si escuchamos como suenan las palabras de Leonhardt ahora. Y es que la interpretación históricamente informada no es ni mucho menos un ente inamovible e imperturbable. Este cambio hace necesario una revisión

same piece was sung a second time, the executants gave free bridle to their own inspiration. I have heard in my youth the last echoes of this style of performance.

Traducción al inglés de la charla dada por Saint-Saens en el pabellón francés el 1 de junio de 1915 publicada como *On the Execution of Music, and principally of ancient Music. A Lecture by M. Camille Saint-Saens Delivered at the "Salon de la Pensée Française" Panama-Pacific International Exposition, San Francisco, June First, Nineteen Hundred & Fifteen, Done into English with explanatory notes by Henry P. Bowie* (San Francisco: The Blair-Murdock Company, 1915).

periódica de sus ideas, que a veces tarda más tiempo en llegar de lo que nos gustaría. Leonhardt hablaba en esos términos en 1997,⁸⁵ justo un par de años después de que Taruskin publicara *Text and Art*⁸⁶, donde criticaba el movimiento de la interpretación histórica. Ambas posiciones necesitan ser revisadas y quizá va siendo hora de un análisis profundo y actualizado del estado de la cuestión. De hecho la propia visión de Taruskin sobre la interpretación histórica ha cambiado enormemente desde que escribiera aquellos textos:

Lo cierto es que aquellas versiones que inspiraron sus reflexiones hace cuatro o cinco décadas suenan muy diferentes de las actuales, lo que parece apoyar su tesis de que no estamos más que ante una invención posmoderna en permanente evolución a fin de adaptarse a los gustos actuales: «Las cosas han mejorado extraordinariamente desde los años ochenta, cuando empecé a escribir sobre práctica interpretativa, principalmente porque los intérpretes actuales se escuchan y emulan unos a otros en vez de simplemente aplicar (mal) lecciones aprendidas en los libros».⁸⁷

Quede aquí esta pequeña reflexión personal o este artículo se convertiría en un texto cuanto menos difícil de manejar en cuanto a extensión.

Sirva este artículo para aproximarnos como podamos a algunos de esos aspectos que nos permiten intentar entender mejor el arte musical del siglo XVIII (e indudablemente nuestro propio arte musical), y aunque posiblemente descubriremos que estábamos equivocados, nuestra búsqueda, como la perfección o la felicidad, «es más bien un ideal a perseguir que una meta a alcanzar»⁸⁸.

V. REFERENCIAS

Butt, John. *Music Education and the Art of Performance in the German Baroque*. Cambridge: University Press, 1994.

_____. «Negotiating between work, composer and performer: rewriting the story of notational progress». En *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*, 96-122. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Caccini, Giulio. «Ai Lectori». En *Le nuove musiche*. Florencia: Giorgio Marescotti, 1602.

Fechner, Manfred. «Improvisationsskizzen und ausnotierte Diminutionen von Johann Georg Pisendel, dargestellt an in Dresden handschriftlich überlieferten Konzerten von Johann Friedrich Fasch

⁸⁵ Bernard David Sherman, *Inside Early Music* (Nueva York: Oxford University Press, 1997), 203-204.

⁸⁶ Richard Taruskin, *Text and Art: Essays on music and performance* (Nueva York: Oxford University Press, 1995).

⁸⁷ Richard Taruskin entrevistado por Luis Gago, «Malditas preguntas y benditas respuestas», *El País*, 20 de julio de 2020, https://elpais.com/cultura/2020/07/16/babelia/1594913803_529685.html.

⁸⁸ Bruce Haynes menciona a Harry Haskell en el cierre de su libro. Harry Haskell, *The early music revival: A history*. (Dover, 1988/1996) citado en Bruce Haynes, *The End...*, 227.

- und Johann Gottlieb Graun». En *Zu Fragen der Improvisation in der Instrumentalmusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Konferenzbericht der 7. Wissenschaftlichen Arbeitstagung Blankenburg/Harz, 29. Juni bis 1. Juli 1979*, editado por Eitelfriedrich Thom, 35-55. Blankenburg/Harz: Die Kultur- und Forschungsstätte, 1980.
- . «Works in Progress. Pisendels Concerti». En *Johann Georg Pisendel: Studien zu Leben und Werk; Bericht über das internationale Symposium vom 23. bis 25. Mai 2005 in Dresden*, editado por Ortrun Landmann y Hans-Günter Ottenberg, 115-143. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG, 2010.
- Fuller, David. «Ornamentation». En *Companion to Baroque Music*, editado por Julie Anne Sadie, 417-434. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Londres: Payne and Son, 1776.
- Haynes, Bruce. *The End of Early Music*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Hiller, Johann Adam. *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend*, vol. 1. Leipzig: Verlag der Zeitungs-Expedition, 1766.
- . *Lebensbeschreibungen berühmter Musikegelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit*. Leipzig: Im Verlage der Dykischen Buchhandlung, 1784.
- Jamason, Corey. «The Performer and the Composer». En *The Cambridge History of Musical Performance*, editado por Colin Lawson y Robin Stowell, 105-134. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Jones, Gaynor G. «Fürstenau family». En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 25 de junio de 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10402pg3>.
- Kolneder, Walter. *Performance Practices in Vivaldi*. Winterthur: Amadeus-Verlag, 1979.
- Köpp, Kai. «Das Testament des Dresdner Konzertmeisters Johann Georg Pisendel». En *Jahrbuch 1999 der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik*, editado por W. Seidel, 59-73. Eisenach: Wagner, 2000.
- . «Johann Georg Pisendel und die von Bach erfundene Viola pomposa (Violoncello piccolo)». En *Almanach Ans BACH woche 2005*, editado por L. Thaler y J. Schwinn, 53-62. Ansbach: Bachwoche Ansbach GmbH, 2005.
- . *Johann Georg Pisendel (1687-1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*. Tutzing: Hans Schneider, 2005.
- Lockey, Nicholas Scott. «Second Thoughts, Embellishments and an Orphaned Fragment: Vivaldi's and Pisendel's Contributions to the Dresden Score of RV 340». *Studi vivaldiani* 10 (2010): 125-142.

- Lupiáñez, Javier. «Personal Manuscripts as Sources for Ornamentation: the Embellishments of Pisendel in Schrank II, with a Special Focus on Vivaldi». *Early Music Performer* 46 (2020): 3-19.
- . «Three New Sonatas for violin and Continuo by Johann Georg Pisendel» *Ad Parnassum. A Journal on Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* (2020, en prensa).
- Lupiáñez, Javier y Frabrizio Ammetto. «A New Vivaldi Cadenza in an Anonymous Violin Concerto». *Studi Vivaldiani* 17 (2017): 190-202.
- . «Las anotaciones de Pisendel en el Concierto para dos violines RV 507 de Vivaldi: Una ventana abierta a la improvisación en la obra del “Cura Rojo”». En *Musical Improvisation in the Baroque Era*, editado por Fulvia Morabito, 43-62. Turnhout: Brepols, 2019.
- McVeigh, Simon. «Performance in the ‘Long Eighteenth Century’: an Overview». En *The Cambridge History of Musical Performance*, editado por Colin Lawson y Robin Stowell, 571-505. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Mell, Albert y Matthias Wiegandt. «Julius Rietz». En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Acceso el 25 de junio de 2020. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23451>.
- Neumann, Frederick. «The Use of Baroque Treatises on Musical Performance». *Music & Letters* 48, n.º 4 (1967): 315-325.
- Olivieri, Guido. «Naturaleza o Artificio: Riflessioni si Improvvisazione e Virtuosismo Italiani in Francia nel Settecento». En *Musical Improvisation in the Baroque Era*, editado por Fulvia Morabito, 287-299. Turnhout: Brepols, 2019.
- Pincherle, Marc e Isabelle Cazeau. «On the Rights of the Interpreter in the Performance of 17th- and 18th-Century Music». *The Musical Quarterly* 44, n.º 2 (1958): 145-167.
- Pryer, Anthony. «On the Bordelines of Improvisation: Caccini, Monteverdi and the Freedoms of the Performer». En *Musical Improvisation in the Baroque Era*, editado por Fulvia Morabito, 151-174. Turnhout: Brepols, 2019.
- Quantz, Johann Joachim. «Autobiographischer Abriß». En *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*. Berlín: Joh. Jacob Schützens sel. Wittwe, 1754.
- . *On playing the Flute*. Traducido por Edward R. Reilly. Londres: Faber and Faber, 1985.
- Rasch, Rudolf. «Improvised cadenzas in the cello sonatas Op. 5 by Francesco Geminiani». En *Musical Improvisation in the Baroque Era*, editado por Fulvia Morabito, 195-222. Turnhout: Brepols, 2019.

- Rink, John. «Chopin and Improvisation». En *Chopin and His World*, editado por Jonathan D. Bellman y Halina Goldberg, 249-270. Princeton: Princeton University Press, 2017.
- Rousseau, Jean Jacques. *Dictionnaire de Musique*. París: Chez la veuve Duchesne, 1768.
- Saccone, Eduardo. «Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier». En *Castiglione: The Ideal and the Real Renaissance Culture*, editado por Robert Hanning y David Rosand, 45-67. New Haven: Yale University Press, 1983.
- Sallis, Friedemann. *Music Sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Schering, Arnold. «Zur instrumentalen Verzierungskunst im 18. Jahrhundert». En *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Siebenter Jahrgang 1905-1906*, editado por Max Seiffert, 365-385. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.
- Sherman, Bernard David. *Inside Early Music*. Nueva York: Oxford University Press, 1997.
- Talbot, Michael. «The Work-Concept and Composer-Centredness». En *The Musical Work: Reality or Invention?*, editado por Michael Talbot, 168-186. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- . «Full of Graces: Anna Maria receives Ornaments from the Hands of Antonio Vivaldi». En *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica: nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350º anniversario della nascita: atti del Congresso internazionale di studi: Fusignano, 11-14 settembre 2003*, editado por Gregory Barnett, Antonella D'Ovidio y Stefano La Via, 253-268. Fusignano: Olschki, 2007.
- Taruskin, Richard. *Text and Art: Essays on music and performance*. Nueva York: Oxford University Press, 1995.
- Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna: L. della Volpe, 1723.
- Whitmore, Philip. *Unpremeditated Art: the Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1991.
- Zaslaw, Neal. «Adagio de Mr. Tartini. Varié de Plusier Façons Différentes, Très Utiles aux Personnes qui veulen Apprendre à Faire des Traits sous Chaque Note de L'harmonie». En *Musical Improvisation in the Baroque Era*, editado por Fulvia Morabito, 301-322. Turnhout: Brepols, 2019.
- Zohn, Steven. «Das instrumentale Repertoire der dresdner Hofkapelle in den ersten beiden Dritteln des 18. Jahrhunderts: Überlieferung und Notisten Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Dresden, 23–25 june 2010». *Eighteenth Century Music* 8, n.º 1 (2011): 168-170. ■

CANTO Y CIENCIA: ASPECTOS CIENTÍFICOS DE LA VOZ CANTADA

SINGING AND SCIENCE: SCIENTIFIC ASPECTS OF THE SINGING VOICE

Isabel García-López•

RESUMEN

El estudio de la voz cantada puede abordarse tanto desde el punto de vista artístico como desde el científico. Estas dos perspectivas no siempre se combinan en los profesionales del canto ni en los de la medicina.

El acto de cantar comienza a nivel cerebral con la intención voluntaria de hacerlo y se produce gracias a la fuente de energía, el aire, que hace vibrar las cuerdas vocales situadas en la laringe para producir el sonido. Dicho sonido se modifica en el tracto vocal permitiendo la articulación del lenguaje y los fenómenos de resonancia de la voz. Todo este proceso está gobernado por la audición, elemento fundamental del canto.

El objetivo de este artículo es revisar los elementos anatómicos que intervienen en todo este proceso, así como explicar los fenómenos fisiológicos que hacen que se produzca la voz cantada.

Palabras clave: voz cantada; canto; laringe; cuerdas vocales; resonancia; respiración.

ABSTRACT

The study of the singing voice can be approached from an artistic or a scientific perspective. Both aspects are not always present in professional singers and in medical doctors.

Singing starts at the brain level with the voluntary intention to do so, and it is produced when the source, the air, generates vibration of the vocal folds. The sound

• Isabel García-López es Doctora en Medicina y Cirugía por la Universidad Autónoma de Madrid. Médico Especialista en Otorrinolaringología y en Medicina Familiar y Comunitaria. Asimismo, es Profesora de Piano y Profesora Superior de Canto por el COSCYL. Trabaja en Madrid como médico especialista en patología de la voz, profesora de canto y rehabilitadora vocal, desarrollando además una intensa actividad docente e investigadora a nivel internacional.

Recepción del artículo: 13-VIII-2020. Aceptación del artículo: 01-IX-2020.

of the larynx is then modified by the vocal tract allowing articulation and resonance phenomena. All this process is under the guidance of the ear, essential element of singing.

The objective of this paper is to review the anatomical structures involved in this entire process and to explain how the physiological phenomena occur when singing.

Key words: singing voice; singing; larynx; vocal folds; resonance; breathing.

I. INTRODUCCIÓN

El estudio de la voz cantada puede abordarse desde el punto de vista artístico o desde el científico.

Tradicionalmente el estudio del canto se ha abordado contando con los conocimientos científicos del momento respecto a la anatomía y fisiología de la voz cantada. Valga como ejemplo uno de los maestros de canto más famosos de todos los tiempos, Manuel García, que sin ser médico descubrió, en 1849 cómo un pequeño espejillo podía utilizarse para ver sus propias cuerdas vocales¹. Dicho instrumento, que se conoce desde entonces como espejillo laríngeo, se utiliza hoy en día todavía en las consultas de otorrinolaringología para evaluar las cuerdas vocales de los pacientes.

Otro ilustre ejemplo de la importancia de esta relación canto-ciencia es el de la gran Lilli Lehmann, quien en su tratado de canto *Meine Gesangkunst* «Mi arte del canto» se lamenta: «Es una pena que la ciencia se ocupe tan poco del canto y que el cantante tenga tan poco en cuenta a la ciencia. Me apena que de un fenómeno tan complejo como el canto no se proporcionen explicaciones fisiológicas al alcance del cantante»².

Asimismo, muchos de los médicos que se han dedicado a tratar a los cantantes han mostrado interés por conocer, en mayor o menor medida, la parte artística de la voz.

Parece obvio que ambas vertientes de estudio (la artística y la científica) están destinadas a entenderse y que una y otra pueden enriquecerse mutuamente.³

Sin embargo, existen, probablemente hoy en día aún, maestros de canto y cantantes que conocen poco de la parte científica de su instrumento, no solo de la anatomía y fisiología de los órganos que producen la voz, sino también de los fenómenos acústicos que hacen que llegue a nuestros oídos, como público, la señal sonora con unas características concretas. Sería impensable que un violinista no

¹ S Fernández González et al., «Manuel P. García», *Rev Med Univ Navarra* 50, n.º 3 (2006): 14-18.

² Lilli Lehmann, *Mon art du chant*. Trad. por Maurice Chassang (París: Rouart, Lerolle et Cie.1900), 3. Traducido al español por la autora.

³ I García-López y J Gavilán Bouzas, «La Voz Cantada», *Acta Otorrinolaringol Esp.* 61, n.º 6 (2010): 441-451.

conociera los componentes de su instrumento: 4 cuerdas, una caja, un alma... Seguramente cualquier estudiante de violín conoce detalladamente las partes del mismo.

La diferencia entre ambos instrumentos (el violín y la voz) es evidente: el primero se puede coger con las manos, dar la vuelta, mirarlo por un lado y por otro... La voz, sin embargo, no «está» en ningún sitio. El cantante puede palparse el abdomen, la caja torácica, el cuello, la cara, pero no ve ni toca las estructuras anatómicas que generan el canto. La autora ha tenido personalmente la experiencia de encontrar estudiantes de grado superior que no saben, por ejemplo, cuantas cuerdas vocales hay en la laringe. Sirva este trabajo para aportar un granito de arena en los conocimientos que, en mi humilde opinión deberían tener todos los cantantes, y, sobre todo, aquellos que se dedican a enseñar a cantar.

II. ¿CÓMO EMPIEZA TODO?

La voz se produce cuando las cuerdas vocales se aproximan y el aire procedente de los pulmones pasa a través de ellas y las hace vibrar. La vibración de las cuerdas, por lo tanto, es un proceso pasivo que realiza el aire. El movimiento de las cuerdas vocales, sin embargo, para juntarse o separarse o para modificar su tensión es un proceso activo y voluntario, pero la voz y el canto son mucho más que la vibración de dos repliegues por efecto del aire.

La emisión vocal en general tiene una parte de innata, pero otra muy importante adquirida y aprendida a lo largo del desarrollo del ser humano. En el caso del canto lírico, el control de los elementos que producen la voz precisa habitualmente de un largo proceso de aprendizaje que, en opinión de muchos cantantes profesionales, no termina nunca.

De hecho, existe evidencia científica de que la enseñanza del canto mejora las características acústicas y aerodinámicas de la voz cantada⁴.

La parte innata de la emisión vocal hace referencia a aquellos sonidos que emitimos de forma no aprendida, o que se producen de forma automática, ante estímulos como por ejemplo el dolor o el placer⁵. Para este tipo de emisión, presente en el ser humano desde el nacimiento, hay una vía anatómica específica desde el cerebro a las cuerdas vocales, a través de la sustancia gris periacueductal⁶.

La parte aprendida, a través de la cual se desarrolla el lenguaje y también el canto, discurre anatómicamente por otra vía diferente, la vía córtico-bulbar, que conecta directamente la corteza

⁴ MA McHenry, J Evans y E Powitzky, «Effects of Bel Canto Training on Acoustic and Aerodynamic Characteristics of the Singing Voice», *J Voice* 30, n.º 2 (2016): 198-204.

⁵ U Jürgens, «The neural control of vocalization in mammals: a review», *J Voice* 23, n.º 1 (2009): 1-10.

⁶ La sustancia gris periacueductal forma parte del cerebro y está situada en el mesencéfalo, rodeando el acueducto cerebral. Está involucrada en muchas funciones del ser humano, como el dolor, el miedo o el apetito, y también en la emisión innata de la voz.

cerebral con los núcleos de los nervios que mueven las cuerdas vocales y las estructuras que intervienen en la articulación⁷.

Así pues, existen en todos nosotros dos tipos de emisión vocal, aquella innata, influida y regulada directamente por las emociones y otra que aprendemos a lo largo de nuestra vida, mucho más controlada, de alguna manera más exenta de espontaneidad, en la que se basa el lenguaje y, por supuesto, el canto.

¿No es uno de los objetivos del aprendizaje establecer unos circuitos, una manera de utilizar el instrumento, una técnica vocal que asegure al cantante que la interpretación va a ser exacta independientemente de las circunstancias externas o internas? Definitivamente, sí.

Podríamos pensar, quizá, que sería ideal que estos dos circuitos estuvieran completamente separados (y así los hemos descrito anatómicamente) para que, cuando el artista se sube al escenario, no se vea afectado por ningún estímulo emocional no deseado. Pero esto, desde luego, no es así y lo saben muy bien todos los cantantes profesionales. De hecho, ambos circuitos tienen conexiones que los interrelacionan, de manera que lo técnico y lo emocional no pueden realmente separarse.

Centrándonos por lo tanto en la emisión voluntaria, lo primero que se necesita para cantar es la idea de lo que uno quiere hacer con la voz.

Dicha idea se produce en una zona del cerebro, la corteza cerebral, y más concretamente la corteza motora primaria con conexión directa con los núcleos de las motoneuronas que proporcionan la inervación a los músculos que intervienen en la fonación. Dichas motoneuronas se encuentran en el tronco del encéfalo, específicamente en el bulbo raquídeo. Si hubiera una lesión de esa zona de la corteza cerebral a nivel bilateral perderíamos completamente la capacidad de hablar o cantar, pero seguiríamos siendo capaces de chillar o llorar ante ciertos estímulos⁸.

Y ¿cuáles son las herramientas con las que el cantante controla a nivel cerebral lo que ocurre al emitir su voz?

Son dos:

Una que se denomina propioceptiva, por la cual el cerebro, y más concretamente, la corteza somato-sensorial, recibe continuamente, mientras cantamos, información acerca de cómo están colocadas las estructuras que intervienen en el canto: cómo de abierta está la boca, cómo de tenso está el abdomen, cómo de relajada está la base de la lengua, etc. Todo ello ocurre en virtud de multitud de receptores que existen en todas estas estructuras y que nos «hablan» continuamente mientras cantamos.

⁷ JM Zarate, «The neural control of singing», *Front Hum Neurosci* 7 (2013): 1-12.

⁸ U Jürgens y A Kirzinger, «The laryngeal sensory pathway and its role in phonation. A brain lesioning study in the squirrel monkey», *Exp Brain Res* 59, n.º 11 (1985): 118-124.

Lo que está diseñado para resultar de utilidad al canto, en algunas ocasiones puede volverse en nuestra contra, por ejemplo, cuando existe una excesiva tensión en los músculos del cuello que afecta a la interpretación.

La otra herramienta es la audición.

III. LA AUDICIÓN

La audición constituye, probablemente, una herramienta más importante que la anterior, aunque en esto la opinión de los cantantes no es unánime. Todos nos oímos, por un lado, a través del aire (audición externa) del mismo modo que nos oyen los demás, pero, además, nos oímos a través del hueso (audición interna), recibiendo una información auditiva que no percibe el que nos escucha. Es decir, la manera en que nos oímos nosotros mismos al cantar es diferente a la manera en que nos oyen los demás. Todos los cantantes que lean este trabajo habrán tenido, seguramente, la experiencia de lo útil que es tener a una persona (mejor si es de confianza y conoce nuestra voz) que nos escuche antes de un concierto cuando tenemos que cantar en un sitio nuevo. La percepción de cómo nos oye el público es sin duda complementaria a la información propia. Por eso es, asimismo, tan importante que, durante el aprendizaje, el cantante en formación disponga de un buen oído, el de su maestro o maestra, que sin duda completará la información que proporciona al alumno la autoescucha.

Tanto de una manera como de otra, los sonidos llegan a la cóclea o caracol, en el oído interno, donde la energía sonora mecánica se transforma en energía eléctrica gracias a un órgano altamente especializado, el órgano de Corti, que se encuentra dentro de la cóclea. A partir de ese momento, la información auditiva viaja a través de los nervios, de nuevo hacia la corteza cerebral, cerrando este segundo circuito.

Profundizando un poco más en la información que llega a nuestro cerebro a través del oído, las diferentes características del sonido se reconocen en localizaciones específicas: la altura tonal, el tono o la afinación, términos todos ellos que hacen referencia al mismo concepto, se reconocen a nivel del órgano de Corti, en el oído interno, viajando desde ahí a la corteza cerebral auditiva, donde la señal es procesada en una zona específica localizada en el lado derecho del cerebro⁹.

Otras características del sonido se recogen en estructuras diferentes. Por ejemplo, el timbre, aquella cualidad que nos hace distinguir a un sonido de otro, o a una voz de otra, incluso aunque canten exactamente lo mismo, se procesa también a través del oído en otra zona cerebral, el surco temporal superior. Esta función específica es la que nos hace reconocer, por ejemplo, a un cantante en concreto

⁹ V De Angelis et al., «Cortical processing of pitch: Model-based encoding and decoding of auditory fMRI responses to real-life sounds», *Neuroimage* 180 (2018): 291-300.

en cuanto empezamos a escucharle. En este sentido, hay experimentos científicos que han demostrado que los músicos son mejores que los no-músicos discriminando distintos tonos, timbres y voces^{10, 11}.

Volviendo a la afinación en el canto, fundamental para el cantante que quiere hacer de aquél su profesión, esta se produce por las modificaciones en la tensión y elongación de las cuerdas vocales. Las cuerdas en realidad no son cuerdas al aire sino pliegues de tejido a cada lado (derecho e izquierdo) de la laringe. Tienen una masa constante, diferente para cada individuo: unas tienen más masa (son más largas o más gruesas) y otras tienen menos. La peculiaridad de este instrumento «de cuerda» es que, de forma voluntaria, no solo podemos modificar la longitud de las mismas durante el canto, sino también su calibre y su tensión. De este equilibrio entre tensión, longitud y grosor o calibre en el que la masa de la cuerda se mantiene constante depende algo fundamental para ser cantante: la afinación.

Para afinar mientras se canta se requieren dos cosas: un sistema motor estable, es decir, un perfecto control de los músculos que regulan la tensión y la longitud de las cuerdas vocales y un excelente control auditivo que monitoriza continuamente el sonido que se está produciendo. El control auditivo se modifica, por supuesto, dependiendo del sitio donde estemos cantando. A pesar de las numerosas investigaciones en el campo del control neurológico de la voz, todavía no se conoce en profundidad cómo estos dos sistemas se relacionan.

Lo que sí se sabe, y está demostrado en estudios científicos, es que los cantantes entrenados se benefician de la plasticidad neuronal que depende de la experiencia y, así, son capaces de mantener la afinación mucho mejor en circunstancias desfavorables como la pérdida de audición o la presencia de cualquier interferencia auditiva en comparación con los que no son cantantes¹². Los problemas de audición pueden ser debidos, por supuesto, no solo a un problema de salud del cantante sino a una sala con mala acústica.

En este sentido, los cantantes profesionales son capaces, por ejemplo, de mantener la afinación a pesar de estar escuchando a través de unos auriculares un ruido rosa, como el que emite un aparato de radio sin sintonizar; mantienen la afinación sobre una partitura de manera mucho más exacta que los no profesionales¹³.

¹⁰ L Kishon-Rabin et al., «Pitch discrimination: are professional musicians better than non-musicians?», *J Basic Clin Physiol Pharmacol*. 12 (2001): 125-143.

¹¹ C Micheyl et al., «Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination», *Hear Res* 219 (2006): 36-47.

¹² BD Wyke, «Laryngeal neuromuscular control systems in singing. A review of current concepts», *Folia Phoniatr (Basel)* 26 (1974): 295-306.

¹³ JM Zarate y RJ Zatorre, «Experience-dependent neural substrates involved in vocal pitch regulation during singing», *Neuroimage* 40 (2008): 1871-1887.

Una vez establecido que son el cerebro y el oído los que gobiernan el proceso de cantar, la producción de la voz, tanto hablada como cantada se produce gracias a tres elementos: una fuente de energía, la respiración; un elemento vibrador, las cuerdas vocales contenidas dentro de la laringe y un elemento resonador-articulador, el tracto vocal, que comprende todas las estructuras anatómicas que se encuentran entre las cuerdas vocales y la boca y la nariz por donde sale el sonido.

Aunque estos tres elementos anatómicos (sistema respiratorio, laringe y tracto vocal) son realmente los que intervienen en la producción de la voz, desde un punto de vista más global, el cantante, a nivel técnico, introduce un elemento más: la postura corporal. Aunque en algunos tratados de canto escritos por cantantes no se habla específicamente de la postura del cuerpo, se ha demostrado claramente, desde el punto de vista científico, que las alteraciones de la postura, fundamentalmente la tensión muscular excesiva, se acompaña indefectiblemente de alteraciones en la voz¹⁴.

Así pues, el primer elemento del que hablaremos en relación a la producción vocal es la postura corporal.

IV. LA POSTURA CORPORAL

La postura corporal interviene en el canto de dos maneras: por un lado, como acabamos de apuntar, tiene influencia directa sobre el resultado vocal, por otro lado, los cantantes son artistas a los que además de oírseles, se les ve cuando están sobre el escenario. En este sentido, el lenguaje no verbal que transmiten en los conciertos influye, sin duda, en la manera en que el público les percibe y les juzga. Hoy en día, que todo se graba, cualquiera que se sube a un escenario puede ver reproducidos sus gestos *ad infinitum* en canales de internet y redes sociales.

Imaginemos un tenor fantástico vocalmente que al cantar realiza gestos forzados, no naturales con la cara o con el cuerpo. Seguramente el público percibirá la tensión que transmite con el lenguaje no verbal, lo cual resultará incómodo para el que le escucha. Además, por supuesto, la tensión corporal muscular excesiva se transmitirá sin duda en la voz.

Los tratados antiguos de canto recomiendan adoptar una postura noble, con el pecho abierto, la columna estirada y la espalda ancha, sin tensión en el cuello. Pero la verdad es que estas recomendaciones que se han transmitido de maestro a maestro desde hace siglos, hasta hace muy poco tiempo no estaban basadas en estudios científicos que demostraran, de una manera clara, cómo la postura corporal influye en la voz.

¹⁴ E Van Houtte, K Van Lierde y S Claeys, «Pathophysiology and Treatment of Muscle Tension Dysphonia: A Review of the Current Knowledge», *J Voice* 25, n.º2 (2011): 202-207.

En los años más recientes han sido otros autores, creadores de disciplinas relacionadas con la postura, los que más han publicado en relación a este tema. Así, Mathias Alexander, Pilates y Feldenkrais, por poner algunos ejemplos, pueden considerarse los fundadores de auténticas escuelas, con millares de seguidores por todo el mundo, que hacen hincapié en la importancia de la postura corporal, no solo para la voz, sino para mantener la salud en general.

La postura erguida del cuerpo puede considerarse un equilibrio entre músculos flexores (los de la parte anterior del cuerpo) y extensores (los de la parte de atrás o posterior del cuerpo). De arriba a abajo, la cabeza, el cuello, el tronco y las piernas se mantienen erguidos gracias al equilibrio de estos grupos musculares que se insertan en los huesos (cráneo, columna vertebral, pelvis, fémur, tibia y peroné) y que nos hacen mantenernos de pie¹⁵.

La laringe a su vez, como órgano fundamental de la fonación, se encuentra suspendida en el cuello, por delante de la columna vertebral, a través de multitud de músculos que la unen, por una parte, a la base del cráneo hacia arriba y por otra al esternón y la clavícula hacia abajo. Esta ausencia de sujeciones óseas en la laringe permite la gran flexibilidad que necesita el órgano fundamental de la fonación a la hora de cantar.

Si estamos diseñados, por lo tanto, por parejas de músculos agonistas y antagonistas, parece lógico pensar que el equilibrio entre estos dos grupos musculares en el cuerpo sea la manera más eficiente de colocarse y de moverse.

Dicho de otra manera, si existe una excesiva tensión en un músculo o grupo muscular, esto llevará a una postura forzada. Por ejemplo, si en el tronco predominan los músculos flexores sobre los extensores, la postura será encorvada y si los que predominan son los elevadores de la laringe sobre los depresores, encontraremos una laringe demasiado alta para cantar.

Es una práctica recomendable que las clases de canto se impartan en un aula con un espejo. Además de que el profesor pueda dar al alumno indicaciones a este respecto, el que el propio cantante se vea es, sin duda, un elemento importante. Otra práctica recomendable es grabarse cuando uno canta. Hoy en día es facilísimo con cualquier teléfono tener vídeos de calidad donde el cantante puede ver y corregir lo que hace con el cuerpo al cantar.

Pero las alteraciones de la postura corporal no están solo presentes en los estudiantes de canto. Cualquier cantante, ya en su trayectoria como profesional, está en riesgo de desarrollar o generar gestos, posturas, tics, que pueden comenzar poco a poco, porque parece que la voz suena mejor, por ejemplo, al ladear ligeramente la cabeza o al subir los hombros. Estos hábitos a veces pueden convertirse en auténticos gestos parásitos cuando ya es imprescindible hacerlos para poder cantar, y

¹⁵ JS Rubin, E Blake y L Mathieson, «The effects of posture in voice». En *Diagnosis and treatment of voice disorders*, coord. por JS Rubin, RT Sataloff y GS Korovin (San Diego: Plural Publishing, 2006), 707-718.

pueden ser difíciles de eliminar cuando están arraigados. Este es uno de los motivos por los que es recomendable, para los cantantes profesionales, que alguien les escuche, si no regularmente, al menos ocasionalmente, alguien en quien uno confíe y le pueda ayudar a prevenir esta circunstancia.

Y, ¿qué hacer cuando las alteraciones de la postura forman parte del hábito del cantante? Lo primero es realizar un diagnóstico, es decir, detectar exactamente en qué consiste dicha alteración: ¿es una contractura del esternocleidomastoideo de un lado que hace girar la cabeza?, ¿es exceso de tensión en los músculos trapecios?, ¿el problema está en la musculatura de la mímica facial? Creo firmemente que el otorrinolaringólogo con experiencia en patología vocal y en profesionales de la voz debe ser capaz de realizar un examen físico que no incluya solo las cuerdas vocales, sino que evalúe también el resto del cuerpo.

Y ¿cómo hacer para solucionarlo? A veces el hecho de reconocer o diagnosticar el problema no lleva automáticamente a la solución. Sabemos que los hábitos se arraigan en nuestro cerebro con facilidad y son difíciles de cambiar. En este sentido, los tratamientos que van dirigidos exclusivamente a relajar, des-tensar o masajear en estado de inconsciencia por parte del paciente pueden solucionar un problema de forma puntual, pero probablemente es más eficaz realizar un abordaje más global en el que el cantante sea consciente activamente de lo que hace y los hábitos sean corregidos desde una perspectiva consciente. En este sentido, las disciplinas mencionadas más arriba (Técnica Alexander entre otras) pueden ser de gran utilidad¹⁶.

V. LA RESPIRACIÓN

La respiración es algo a lo que muchos maestros de canto otorgan gran importancia.

Manuel García, en su tratado *El Arte del Canto*, comienza el apartado dedicado a la respiración con la afirmación «no se puede ser un buen cantante si no se controla la respiración»¹⁷.

La respiración es una función fundamental del cuerpo que se compone de dos fases: inspiración y espiración. La inspiración se produce cuando el aire entra desde el exterior hacia el interior de los pulmones por una diferencia de presiones (mayor en el exterior que en el pulmón). La espiración es el movimiento contrario, desde los pulmones al exterior, una vez más gracias a una diferencia de presiones inversa (mayor en el interior respecto al exterior).

La función fundamental de la respiración es lo que se denomina «intercambio gaseoso», por el cual el oxígeno entra en las células y los productos de deshecho, el dióxido de carbono, se expulsan desde las células sanguíneas hacia el exterior. Este intercambio se produce en los alveolos, pequeños

¹⁶ Beret Arcaya, *Understanding the singing voice* (Nueva York: Beret Arcaya, 2015), iii-iv.

¹⁷ Manuel García, *Traité complet L'art du chant* (París: Minkoff, 1848), 32. Traducido por la autora.

sacos que forman los pulmones y que se hinchan y deshinchan con el aire que llega desde la nariz o la boca a través de la tráquea y los bronquios¹⁸.

La respiración es, por lo tanto, fundamental para la vida. Pero también es la fuente de energía de la voz. La primera diferencia que se produce entre la respiración que usamos para vivir y la que usamos para cantar, es que la duración de la espiración en el canto es mucho más larga que en la respiración no fonadora. De hecho, el control del *fiato*¹⁹ es uno de los elementos que conforman la técnica vocal y que los cantantes deben dominar, puesto que en el canto muchas veces se respira donde se puede, no donde se quiere, considerándose incorrecto, por ejemplo, cortar palabras con una inspiración.

Pero, ¿son los pulmones los únicos involucrados en la respiración? No. Los pulmones contienen el aire, pero son los sistemas musculares y elásticos de tórax y abdomen los que permiten que la respiración se produzca.

La inspiración se produce por la expansión de los pulmones en las tres dimensiones: las costillas se expanden como si fueran el asa de un cubo que sube de abajo a arriba gracias a la contracción de los músculos intercostales externos haciendo que los pulmones se hinchen hacia delante, atrás y en sentido lateral. Los músculos escalenos expanden la parte superior del pulmón (la que contiene menos aire) y el músculo diafragma, cuando se contrae, desciende expandiendo la parte inferior de los pulmones, aquella que es más rentable, puesto que contiene más aire.

Al contraerse estos tres grupos musculares se produce un efecto de succión que hace que el aire entre en los pulmones. Cuando el diafragma desciende, empuja todas las vísceras abdominales hacia abajo. Estas, a su vez, tienen que expandirse hacia donde existe una zona elástica, la musculatura abdominal, que debe relajarse para permitir la inspiración. Por eso la tripa se hincha cuando inspiramos, no es el aire el que entra en el abdomen sino las vísceras abdominales que se expanden hacia fuera.

Aunque la respiración que podríamos denominar completa se produce en todas estas dimensiones, durante el canto no es recomendable utilizar la musculatura de la parte superior del tórax y del cuello (respiración clavicular-músculos escalenos), ya que la contracción de estos músculos puede asociarse a tensión del cuello e interferir directamente en la fonación. Por lo tanto, la respiración mejor para cantar es la diafragmática, costo-diafragmática o costo-abdominal.

¹⁸ Educar Portal, «Biología: el oxígeno y la respiración», vídeo de YouTube, 2:13, publicado el 28 de marzo de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=Yhpme_G2QcU.

¹⁹ Término italiano que significa respiración y que se utiliza en el canto de manera habitual para describir la misma.

En la respiración no fonadora, la espiración es un proceso pasivo, no consciente, que se produce, como ya hemos dicho, por la diferencia de presiones entre el interior y el exterior (fuerzas elásticas), por la relajación del diafragma y por la contracción de los músculos intercostales internos.

La espiración durante el canto, sin embargo, es un proceso activo y exquisitamente controlado por parte del cantante. El control espiratorio, control del soplo o control del *fiato* es sin duda clave para cantar²⁰.

Desde el punto de vista estricto de la fisiología, la espiración activa del canto se produce por la contracción de los intercostales internos, que descienden las costillas, la relajación del diafragma, que produce el ascenso del mismo, vaciando los pulmones y por la contracción de los músculos abdominales (recto abdominal y músculos oblicuo mayor, menor y transversos) que actúan como un cinturón alrededor del abdomen²¹.

Durante el canto, sin embargo, las cosas no suceden exactamente así. El músculo diafragma, tradicionalmente considerado por los cantantes como el elemento fundamental de la respiración, es un músculo que no podemos palpar ni podemos controlar de forma específica o directa, sino tan solo de forma indirecta. Al final de la inspiración las costillas están expandidas, y, si el diafragma ha descendido, el abdomen debe expandirse. Desde esa posición de inspiración, al cantar, la sensación que debe tener el cantante es que el tórax y el abdomen no se contraen ni se colapsan, sino que se produce un fenómeno que no es real, pero que es percibido así por el cantante, por el cual se mantiene la actitud inspiratoria durante la espiración. Y ¿cómo puede ocurrir esto? precisamente porque el músculo que está controlando la espiración es el diafragma. Es decir, la relajación controlada del diafragma permite al cantante prolongar el *fiato* sin que se colapse el cuerpo.

Francesco Lamperti (1811-1892), uno de los más célebres maestros de la escuela italiana, popularizó el término *appoggio*²², que en español significa apoyo, tan utilizado hoy en día por los cantantes y no siempre bien comprendido. En su definición original, en palabras de Lamperti, «cantar con *appoggio* significa que todas las notas, de las más graves a las más agudas se producen sobre una columna de aire sobre la cual el cantante tiene un perfecto control, conteniendo el aire y sin permitir que salga más que el absolutamente necesario para emitir cada nota»²³. Así es que básicamente el *appoggio* se refiere al control respiratorio.

²⁰ I Macdonald et al., «An Investigation of Abdominal Muscle Recruitment for Sustained Phonation in 25 Healthy Singers», *J Voice* 26, n.º 6 (2012): 815.

²¹ ATENSALUD, «8 músculos de la espiración», vídeo de YouTube, 3:51, publicado el 31 de enero de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=LcZmzJ-GQE0>.

²² Giovanni Battista Lamperti, *The Technics of Bel Canto*. Trad. por TH Baker (Mansfield Centre: Martino Publishing, 2012), 9.

²³ James Stark, *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy* (Toronto, Buffalo y Londres: University of Toronto Press Incorporated, 1999), 91-92. Traducido al español por la autora.

La mayoría de los cantantes imaginan una columna de aire que soporta o sostiene la voz.

Valga como ejemplo la explicación que da Alfredo Kraus sobre la técnica respiratoria²⁴.

En algunos estudios realizados con cantantes se ha demostrado que estos son capaces de diferenciar, desde el punto de vista acústico, cuándo una voz está apoyada²⁵. Además, se ha comprobado desde el punto de vista científico que cuando se emite con apoyo, el volumen y la proyección de la voz son mayores²⁶.

El aire, fuente de energía, que de forma controlada se va expulsando desde los alveolos hacia los bronquios y la tráquea se encuentra, en su camino al exterior, con una zona estrecha, dos repliegues que voluntariamente abrimos o cerramos según queramos respirar o cantar: las cuerdas vocales.

VI. LA EMISIÓN

El órgano emisor de la voz es la laringe, que se encuentra en el cuello, por delante de la columna vertebral, suspendida entre dos sistemas o tirantes musculares, unos que la sujetan hacia arriba al cráneo y la mandíbula y otros que la sujetan hacia abajo, hacia el esternón y la clavícula. El equilibrio de estos dos grupos musculares proporciona a la laringe la flexibilidad necesaria para ascender y descender libremente al cantar.

La laringe forma parte del sistema respiratorio, se continúa hacia abajo con la tráquea y hacia arriba con la faringe.

La función principal de la laringe no es la emisión de la voz. De hecho, esta es la menos importante de las tres que tiene, que por orden de importancia son:

1. Protección de la vía aérea: cuando nuestros antepasados animales salieron del agua comenzaron a respirar y también a tener la capacidad de atragantarse. Los seres humanos no somos capaces de tragar y respirar al tiempo, de hecho, los recién nacidos, que tienen la laringe muy alta sí son capaces de mamar y respirar a la vez, pero los adultos tenemos que cerrar bien fuerte las cuerdas vocales para tragar (lo que nos impide respirar en ese momento) para evitar atragantarnos. Cuando falla esta función laríngea, por ejemplo, en el caso de la parálisis de una de las cuerdas vocales, podemos atragantarnos al comer o al beber y pasar contenido alimentario a los pulmones (aspiración de alimentos), lo cual puede constituir una situación de extrema gravedad.

²⁴ Kraustrujillo, «Alfredo Kraus habla de técnica vocal (III)», vídeo de YouTube, 6:55, publicado el 2 de mayo de 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=AP79QBok-yw>.

²⁵ A Sonninen et al., «Evaluation of Support in Singing», *J Voice* 19, n.º 2 (2005): 223-237.

²⁶ B Griffin et al., «Physiological Characteristics of the Supported Singing Voice. A Preliminary Study», *J Voice* 9, n.º 1 (1995): 45-56.

2. Respiración: ya hemos dicho que la laringe forma parte del sistema respiratorio, permitiendo el paso del aire hacia la tráquea y los pulmones en la inspiración y desde allí hacia el exterior en la espiración. La laringe es la zona más estrecha del tubo respiratorio, por lo que las enfermedades que estrechan aún más este tubo como por ejemplo una reacción alérgica con edema laríngeo pueden condicionar, una vez más, una situación de extrema gravedad por obstrucción al paso aéreo en el que esta función se vea condicionada.

3. Fonación: esta función es la menos importante para la vida, y la más sofisticada en la escala evolutiva. Muchos animales emiten sonidos con sus laringes, pero solo el ser humano utiliza la voz que anteriormente hemos llamado aprendida y que conforma, por ejemplo, el lenguaje o el canto en su expresión más elevada: el canto lírico.

La laringe está formada por una serie de cartílagos. Vamos a describir brevemente los más importantes²⁷:

1. Cartílago tiroides: es el más grande, forma una quilla abierta por detrás y unida hacia delante cuyo límite superior es la nuez de Adán.

2. Cartílago cricoides: por debajo del tiroides, el único cartílago completamente cerrado, fundamental para el soporte respiratorio laríngeo. La parte anterior del cricoides es más delgada, como un anillo y la parte posterior es más ancha como el sello de un anillo de sello. En la parte superior de este sello se articulan otros dos pequeños cartílagos.

3. Cartílagos aritenoides: son dos, articulados con el cricoides en su parte posterior. Son dos pequeños prismas donde se insertan las cuerdas vocales y la mayoría de los músculos denominados intrínsecos, que son los que producen todos los movimientos finos de la laringe, permitiendo las modificaciones antes mencionadas en tensión, elongación y grosor de las cuerdas.

4. Cartílago epiglotis: este cartílago no interviene directamente en la fonación, aunque sí es muy importante para proteger la vía aérea cuando tragamos.

5. Hueso hioides: no siempre se considera parte de la laringe. Constituye un anclaje fundamental para la laringe hacia arriba. A través del hioides la laringe se une a la base del cráneo y la mandíbula.

Las cuerdas vocales se encuentran, por lo tanto, dentro de una caja de cartílago y se insertan por delante y por detrás en sendos cartílagos (tiroides y aritenoides). El que el continente de la voz sea cartílago en lugar de hueso otorga flexibilidad a la voz. Un aspecto importante a este respecto es lo que ocurre con el envejecimiento: los cartílagos de la laringe se van poco a poco calcificando

²⁷ Proyecto Lumina, «Laringe humana. Ciclo vibratorio de las cuerdas vocales», vídeo de YouTube, 5:38, publicado el 18 de junio de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=IdDFkxUTJ0>.

(convirtiéndose en hueso), lo que puede ocasionar que, con los años, la voz pierda extensión y agilidad. Este es solo uno de los motivos que causan el envejecimiento vocal y el proceso es tremendamente individual. Seguramente todos tenemos en mente los ejemplos de algunos cantantes que con edades relativamente avanzadas conservan estas características de flexibilidad y agilidad en su voz. Valga como ejemplo esta fantástica grabación de Edita Gruberova con 56 años cantando el aria *Grössmächtige Prinzessin* de *Zerbinetta* de la ópera *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss en el Teatro del Liceo de Barcelona²⁸.

La voz se emite gracias a la vibración de las cuerdas vocales cuando el aire pasa a su través. Las cuerdas vocales son dos, una derecha y una izquierda y están situadas dentro del cartílago tiroideos, unidas por delante en su inserción en el tiroideos y separadas por detrás cuando respiramos unidas cada una en su inserción a cada cartílago aritenoides. Las cuerdas, que en realidad no son cuerdas al aire como las de la guitarra o el violín sino pliegues, como los labios, están formados por varias capas de tejido con una ultra-estructura (estructura microscópica) muy compleja y delicada, única en el cuerpo humano. Estas capas fueron descritas por Hirano en 1974²⁹. Esta estructura de capas es fundamental para que la vibración de las cuerdas y por ende la producción del sonido ocurra con absoluta regularidad y limpieza. Cualquier alteración de la estructura de las mismas, bien producida por una lesión por el mal uso vocal, por una cicatriz o por una lesión congénita alterará la vibración y producirá problemas vocales.

La capa más profunda o más lateral es un músculo, el músculo tiroaritenosoideo o músculo vocal. Por fuera del músculo hacia la línea media está la lámina propia profunda e intermedia, que forman el ligamento vocal. Todas estas capas conjuntamente forman el «cuerpo» de la cuerda vocal, que es lo que se moviliza activamente, se elonga o se acorta, se engrosa o se adelgaza gracias a los músculos que controlan el movimiento de las cuerdas. Por fuera de estas capas aún hay otras dos: la lámina propia superficial y el epitelio, que conjuntamente forman la «cubierta» de la cuerda. Estas dos últimas capas son importantísimas para la vibración de las cuerdas vocales, tienen una consistencia blanda, como de gel, que permite su vibración de forma pasiva por efecto del aire.

Las cuerdas vocales pueden estar separadas, por ejemplo, cuando respiramos o juntarse la una a la otra en la línea media cuando tragamos, tosemos o cantamos (figuras 1 y 2).

²⁸ fleurdefeu57bis, «Edita Gruberova - Ariadne auf Naxos - Grössmächtige Prinzessin», vídeo de YouTube, 11:51, publicado el 15 de abril de 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=J.WR98ZiPk1g>.

²⁹ M Hirano, «Morphological Structure of the Vocal Cord as a Vibrator and Its Variations», *Folia Phoniatr (Basel)* 26, n.º 2 (1974): 89-94.

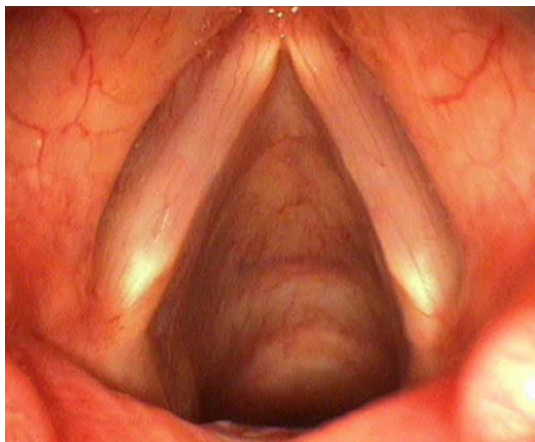


Figura 1. Cuerdas vocales separadas, en posición de respiración³⁰

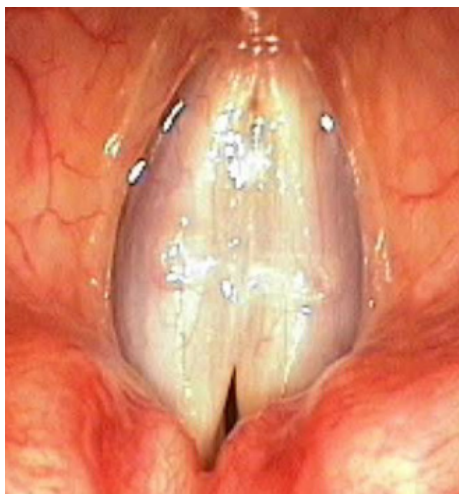


Figura 2. Cuerdas vocales juntas, en posición de fonación

Cuando el aire que procede de los pulmones encuentra a las cuerdas juntas ejerce una presión por debajo de ellas (presión subglótica) que debe vencer la resistencia que le oponen permitiendo el paso de pequeños pulsos de aire a su través con una frecuencia regular determinada por la tensión que

³⁰ Todas las imágenes han sido realizadas por la autora.

tienen las cuerdas y que se corresponde con la frecuencia fundamental de la voz, tono o nota musical que estemos emitiendo³¹.

Estos movimientos de las cuerdas vocales, así como la tensión y elongación que presentan las mismas en cada momento depende de la minuciosa acción coordinada de una serie de músculos muy pequeños dentro y fuera de la laringe: los músculos intrínsecos³².

La mayoría de los músculos intrínsecos aproximan o cierran las cuerdas vocales, mientras que solo uno las separa para respirar, el cricoaritenideo posterior, y solo uno las elonga, el cricotiroides. En realidad, para cantar, los dos músculos más importantes son el músculo tiroaritenideo (el que está en el espesor de la cuerda vocal) y el cricotiroides. Estos dos músculos actúan como antagonistas, es decir, cuando uno se contrae el otro se relaja.

Tradicionalmente se considera, desde el punto de vista científico, que en la voz de pecho existe una predominancia de la contracción del tiroaritenideo y por ende una relajación del cricotiroides, mientras que en la voz de cabeza sucede al contrario. Estudios recientes hablan de que este balance entre los dos músculos está más relacionado con el tono emitido (mayor contracción del tiroaritenideo en los tonos graves y mayor contracción del cricotiroides en los tonos agudos) que con los registros³³.

Quizá el problema esté, precisamente, en definir los registros. Los términos para describirlos son variados y dependen, muchas veces, de cada autor.

Manuel García describió el registro como aquella serie de sonidos consecutivos producidos por un mismo mecanismo cuya naturaleza difiere de otra, consecutiva y homogénea producida, a su vez, por otro mecanismo³⁴. El límite entre un registro y otro se denomina paso.

Los más habitualmente descritos son dos: el registro de pecho y el de cabeza llamado a veces falsete. Manuel García describía el registro de falsete entre el de pecho y el de cabeza, lo que correspondería a un registro medio. Para otros autores el registro de cabeza sería el que está entre el de pecho y el falsete. Los dos registros fundamentales (pecho y cabeza) se mezclan o se solapan entre sí, de manera que al hacerlo forman lo que algunos llaman voz mixta. Además, se describen otros dos registros en los extremos de la extensión vocal: el *Strobass* en la zona más grave y el de flauta, campana o silbido en el lenguaje anglosajón en la zona aguda más extrema.

³¹ Richard Miller, *On the Art of Singing* (Nueva York: Oxford University Press, 1996), 19-25.

³² Juliano Brito, «Canto músculos intrínsecos», vídeo de YouTube, 1:17, publicado el 25 de junio de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=mmckasxrKEw>.

³³ KA Kochis-Jennings et al., «Cricothyroid Muscle and Thyroarytenoid Muscle Dominance in Vocal Register Control: Preliminary Results», *J Voice* 28, n.º 5 (2014): 652.e21-652.e29.

³⁴ García. «*Traité complet...*», 9-10.

El primer médico que investigó la verdad sobre los registros desde un punto de vista científico fue, de nuevo Minoru Hirano, a quien tanto debemos sobre el conocimiento de la anatomía y fisiología de la voz. Hirano realizó los primeros estudios utilizando la electromiografía³⁵ laríngea, es decir, introduciendo agujas en los distintos músculos laríngeos para comprobar qué es lo que ocurría a nivel muscular³⁶ durante el canto³⁷.

En estos estudios encontró que el músculo tiroaritenoides o músculo vocal, el que está en el espesor de la cuerda vocal es el más implicado en los registros de la siguiente manera: tiene su máxima actividad en el registro de pecho y su actividad disminuye en el registro de cabeza.

En la actualidad existe todavía un debate acerca de si los registros se producen exclusivamente por cambios en el mecanismo laríngeo o si su diferencia se basa en las cualidades del sonido producido.

En la actualidad existen multitud de estudios al respecto. Gracias a los programas de análisis acústico que mencionaremos más adelante se pueden analizar las diferencias entre registros en cuanto a la acústica vocal, y gracias a otras exploraciones, como la electromiografía laríngea antes mencionada y la electroglotografía³⁸, que analiza el tipo de contacto entre las cuerdas vocales al cantar, se pueden estudiar las diferencias en cuanto al mecanismo laríngeo³⁹.

Los estudios más claros a este respecto sobre el canto lírico son aquellos que analizan la voz del contratenor, en el cual los dos registros, pecho y falsete, están claramente diferenciados.

Como ya se ha insinuado antes, uno de los objetivos del cantante lírico es, precisamente eliminar los registros, es decir conseguir una homogeneidad en toda la extensión de la voz, desde la nota más grave a la más aguda, para que parezca que todas están emitidas de una misma manera. Esto no ocurre en otros estilos de canto.

Como ejemplo para ilustrar estas diferencias entre los registros desde el punto de vista de la percepción del que escucha, es decir desde una perspectiva acústica-perceptual, vamos a poner dos ejemplos prácticos. En primer lugar, mostraremos un ejemplo de fusión de dos registros a priori claramente diferentes: el de pecho y el de falsete en la voz masculina, en este caso en la voz

³⁵ La electromiografía es una exploración con fines casi siempre diagnósticos utilizada ampliamente en medicina para la evaluación de las enfermedades neurológicas y que consiste en registrar, mediante electrodos de superficie en la piel o de aguja insertados en los músculos, la actividad eléctrica que se produce en los mismos.

³⁶ I García-López et al., «Electromiografía laríngea en el diagnóstico y tratamiento de los trastornos de la voz», *Acta Otorrinolaringol Esp.* 63, n.º 6 (2012): 458-464.

³⁷ M Hirano, W Vennard y J Ohala, «Regulation of register, pitch and intensity of voices», *Folia Phoniatr (Basel)* 22 (1970): 1-20.

³⁸ La electroglotografía es una prueba de evaluación diagnóstica que permite valorar el grado de contacto entre las cuerdas vocales durante la fonación mediante la colocación de electrodos en la superficie de la piel.

³⁹ A Giovanni y S de Saint-Victor, «Estudio clínico de la voz», *EMC Otorrinolaringología* 42, n.º 4 (2013): 1-17.

de contratenor. Hay algunas obras en el repertorio de contratenor, obras originalmente escritas para *castrati*, que precisan de la utilización de ambos registros. Valga como ejemplo el aria «Ombra mai fu» de *Xerxes* de Handel, en esta ocasión interpretada por Franco Fagioli, donde el intérprete fusiona magníficamente el registro agudo con las notas más graves a nivel tímbrico⁴⁰.

En el otro extremo podríamos encontrar obras en las cuales el compositor busca claramente la diferencia entre los registros. Un ejemplo puede escucharse en el aria «Anegado de tanta dicha» de la ópera *El poeta calculista*, compuesta por Manuel García (el padre del inventor del laringoscopio), que el propio compositor, famosísimo cantante, interpretaba. En esta aria, el tenor canta las dos voces de un dúo, la del hombre (en registro de pecho) y la de la mujer (en registro de falsete). Valga como ejemplo la grabación realizada por el tenor Mark Tucker, en la que él interpreta los dos papeles⁴¹.

En cuanto al mecanismo laríngeo, si analizamos tanto la señal sonora (evaluación acústica objetiva) como el electroglotograma (evaluación de la forma de contacto de las cuerdas vocales) de una voz emitiendo un *glissando*, encontramos un punto en el que dicho mecanismo cambia: así, en lo que podríamos llamar tradicionalmente registro de pecho, o mecanismo 1 (M1), las cuerdas vocales vibran en toda su longitud en cuanto a la fase vertical. Dicho de otra manera, todo el ancho de la cuerda (en cuanto a su dimensión vertical) contacta para producir la vibración. La cuerda vocal está más tensa y la contracción del músculo vocal predomina sobre la del músculo cricotiroides (Figura 3). El tiempo en que las cuerdas contactan durante la emisión (lo que se denomina fase de cierre) es mayor durante la fonación. Este mecanismo puede ser utilizado tanto en hombres como en mujeres en la zona grave y en el centro de la extensión de la voz. En el mecanismo 2 (M2) o registro de cabeza o falsete, por el contrario, la cantidad de masa de cuerda vocal que vibra es menor, las cuerdas vocales están más elongadas y el músculo cricotiroides predomina sobre el músculo vocal (Figura 4). La fase abierta durante la vibración es mayor que la cerrada. Este mecanismo puede utilizarse tanto en hombres como en mujeres en la zona central y aguda de la extensión de la voz⁴².

⁴⁰ Deutsche Grammophon, «Franco Fagioli-Handel: Ombra mai fu», vídeo de YouTube, 3:26, publicado el 5 de febrero de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=FD8eL-1a0As>.

⁴¹ Orquesta Ciudad de Granada-Tema, «El Poeta Calculista-Duo», vídeo de YouTube, 5:46, publicado el 24 de septiembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=R06Yk9yfd3I>.

⁴² N Henrich, «Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers», *Logoped Phoniatr Vocol* 31 (2006): 3-14.

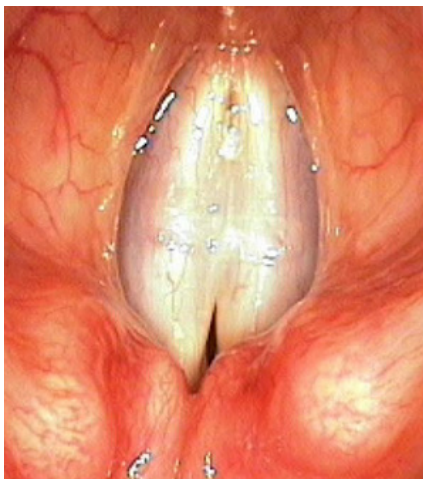


Figura 3. Cuerdas vocales emitiendo un tono grave (fa sostenido₂⁴³). Predomina la contracción del tiroaritenoides y las cuerdas vocales están más acortadas y engrosadas

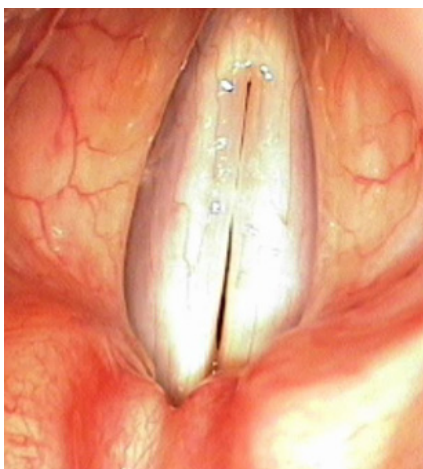


Figura 4. Cuerdas vocales emitiendo un tono agudo (fa sostenido₃). Predomina la contracción del cricotiroides y las cuerdas están más elongadas y adelgazadas

⁴³ Mientras que en la terminología musical en España se utiliza habitualmente la notación franco-belga, el la central del piano (440 Hz) se llama la₃, en la terminología científica se utiliza la notación anglosajona, y a esta misma nota se le denomina la₄. En este artículo se utilizará la notación franco-belga.

Existe, además, una zona en el centro de la voz donde coinciden ambos mecanismos y donde el intérprete puede elegir entre emitir con uno u otro. Esta zona va aproximadamente de mi_2 (165 Hz) a fa sostenido₃ (370 Hz) en el caso de las voces masculinas y de sol_2 (196 Hz) a sol_3 (392 Hz) para las femeninas. Esta zona se puede estirar, incrementando su extensión por los requerimientos de la voz artística. Por ejemplo, en la técnica denominada *belting* ampliamente utilizada en el teatro musical por las mujeres, la voz de pecho o mecanismo 1 se lleva hasta una zona más aguda (por encima de 512 Hz o do_4). Sin embargo, la utilización de la voz de forma habitual con este mecanismo en la zona aguda requiere de una presión de aire (presión subglótica) muy elevada y por lo tanto de una resistencia laríngea asimismo elevada que puede llevar a lesiones.

A la hora de la verdad, sin embargo, estos dos registros tan claramente diferenciados no son los que usan la mayoría de los cantantes líricos: el aria descrita de Manuel García en la que el intérprete canta la voz masculina y la femenina constituye, obviamente, una excepción en el repertorio de tenor.

Los cantantes líricos utilizan mayoritariamente un mecanismo mixto. Las voces masculinas utilizan preferentemente el mecanismo 1 (M1), un registro preferentemente «de pecho» para las notas graves con mayor contracción del músculo tiroaritenodeo y un registro «de cabeza» que en realidad es una voz mixta caracterizada por una actividad mayor del músculo cricoaritenodeo. El *belting* femenino, tan de moda en el teatro musical está producido en realidad también con este mecanismo mixto. Las voces líricas femeninas utilizan mayoritariamente el mecanismo 2 (M2) o registro de cabeza en la zona central y aguda de su extensión vocal. El término falsete se limita al registro utilizado por las voces masculinas, en concreto los contratenores. En ambos casos la cuerda vocal está más elongada, y la masa de cuerda que vibra es menor.

Sea cual sea el modo en que se va a emitir, el hecho es que cuando decidimos cantar ocurren, a nivel laríngeo, una serie de hechos fisiológicos. Las cuerdas vocales se aproximan entre sí juntándose en la línea media. El aire procedente de los pulmones se dirige hacia fuera por las fuerzas que ya se han explicado. Al encontrarse las cuerdas cerradas, el aire choca contra las mismas y las obliga a separarse para dejar pasar el aire a su través. En cuanto se han separado en virtud del fenómeno de Bernoulli las cuerdas son aspiradas de nuevo hacia la línea media comenzando un nuevo ciclo vocal. Estos ciclos vocales se producen de manera regular mientras el flujo de aire sea continuo, y su frecuencia, que se corresponde con el tono de la nota que se está emitiendo (440 veces por segundo para el la_3) depende de la tensión, masa y elongación de las propias cuerdas, como ya se ha mencionado más arriba⁴⁴.

Hemos hablado, por lo tanto, ya, de cómo se emiten los diferentes tonos y también, en parte de cómo se modifica el timbre en la parte que corresponde a los mecanismos laríngeos. Pero ¿cómo se modifica la intensidad o volumen de la voz? El cantante puede elegir entre dos maneras de hacerlo;

⁴⁴ Jordan, «Vocal Cords up close while singing», vídeo de YouTube, 3:14, publicado el 3 de noviembre de 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=-XGds2GAvGQ>.

aumentar el flujo aéreo o aumentar la resistencia laríngea. De estos dos, el más rentable desde el punto de vista fisiológico, el menos lesivo, es el aumento del flujo aéreo. Al incrementarse este, la separación que se produce entre las cuerdas en cada ciclo vocal es mayor, y por lo tanto la onda que se produce al juntarse las mismas será de mayor amplitud, produciendo un sonido de mayor intensidad. Al revés, cuanto menor sea el flujo aéreo, menor será lo que se separan las cuerdas en cada ciclo y menor será la amplitud de la onda generada. En muchas publicaciones se utiliza un símil para entender este concepto: si separamos las manos para dar una palmada, cuanto más separadas estén las manos más sonará la palmada sin necesidad de aumentar mucho la fuerza muscular.

Pero ¿es el sonido que se produce en las cuerdas vocales el mismo que escucha nuestro público cuando nos oye cantar? Claro que no. Nos queda un elemento importantísimo, responsable de la articulación del lenguaje y de la modificación de los timbres y colores de la voz: el elemento resonador-articulador o tracto vocal.

VII. LA ARTICULACIÓN Y LA RESONANCIA

El tracto vocal lo componen todas las estructuras que se encuentran por encima de las cuerdas vocales en el camino del aire desde la producción del sonido (emisión) hasta su salida al exterior por la boca o por la nariz. El tracto vocal está involucrado en la articulación del lenguaje y constituye un elemento fundamental en el canto, ya que es el elemento resonador que produce y modifica el timbre de la voz. Además, es un amplificador de la señal sonora, importantísimo especialmente en el canto lírico donde los cantantes se suben al escenario sin ningún tipo de amplificación electrónica.

Las estructuras que forman el tracto vocal son:

1. La faringe: es un tubo que comienza como continuación del esófago por detrás de la laringe (hacia abajo) y se extiende hacia arriba hasta la parte posterior de las fosas nasales. Está rodeada de estructuras musculares que hacen que tenga una gran movilidad, tanto de ascenso y descenso como de contracción-expansión. La faringe forma parte del aparato digestivo y está involucrada en la deglución, pero constituye asimismo un elemento resonador.

2. La lengua: su parte posterior ocupa la faringe y su parte anterior la cavidad oral o boca. Es un órgano fundamentalmente muscular, tremendamente móvil y fundamental para la articulación del lenguaje.

3. El paladar: su parte anterior está formada por hueso (paladar duro) y constituye el techo de la cavidad oral. Su parte posterior está formada por músculo (paladar blando) y separa la boca de la faringe. El paladar blando realiza movimientos de tensión-relajación y de elevación-descenso. Este último movimiento es fundamental para cerrar las fosas nasales por detrás cuando comemos, para que

no se salga alimento por la nariz. También es importante su movilidad durante el canto para abrirse o cerrarse en función de la emisión de fonemas nasales. La falta de cierre en los fonemas no nasales producirá una rinolalia abierta y la falta de apertura en los fonemas nasales una rinolalia cerrada, ambas con un timbre nasal característico en la voz.

4. La cavidad oral: delimitada hacia delante por los labios. El labio superior está en relación con el maxilar superior y el labio inferior con la mandíbula. Los labios son también estructuras bastante móviles que pueden, no solo abrirse o cerrarse para comer, hablar o cantar, sino que pueden llevarse hacia delante o hacia atrás para la articulación de determinadas vocales y consonantes cambiando las dimensiones de la cavidad oral en sus distintos ejes. La cavidad oral es una estructura fundamental para la deglución, pero también para la articulación del lenguaje.

5. La nariz y los senos paranasales: ambas constituyen cavidades formadas por hueso (y cartílago en el caso de la parte más anterior de las fosas nasales) llenas de aire involucradas en la respiración, pero fundamentales, sin duda, en la resonancia y en la amplificación del sonido.

Todos estos elementos se coordinan durante el canto de manera absolutamente precisa. Gracias a los estudios de resonancia magnética funcional⁴⁵, podemos ver hoy en día cómo se producen estos movimientos en tiempo real durante el canto⁴⁶.

La voz se produce, como ya hemos visto, por la vibración de las cuerdas vocales cuando el aire pasa a su través. Así como el sonido que produce un diapason es un sonido simple, formado por una única onda sinusoidal, el sonido que producen las cuerdas vocales es un sonido complejo, formado por una onda compleja, que es la suma de muchas ondas simples a la vez. Dicha onda, sin embargo, es una onda periódica, que se produce a una frecuencia regular que equivale al número de ciclos vocales que se producen por segundo y por tanto a la nota que estemos emitiendo. Si la onda no fuera periódica en vez de sonido produciríamos ruido. Esto es lo que ocurre en algunas patologías, como cuando por ejemplo hay una lesión grande en las cuerdas vocales que impide completamente la vibración periódica. La presencia de dicha lesión se traduciría en la práctica por una disfonía muy severa.

El sonido que genera el cantante es, por lo tanto, una onda compleja que, según el Teorema de Fourier, puede descomponerse en un número de ondas simples. Estas ondas simples tienen entre sí una relación matemática, de manera que existe una que es la más grave, a la que llamamos «fundamental» y que se corresponde con la nota que estamos cantando y todas las demás son múltiplos hacia el agudo de esa fundamental. A todas esas otras notas u otras ondas simples que se generan se les llama armónicos, y se generan tanto en las cuerdas vocales como en la vibración producida por el arco del violín al frotar la

⁴⁵ Infinite Quotes, «Look inside the head of a opera singer as he performs Wagner Live As He Performs», vídeo de YouTube, 1:18, publicado el 8 de mayo de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=f5SUhhfwxEI>.

⁴⁶ Anna-Maria Hefe, «MRI | Sehnsucht nach dem Frühlinge (Mozart). Anna-Maria Hefe», vídeo de YouTube, 1:13, publicado el 26 de abril de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=YIUvX7hebBA>.

cuerda, o el macillo del piano al golpear su cuerda. Los músicos aprenden a nombrar esos armónicos con las notas que representan, mejor dicho, con la distancia interválica que mantienen respecto al armónico previo. En este sentido, los armónicos de una nota concreta serían por orden ascendente: la octava, la quinta, la cuarta, la tercera mayor, la tercera menor... Pero si estas mismas distancias las expresamos en términos físicos con la terminología utilizada para describir las frecuencias (ciclos por segundo o hercios), los armónicos que produce una nota concreta, por ejemplo 100 Hz, serían: 200, 300, 400, 500... es decir, todos los múltiplos de la fundamental. A la representación de un sonido con todos sus armónicos se le denomina espectrograma, que consiste en una gráfica en la cual el eje vertical son las frecuencias, el eje horizontal es el tiempo y la intensidad de los armónicos se representa por una escala de grises, de modo que cuanto más negro mayor la intensidad o amplitud de cada armónico (figura 5)⁴⁷.

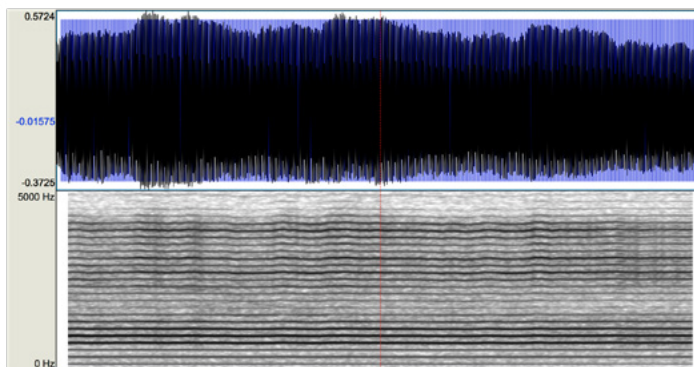


Figura 5. Espectrograma de la voz humana emitiendo el fonema /a/ obtenido mediante el programa Praat

En la parte superior de la imagen se muestra la onda sonora y en la parte inferior el espectrograma, con todos los armónicos entre 0 y 5000 Hz. La línea inferior corresponde a la frecuencia fundamental (en este caso 198 Hz, correspondiente a una voz de mujer) y el resto de líneas corresponden a los armónicos de ese sonido, todos separados por la misma distancia, que coincide con la fundamental.

Si nosotros fuéramos capaces de colocar un micrófono justo encima de las cuerdas vocales y registrar el sonido, observaríamos que la intensidad, amplitud o volumen de todos estos armónicos

⁴⁷F Núñez Batalla y C Suárez Nieto, *Espectrografía clínica de la voz* (Oviedo:Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1999), 15-32.

decrece progresivamente a medida que vamos hacia armónicos más agudos⁴⁸, con una magnitud de unos 12 decibelios por octava⁴⁹.

Pero el sonido que el cantante produce, el que llega al público, no es el que se genera en las cuerdas vocales, la fuente sonora, sino que este sonido pasa a través de un filtro (el tracto vocal) donde sufre una serie de modificaciones que consisten, sencillamente, en potenciar-amplificar algunos armónicos y atenuar-disminuir la intensidad de otros. Este proceso de filtrado de la señal sonora procedente de la laringe es lo que define tanto la articulación como el timbre.

Aquellos armónicos o grupos de armónicos (a veces puede no ser uno solo, sino varios contiguos) que se ven amplificados en intensidad o volumen por efecto del tracto vocal se denominan formantes. En la voz concretamente existen varios formantes que se denominan numéricamente de forma progresiva, de los más graves a los más agudos, así en el espectrograma que se muestra a continuación se observarían 5 formantes, que denominaríamos F1, F2, F3, F4 y F5 (figura 6).

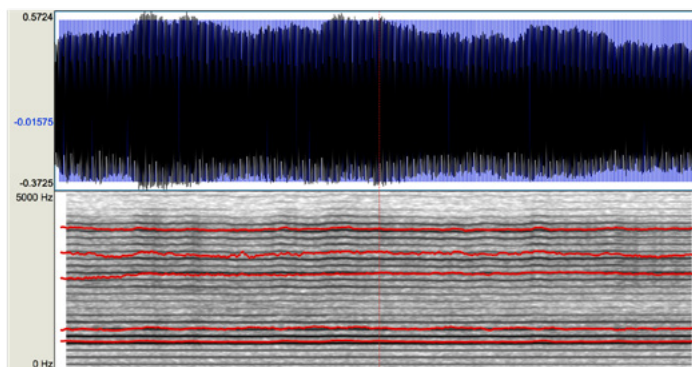


Figura 6. Espectrograma de la voz humana emitiendo el fonema /a/ obtenido mediante el programa Praat (igual a figura 5). Se encuentran marcados en rojo, para facilitar su visión, los formantes del sonido

En lo que respecta a la articulación, todos los fonemas vocálicos (en los que no vibra ninguna otra estructura excepto las cuerdas vocales) se pueden definir por la localización precisa de los dos primeros formantes (F1 y F2) en el espectrograma. Y así, en todas las voces, masculinas o femeninas, el fonema /a/ tendrá su primer y segundo formante en el mismo sitio (figura 7).

⁴⁸ J Sundberg, «Perceptual aspects of singing», *J Voice* 8, n.º 2 (1994): 106-122.

⁴⁹ A Giovanni, A Lagier y N Henrich, «Fisiología de la fonación», *EMC Otorrinolaringología* 43, n.º 3 (2014): 1-16.

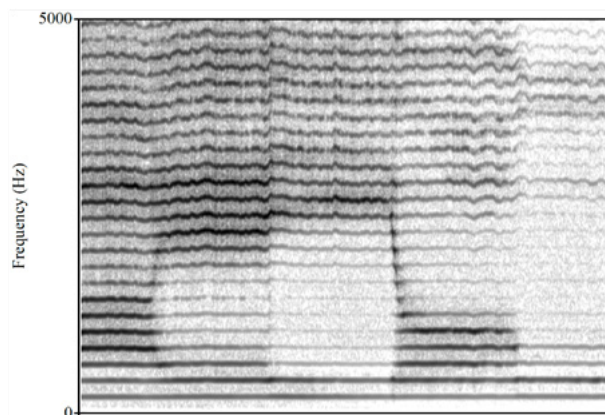


Figura 7. Espectrograma de la voz humana emitiendo consecutivamente los fonemas vocálicos del español /a/, /e/, /i/, /o/, /u/ obtenido mediante el programa Praat. Se observa como la posición relativa del primer y segundo formante cambia cuando lo hace la vocal

Respecto al resto de formantes, se relacionan más bien con el timbre, así que dependen, en parte de la persona que esté hablando o cantando y en parte de la manera en que utilicemos la voz. Dado que la anatomía del tracto vocal de cada persona es diferente (el tamaño de la lengua, la longitud y anchura de la faringe, la anchura del paladar duro...), cada cantante tendrá específicamente reforzados algunos armónicos (formantes) que otorgan a cada uno de ellos su huella vocal y que nos permiten diferenciar unas voces de otras. Pero, por otro lado, como hemos apuntado, dado que el tracto vocal es muscular, y es móvil, el cantante está continuamente modificando la forma de su caja de resonancia, de modo que puede hacer que su voz suene de manera diferente, por ejemplo, dependiendo del rol que esté cantando⁵⁰.

A este respecto es de suma importancia, especialmente en el canto lírico, el fenómeno por el cual las voces de los cantantes son capaces de oírse en un auditorio por encima de una orquesta sinfónica, sin ningún tipo de amplificación. Desde siempre es sabido por los cantantes y por los profesores de canto que es imprescindible que la voz «corra» o que tenga «*squillo*» para que al cantante se le oiga en el teatro. De hecho, uno de los objetivos fundamentales de la técnica vocal en el canto lírico es, precisamente, este, ya que en otros estilos de canto se usa la amplificación mediante micrófonos. Si uno se para a pensarlo, realmente es un misterio cómo algunas voces aparentemente pequeñas pueden, mediante la técnica, hacerse oír en grandes teatros compitiendo con una gran orquesta sinfónica. Obviamente si midiéramos los decibelios que es capaz de gritar un cantante por

⁵⁰ F Roers, D Mürbe y J. Sundberg, «Voice classification and vocal tract of singers: a study of x-ray images and morphology», *J Acoust Soc Am* 125, n.º 1 (2009): 503-512.

potente que sea su voz y midiéramos a su vez los decibelios que emite una orquesta, el cantante siempre saldría perdiendo... Por lo tanto, ¿cuál es el fenómeno que hace que el cantante gane en su lucha contra la orquesta?

Pues es precisamente el refuerzo en energía (amplitud o volumen) de los armónicos que están entre 2500 y 3500 Hz. Se ha demostrado que el cantante lírico es capaz de concentrar la energía sonora en una zona específica (cada voz la tiene en un sitio, las voces agudas más cerca de 3500 Hz y las voces graves más cerca de 2500 Hz). Este refuerzo de energía se consigue agrupando el tercer y cuarto formantes en esta zona del espectro. Lo que ocurre es que el espectrograma de la orquesta, aunque tiene mayor volumen de forma global, en esta zona de 2500-3500 Hz tiene menor volumen que la voz lírica. Además, el oído humano tiene una especial sensibilidad a nivel coclear para escuchar estas frecuencias. El resultado es que, como sabemos, al cantante se le escucha por encima de la orquesta sin necesidad de amplificación⁵¹ (figuras 8 y 9).

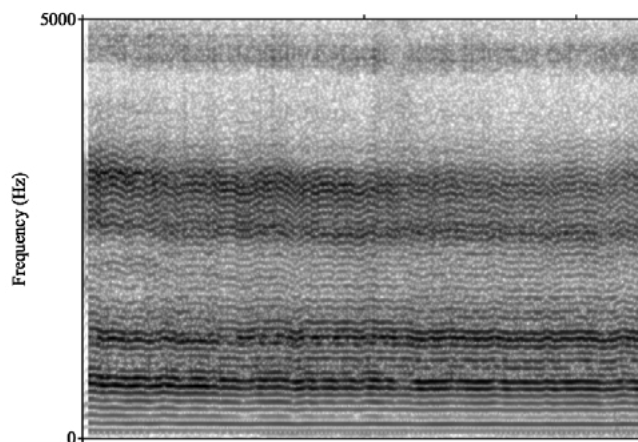


Figura 8. Espectrograma de la voz de un cantante lírico (bajo-barítono) grabado con el programa Praat emitiendo la vocal /a/ en voz hablada sin intención de impostación. Se ve claramente que la energía sonora está repartida entre los armónicos, aunque se aprecian perfectamente los formantes de la voz

⁵¹ J Sundberg, *The Science of the singing voice* (DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1987), 157-181.

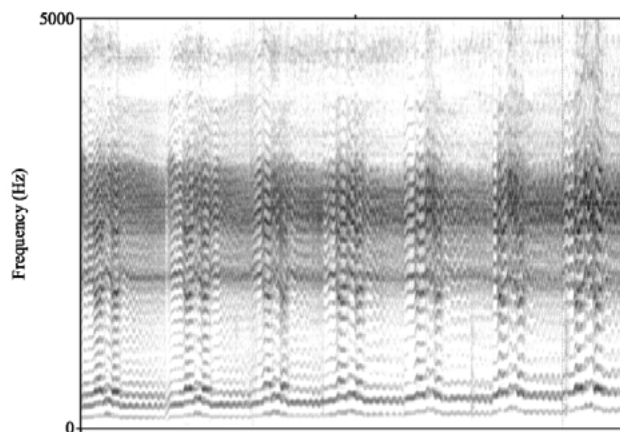


Figura 9. Espectrograma de la voz de un cantante lírico (bajo-barítono) grabado con el programa Praat emitiendo la vocal /a/ vocalizando en voz cantada. Se aprecia claramente como la energía sonora está concentrada en la zona de 2500-3000 Hz (presencia del formante del cantante)

Otro elemento fundamental de la voz cantada, especialmente importante en la voz lírica, aunque también está presente en otros estilos de canto, es el vibrato. El vibrato consiste en una oscilación tanto del tono o frecuencia fundamental como de la intensidad del sonido que proporciona a este una mayor riqueza tímbrica (figura 10).

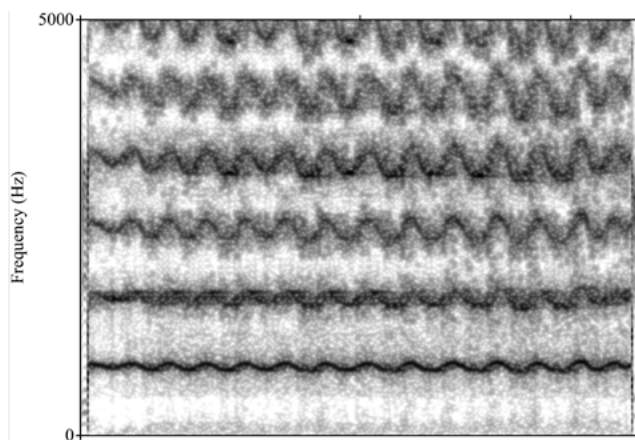


Figura 10. Espectrograma de la voz de una cantante lírica (soprano) grabada mediante el programa Praat emitiendo una vocal sostenida en voz cantada. Se aprecia la oscilación de la frecuencia fundamental correspondiente al vibrato

Hay algunas voces que poseen vibrato de forma natural mientras que otras no lo tienen. Sin embargo, a lo largo del desarrollo de la voz durante el estudio del canto, el vibrato se desarrolla de forma más o menos espontánea⁵².

El vibrato puede ser caracterizado por dos parámetros: la amplitud, medida en hercios⁵³ o en semitonos y la frecuencia o número de ciclos u oscilaciones por segundo⁵⁴.

Está establecido que, para que el vibrato otorgue belleza y riqueza a la voz, debe tener unas características concretas en cuanto a frecuencia y amplitud. En cuanto a la frecuencia, debe estar alrededor de 6 ciclos por segundo. Así, frecuencias mayores serán percibidas por el oído por lo que se denomina un vibrato caprino y frecuencias menores se interpretarán como una voz oscilante. En cuanto a la amplitud, debe estar entre 1 y 2 semitonos. Amplitudes menores se perciben como una voz plana y frecuencias mayores como una voz de nuevo inestable.

VIII. CONCLUSIONES

El estudio de la voz cantada puede abordarse desde un punto de vista artístico y científico. Ambas perspectivas son complementarias. El que los cantantes conozcan más acerca de su instrumento y de cómo funciona es sin duda beneficioso. Asimismo, los profesionales dedicados al estudio y cuidado de la voz desde el punto de vista científico deben conocer la perspectiva del cantante para entender mejor los fenómenos fisiológicos que corresponden a la emisión de la voz y los fenómenos acústicos que influyen en la misma.

El canto comienza a nivel cerebral con la idea de cantar. El cuerpo, concebido de manera global como instrumento, se prepara con una postura idónea para la emisión de la voz. A través de la respiración controlada se produce la energía necesaria, en forma de columna de aire, para hacer vibrar las cuerdas vocales, localizadas en la laringe. Esa vibración produce un sonido complejo, formado por una frecuencia fundamental y una serie de armónicos, que pasan a través de un filtro formado por todas las estructuras anatómicas que conforman el tracto vocal. Dichas estructuras son en parte fijas y producen la huella vocal que nos caracteriza a cada uno, pero en parte son móviles, permitiendo al cantante un número casi infinito de posibilidades en cuanto a la interpretación artística.

Todos los elementos que forman el canto no deben concebirse de forma aislada, sino que deben trabajarse de forma integral. Esto no quiere decir que no sea posible y recomendable trabajar por separado aspectos específicos con la finalidad de fijar la atención sobre cosas concretas, pero este

⁵² D Mürbe et al., «Effects of professional singing education on vocal vibrato, a longitudinal study», *J Voice* 21 (2007): 683-688.

⁵³ C Dromey, L Reese y JA Hopkin, «Laryngeal-Level Amplitude Modulation in Vibrato», *J Voice* 23 (2009): 156-63.

⁵⁴ C Dromey, N Carter y JA Hopkin, «Vibrato Rate Adjustment», *J Voice* 17 (2003): 168-78.

aspecto de detalle debe siempre combinarse con el conjunto de elementos que conforman el canto sin perder de vista la dimensión artística del mismo. Cantar es algo que cualquier persona puede hacer, pero el canto entendido como actividad artística, con su máxima expresión en el canto lírico, es sin duda una de las artes más elevadas. El cantante lírico es un deportista de élite que precisa de unas habilidades extraordinarias para ejercer su profesión. Los conocimientos científicos sobre el canto son importantes a la hora de estudiar y, sobre todo, para su enseñanza. Pero al subirse a un escenario, en ese momento mágico en el que el cantante respira para empezar a cantar, todo eso pasa a un segundo plano y comienza el Arte, con mayúsculas, que es, a fin de cuentas, el objetivo final.

IX. REFERENCIAS

- Anna-Maria Hefe. «MRI | Sehnsucht nach dem Frühlinge (Mozart). Anna-Maria Hefe». Vídeo de YouTube, 1:13. Publicado el 26 de abril de 2017. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=YIUvX7hebBA>.
- Arcaya, Beret. *Understanding the singing voice*. Nueva York: Beret Arcaya, 2015.
- ATENSALUD. «8 músculos de la espiración». Vídeo de YouTube, 3:51. Publicado el 31 de enero de 2018. Acceso el 8 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=LcZmzJ-GQE0>.
- De Angelis, V; F Martino; M Moerel; R Santoro; L Hausfeld y E Formisano. «Cortical processing of pitch: Model-based encoding and decoding of auditory fMRI responses to real-life sounds». *Neuroimage* 180, (2018): 291-300. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.11.020>.
- Deutsche Grammophon. «Franco Fagioli-Handel:Ombra mai fu». Vídeo de YouTube, 3:26. Publicado el 5 de febrero de 2018. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=FD8eL-1a0As>.
- Dromey, C, L Reese, y JA Hopkin. «Laryngeal-Level Amplitude Modulation in Vibrato». *J Voice* 23(2009):156-163. <https://doi.org/10.1016/j.jvoice.2007.05.002>.
- Dromey, C, N Carter, y JA Hopkin. «Vibrato Rate Adjustment». *J Voice* 17 (2003): 168-178. [https://doi.org/10.1016/s0892-1997\(03\)00039-0](https://doi.org/10.1016/s0892-1997(03)00039-0).
- Educación Portal. «Biología: el oxígeno y la respiración». Vídeo de YouTube, 2:13. Publicado el 28 de marzo de 2016. Acceso el 8 de agosto de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=Yhpme_G2QcU.
- Fernández González, S, F Vázquez de la Iglesia, M Marqués Girbau, y R García-Tapia Urrutia. «Manuel P. García». *Rev Med Univ Navarra* 50, n.º 3 (2006): 14-18.

- fleurdefeu57bis. «Edita Gruberova - Ariadne auf Naxos - Grössmächtige Prinzessin». Vídeo de YouTube, 11:51. Publicado el 15 de abril de 2012. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IWR98ZiPk1g>.
- Garcia, Manuel. *Traité complet L'art du chant*. París: Minkoff, 1848.
- García-López, I, y J Gavilán Bouzas. «La Voz Cantada». *Acta Otorrinolaringol Esp* 61, n.º 6 (2010): 441-451. <https://doi:10.1016/j.otorri.2009.12.006>.
- García-López, I, S Santiago Pérez, J Peñarrocha-Teres, AJ Palacio, y J Gavilán. «Electromiografía laríngea en el diagnóstico y tratamiento de los trastornos de la voz». *Acta Otorrinolaringol Esp* 63, n.º 6 (2012): 458-464. <https://doi:10.1016/j.otorri.2012.05.004>.
- Giovanni, A, A Lagier, y N Henrich. «Fisiología de la fonación». *EMC Otorrinolaringología* 43, n.º 3 (2014): 1-16. [http://dx.doi.org/10.1016/S1632-3475\(14\)68304-1](http://dx.doi.org/10.1016/S1632-3475(14)68304-1).
- Giovanni, A, y S de Saint-Victor. «Estudio clínico de la voz». *EMC Otorrinolaringología* 42, n.º 4 (2013): 1-17. [http://dx.doi.org/10.1016/S1632-3475\(13\)65961-5](http://dx.doi.org/10.1016/S1632-3475(13)65961-5).
- Griffin, B, P Woo, R Colton, J Casper, y D Brewer. «Physiological Characteristics of the Supported Singing Voice. A Preliminary Study». *J Voice* 9, n.º 1 (1995): 45-56. [https://doi:10.1016/s0892-1997\(05\)80222-x](https://doi:10.1016/s0892-1997(05)80222-x).
- Henrich, N. «Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers». *Logoped Phoniatr Vocol* 31 (2006): 3-14. <https://doi:10.1080/14015430500344844>.
- Hirano, M. «Morphological Structure of the Vocal Cord as a Vibrator and Its Variations». *Folia Phoniatr (Basel)* 26, n.º 2 (1974): 89-94. <https://doi:10.1159/000263771>.
- Hirano, M, W Vennard y J Ohala. «Regulation of register, pitch and intensity of voice». *Folia Phoniatr (Basel)* 22 (1970): 1-20. <https://doi:10.1159/000263363>.
- Infinite Quotes. «Look inside the head of a opera singer as he performs Wagner Live As He Performs». Vídeo de YouTube, 1:18. Publicado el 8 de mayo de 2016. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=f5SUhhfwxEI>.
- Jordan. «Vocal Cords up close while singing». Vídeo de YouTube, 3:14. Publicado el 3 de noviembre de 2010. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=-XGds2GAvGQ>.
- Juliano Brito. «Canto músculos intrínsecos». Vídeo de YouTube, 1:17. Publicado el 25 de junio de 2018. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=mmckasxrKEw>.

- Jürgens, U. «The neural control of vocalization in mammals: a review». *J Voice* 23, n.º 1 (2009): 1-10. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2007.07.005>.
- Jürgens, U, y A Kirzinger. «The laryngeal sensory pathway and its role in phonation. A brain lesioning study in the squirrel monkey». *Exp Brain Res* 59, n.º 1 (1985): 118-124. <https://doi: 10.1007/BF00237672>.
- Kishon-Rabin, L, O Amir, Y Vexler y Y Zaltz. «Pitch discrimination: are professional musicians better than non-musicians?». *J Basic Clin Physiol Pharmacol* 12 (2001): 125-143. <https://doi: 10.1515/jbcpp.2001.12.2.125>.
- Kochis-Jennings, KA, EM Finnegan, HT Hoffman, S Jaiswal y D Hull. «Cricothyroid Muscle and Thyroarytenoid Muscle Dominance in Vocal Register Control: Preliminary Results». *J Voice* 28, n.º 5 (2014): 652. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2014.01.017>.
- Kraustrujillo. «Alfredo Kraus habla de técnica vocal (III)». Vídeo de YouTube, 6:55. Publicado el 2 de mayo de 2009. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=AP79QBok-yw>.
- Lamperti, Giovanni Battista. *The technics of bel Canto*. Traducido por TH Baker. Mansfield Centre: Martino Publishing, 2012.
- Lehmann, Lilli. *Mon art du chant*. Traducido por Maurice Chassang. París: Rouart, Lerolle et Cie, 1900.
- Macdonald, I, JS Rubin, E Blake, S Hirani y R Epstein. «An Investigation of Abdominal Muscle Recruitment for Sustained Phonation in 25 Healthy Singers». *J Voice* 26, n.º 6 (2012): 815. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2012.04.006>.
- McHenry, MA, J Evans y E Powitzky. «Effects of Bel Canto Training on Acoustic and Aerodynamic Characteristics of the Singing Voice». *J Voice* 30, n.º 2 (2016): 198-204. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2014.11.009>.
- Micheyl, C, K Delhommeau, X Perrot y AJ Oxenham. «Influence of musical and psychoacoustical training on pitch discrimination». *Hear Res* 219 (2006): 36-47. <https://doi: 10.1016/j.heares.2006.05.004>.
- Miller, Richard. *On the Art of Singing*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- Mürbe, D, T Zahnert, E Kuhlisch y J Sundberg. «Effects of professional singing education on vocal vibrato, a longitudinal study». *J Voice* 21 (2007): 683-8. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2006.06.002>.

- Núñez Batalla, F y C Suárez Nieto. *Espectrografía clínica de la voz*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1999.
- Orquesta Ciudad de Granada-Tema. «El Poeta Calculista-Duo». Vídeo de YouTube, 5:46. Publicado el 24 de septiembre de 2014. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=R06Yk9yfd3I>.
- Proyecto Lumina. «Laringe humana. Ciclo vibratorio de las cuerdas vocales». Vídeo de YouTube, 5:38. Publicado el 18 de junio de 2012. Acceso el 10 de agosto de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=IdDFkxUTj0>.
- Roers, F, D Mürbe y J Sundberg. «Voice classification and vocal tract of singers: a study of x-ray images and morphology». *J Acoust Soc Am* 125, n.º 1 (2009): 503-512. <https://doi: 10.1121/1.3026326>.
- Rubin, JS, E Blake y L Mathieson. «The effects of posture in voices». En *Diagnosis and treatment of voice disorders*, coordinado por JS Rubin, RT Sataloff y GS Korovin, 707-718. San Diego: Plural Publishing, 2006.
- Sonninen, A, M Laukkanen, K Karma y P Hurme. «Evaluation of Support in Singing». *J Voice* 19, n.º 2 (2005): 223-237. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2004.08.003>.
- Stark, James. *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, Buffalo y Londres: University of Toronto Press Incorporated, 1999.
- Sundberg, J. *The Science of the singing voice*. DeKalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- . «Perceptual aspects of singing». *J Voice* 8, n.º 2 (1994): 106-22. [https://doi: 10.1016/s0892-1997\(05\)80303-0](https://doi: 10.1016/s0892-1997(05)80303-0).
- Van Houtte, E, K Van Lierde y S Claeys. «Pathophysiology and Treatment of Muscle Tension Dysphonia: A Review of the Current Knowledge». *J Voice* 25, n.º 2 (2011): 202-207. <https://doi: 10.1016/j.jvoice.2009.10.009>.
- Wyke, BD. «Laryngeal neuromuscular control systems in singing. A review of current concepts». *Folia Phoniatr (Basel)* 26 (1974): 295-306. <https://doi: 10.1159/000263791>.
- Zarate, JM. «The neural control of singing». *Front Hum Neurosci* 7 (2013): 1-12. <https://doi: 10.3389/fnhum.2013.00237>.
- Zarate, JM y RJ Zatorre. «Experience-dependent neural substrates involved in vocal pitch regulation during singing». *Neuroimage* 40 (2008): 1871-1887. <https://doi: 10.1016/j.neuroimage.2008.01.026>. ■

ROBERTO GERHARD, CINCUENTA AÑOS DESPUÉS

ROBERTO GERHARD, FIFTY YEARS AFTER

Paloma Ortiz-de-Urbina•

Hace cincuenta años, concretamente el 5 de enero de 1970, moría en Inglaterra Roberto Gerhard, uno de los compositores españoles más importantes del siglo xx, olvidado en España hasta hace tres décadas y que, aún hoy, reclama su lugar en la historiografía musicológica española y europea. El presente monográfico pretende homenajear, en el 50º aniversario de su muerte, a este compositor único, ciudadano del mundo, políglota, de una cultura exquisita, gran lector literario, conocedor de la cultura clásica y estudioso de las corrientes filosóficas del momento, discípulo de Felipe Pedrell, Enric Granados y de Arnold Schönberg, compositor vanguardista y visionario que desarrolla las técnicas seriales schönbergianas gracias a novedosos procedimientos y que es, además, un reconocido pionero de la música electrónica, no solo en Inglaterra, sino en el resto del mundo.*

Las razones por las cuales se ha ignorado su obra en España durante tanto tiempo son numerosas. Para empezar, existen razones obvias de índole política: un músico catalán, de hermano catalanista y padres suizos, simpatizante de las ideas republicanas y que marcha al exilio al final de la Guerra Civil para instalarse en Inglaterra, no parece ser el candidato ideal para ser ensalzado como prototipo del compositor español en la España franquista.

En segundo lugar, nuestro compositor es un autor difícilmente encasillable. La bibliografía al uso gusta de catalogar rápidamente a los artistas, estereotipándolos según su origen, su lengua, su lugar de residencia, su generación. El caso de Gerhard se presenta como un reto, pues nada en él es fácilmente *etiquetable*. Fijémonos en su denominación: tanto su nombre de pila como sus apellidos llaman poderosamente la

* El presente monográfico ha sido elaborado en el marco del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, titulado «Correspondencias entre la música y la literatura en la Edad de Plata» (MULICO), con referencia PID2019-104641GB-I00.

• Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino es Profesora Titular en la Universidad de Alcalá. Licenciada en Germanística y Doctora en Musicología por la UCM, sus líneas de investigación se centran en las relaciones culturales y musicales hispano-germanas, muy concretamente en Richard Wagner, Roberto Gerhard y Arnold Schönberg.

Recepción del artículo: 04-IV-2020. Aceptación del artículo: 25-V-2020.

atención. Bautizado como Robert Juan René Gerhard i Ottenwalder, su nombre delata sus orígenes catalanes, castellanos y germanos. Su primer nombre de pila, Robert (que más tarde el propio compositor cambiaría a Roberto, viviendo en Viena, por razones prácticas) es catalán, pero podría también pensarse que es inglés o alemán. Otro pequeño detalle serían los dos nombres de pila subsiguientes: ser bautizado con tres nombres de pila no es habitual en España, pero sí es una costumbre frecuente en los países germanófonos. Tras Robert nos encontramos con Juan (nombre castellano) y René (nombre alsaciano o francés, pues la madre vivió en Versalles). Los apellidos Gerhard Ottenwaelder (separados, además, por la conjunción catalana *i*) son claramente germánicos. Por si fuera poco, el compositor adoptó en algunos momentos otros apellidos (como Kastells o Castells, en lugar de Gerhard, como puede comprobarse en los archivos de la *Akademie der Künste* de Berlín) para ser etiquetado como español/catalán y poder dar clases de español en Viena y en Berlín para sacarse algo de dinero para sobrevivir (el apellido Castells hace clara referencia a su ciudad natal Valls, lugar en el que se originaron los célebres castillos humanos o *castells*). En definitiva, tanto su nombre como sus apellidos no encasillan al autor como un compositor con una clara nacionalidad, sino que nos indican, desde un principio, que estamos ante un artista internacional.

En tercer lugar, desde su nacimiento en España hasta su muerte en Inglaterra, Gerhard residió en numerosas ciudades europeas, mientras utilizaba sus lenguas y se embebía de sus visiones de mundo. Se crió de niño en Valls, realizó su educación secundaria y superior en Zofingen, Neuchâtel y Lausanne (Suiza) y comenzó sus estudios musicales en Múnich (Alemania). Tras el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914 se instaló en Barcelona, donde continuó su formación como compositor y la prosiguió de 1923 a 1925 en Viena (Austria) y de 1926 a 1929 en Berlín (Alemania), volviendo ese año a Barcelona y marchándose al exilio, al final de la Guerra Civil, a Cambridge (Inglaterra), donde residiría hasta su muerte el 5 de enero de 1970. Estas experiencias convirtieron a Gerhard en un auténtico *ciudadano de mundo*, políglota (dominaba el español, el catalán, el alemán, el inglés y el francés), tanto en el plano oral como en el escrito (hecho que queda documentalmente probado a través de la edición de su correspondencia) y conocedor no solo de las lenguas que dominaba, sino de la cultura de todas ellas.

Roberto Gerhard es el único compositor español que tuvo el privilegio de pertenecer a la *Wiener Schule* o Escuela de Viena, creada por el compositor austríaco Arnold Schönberg, que suele denominarse, erróneamente, la Segunda Escuela de Viena. Podría argumentarse que el adjetivo *segunda* no es correcto, pues presupone una primera escuela de alumnos de otro compositor en Viena, cuando lo que llamamos Primera Escuela de Viena realmente se refiere a un grupo de compositores europeos (Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven y, en parte, Franz Schubert) que vivieron en algún momento en Viena y que compartieron ciertos rasgos estilísticos, pero que no fueron discípulos pertenecientes a la escuela de ningún compositor. En alemán a este grupo de músicos de finales del siglo XVIII y principios del XIX se les denomina *Wiener Klassik*, es decir, clasicismo vienés, y a la escuela creada por Arnold Schönberg en el siglo XX se les tiende a denominar hoy, de manera cada vez más frecuente, *Wiener Schule*, es decir, sencillamente Escuela de Viena.

Así pues, Gerhard fue uno de los miembros de la Escuela de Viena y de los célebres discípulos de Schönberg, los llamados *Meisterschüler* o discípulos del Maestro, perteneciente a su segunda generación. La primera generación de esta escuela la forman Alban Berg y Anton Webern que, a su vez, enseñaron las técnicas dodecafonistas a otros compositores, como fue el caso de Theodor Von Adorno (alumno de Alban Berg). A la segunda generación pertenecen tanto el grupo que recibió sus clases en Viena (Hanns Eisler, Joseph Rufer, Erwin Stein, Egon Wellesz) como aquellos que las recibieron en Berlín (Nikos Skalkottas, Winfried Zillig, Walter Goehr, Adolf Weiss, Josef Zwigrod) o los que se beneficiaron de su magisterio en ambas ciudades, como fue el caso del propio Roberto Gerhard, que fue alumno de Schönberg tanto en Viena como en Berlín entre 1923 y 1928. Todos los compositores citados estuvieron unidos de alguna manera en un esfuerzo colaborativo por dar a conocer los nuevos métodos compositivos serialistas del maestro vienés. La tercera generación del maestro austriaco corresponde a su etapa americana, donde impartió docencia a compositores como John Cage.

Merece la pena recordar alguna pincelada del perfil biográfico de nuestro protagonista. Gerhard nació el 25 de septiembre en 1896 en la localidad tarraconense de Valls, de padre suizo y madre alsaciana. A la edad de doce años se marchó a Suiza para realizar la secundaria, donde permaneció hasta finales de 1913; marchó después a Múnich en abril de 1914 para estudiar música, pero el estallido de la Primera Guerra Mundial hizo que tuviera que volver a España cinco meses después, instalándose a continuación en Barcelona y estudiando primero con Enric Granados (hasta su muerte en 1916) y después con Felipe Pedrell, con quien estudió hasta 1920. Tras dos años de encierro para componer en la masía familiar de Valls, el 1 de octubre de 1923, sumido en una crisis personal y profesional y buscando nuevos caminos, Roberto Gerhard tomó una valiente decisión: escribió una larga carta a un compositor austriaco vanguardista, entonces apenas conocido en España, para pedirle que le aceptase como alumno. Se trataba nada menos que del compositor vienés Arnold Schönberg, que se encontraba por aquel entonces desarrollando un método revolucionario que cambiaría por completo el lenguaje musical del siglo xx: el dodecafonismo. Tras recibir su respuesta positiva, Gerhard partió entusiasmado y de inmediato hacia Austria, para recibir allí las enseñanzas del maestro, que impartía docencia en su residencia en Mödling, una localidad situada unos 20 kilómetros al sur de Viena y contaba ya con discípulos como Alban Berg o Anton Webern. En Viena, Gerhard conocería a Leopoldine Feichtegger, con la que se casaría en 1927, una joven que pronto se convertiría, además, en íntima amiga de la también vienesa Gertrud Schönberg, segunda mujer del maestro austriaco. En 1926, Gerhard seguiría a su maestro a Berlín, donde tras la muerte de Ferruccio Busoni, Schönberg fue llamado a sustituirle al frente de lo que llamaríamos hoy en día *Masterclass* de Composición (entonces llamado *Meisterklasse für musikalische Komposition*) en la Academia de las Artes de Berlín, pasando así a ser uno de sus célebres discípulos o *Meisterschüler*, junto a compositores de la talla de Adolph Weiss, Erich Schmid, Josef Rufer, Josef Zwigrod, Walter Goehr, Walter Gronostay o Winfried Zillig. Tras estos intensos años berlineses, Gerhard y su esposa regresan a Barcelona a comienzos de 1929 y, en 1931, el matrimonio

Schönberg se traslada a esta misma ciudad, gracias a la intermediación de los Gerhard. Es sabida la calurosa bienvenida que Schönberg recibió en Barcelona por parte de numerosos compositores catalanes del momento, organizada por Gerhard y el chelista Pau Casals. En Barcelona los Schönberg fueron muy felices, como muestra la correspondencia del maestro austriaco con Gerhard, pues el músico vienés, que compuso parte de su ópera *Moses und Aron* en la ciudad condal, fue mimado y agasajado por el entorno musical, además de contar con el cariño y apoyo familiar de los Gerhard. En Barcelona, Gertrud Schönberg dará a luz a su primera hija, a la que llamarán Nuria (que más tarde será la esposa de Luigi Nono). En 1932 los Schönberg regresan a Alemania y, amenazados por el ya reinante antisemitismo, muestran por carta el deseo de huir de Alemania para instalarse en su querida Barcelona; los esfuerzos de Gerhard por encontrarle contratos rápidos y vinculantes a Schönberg serán infructuosos, por lo que el maestro vienés decide finalmente dirigirse a Estados Unidos, país en el que terminará su vida, asentándose en Los Ángeles, lugar desde el que seguirá enseñando sus técnicas compositivas y desde el que continuará escribiendo a Gerhard hasta su muerte. Por su parte, Gerhard se instalará con su mujer, al final de la Guerra Civil, en Cambridge, donde (como hiciera Schönberg en EE. UU.) acabará obteniendo la ciudadanía, así como el reconocimiento oficial de dicho país, que le otorga el grado de Comendador de la Orden del Imperio Británico en 1967 y el título de Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Cambridge en 1968, dos años antes de su muerte.

¿Cuándo empezó a surgir en España el interés por la obra de Gerhard? Afortunadamente, si bien la obra de Gerhard fue prácticamente ignorada hasta los años 70 del siglo xx, desde entonces hasta ahora el interés internacional por su obra no ha hecho más que crecer. En 1992 se estrenó en Madrid su ópera *La Duenna*, un hecho que fue vivido como un gran acontecimiento en la prensa del momento. La explosión discográfica generada tras el estreno y la celebración del centenario de su nacimiento en 1996 marcaron el inicio del interés por el músico por parte de investigadores internacionales.

Desde entonces, las investigaciones en torno al autor se han ido multiplicando. Dentro de España, además del legado escrito y musical de Joaquim Homs, alumno del propio Gerhard, contamos con las contribuciones relativas a Gerhard de Benet Casablancas, Carlos Duque, Belén Pérez Castillo, Diego Alonso, Gregorio García Karman, Leticia Sánchez de Andrés, Samuel Llano, Mestres Quadrenys, Fernando Buide o Eva Moreda. En el Reino Unido sobresalen los trabajos de Monty Adkins, Meirion Bowen, Michael Russ, Julian White y Trevor Walshaw y en EE. UU. destacan los trabajos de Mark Perry y Rachel Mitchell. En Alemania, Gabriela Lendle ha realizado interesantes estudios sobre el compositor. Por otra parte, la edición de la correspondencia entre Roberto Gerhard y su maestro Arnold Schönberg ha sido recientemente publicada en alemán, inglés y catalán por la autora de la presente introducción, lo que también ha contribuido a su difusión internacional y servirá como herramienta de investigación para futuros investigadores. En lo que respecta a instituciones que difundan la obra del autor, destaca la Universidad de Huddersfield, que celebró en 2010 el primer congreso internacional dedicado a Roberto Gerhard, al que siguieron los congresos realizados en la Universidad de Barcelona (2012) y en la Universidad de Alcalá (2013). Actualmente, Monty Adkins

organiza un encuentro mundial en homenaje al 50º aniversario de su muerte que estaba previsto para julio de 2020, pero que ha sido pospuesto por la crisis de la COVID-19 y se celebrará previsiblemente en la Universidad de Huddersfield en julio de 2021. En lo relativo a bibliotecas y archivos, hay que resaltar la labor realizada por la Biblioteca de la Universidad de Cambridge y el Institut d'Estudis Vallencs de Valls, pues ambas instituciones albergan el legado del compositor, custodiándolo y poniéndolo a disposición de los investigadores. Finalmente, la creación del Quartet Gerhard en 2010, especializado en el repertorio del compositor catalán, y su creciente éxito hasta la actualidad es también prueba del creciente interés, no solo por la comunidad musicológica, sino también por los intérpretes y el público español de las salas de concierto.

En lo que concierne al monográfico que presentamos aquí como homenaje al compositor catalán, se trata de un conjunto de artículos escritos por cuatro de los especialistas arriba citados y que demuestran documentalmente la poliédrica, riquísima y fascinante cultura de Gerhard, su novedoso lenguaje musical y su difícil acogida en España. Dos de los artículos elegidos se centran en las técnicas compositivas de Gerhard, tanto en la música electrónica (Carlos Duque) como en su trabajo pionero con las cintas magnéticas (Monty Adkins). Los trabajos restantes se centran en otros dos pilares fundamentales de la investigación en torno a Gerhard: su difícil recepción en España (Belén Pérez Castillo) y la huella de la filosofía contemporánea en su obra (Trevor Walshaw).

Nuestro primer artículo, escrito por Monty Adkins, considera que el estudio de la música electrónica de Gerhard, apenas divulgada hasta ahora, ayuda a comprender el desarrollo de la técnica compositiva tardía del compositor. Su extenso escrito «The 'explorer': Gerhard's work on magnetic tape» presenta el resumen de un proyecto de investigación de diez años de duración, dirigido y realizado por él mismo junto a dos investigadores expertos en la obra de Gerhard: Carlos Duque y Gregorio García Karman. La investigación fue llevada a cabo en el archivo Roberto Gerhard de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge de Inglaterra. Esta colección alberga libros, manuscritos, cuadernos de notas y, lo más importante, contiene más de 600 cintas magnéticas del compositor que antes de dicho proyecto se encontraban sin catalogar y en pésimo estado de conservación y que fueron minuciosamente restauradas y catalogadas gracias al trabajo de estos investigadores. Aunque algunas de estas cintas contienen grabaciones de obras compuestas por otros autores, la mayoría pertenecen a composiciones instrumentales y electrónicas de Gerhard. El estudio abarca aspectos relacionados con sus métodos compositivos, su estudio o su relación con el Taller Radiofónico de la BBC.

Para contextualizar la obra de Gerhard, el autor presenta como telón de fondo un concierto que también podemos relacionar con la ya aludida difícil comprensión de su música para el público español de la época. Monty Adkins hace referencia al tumultuoso estreno de *Déserts* de Edgard Varèse en París el 2 de diciembre de 1954. Como ocurriera en Viena en marzo de 1913 con el *Concierto-Escándalo* o *Watschenkonzert* («concierto de las bofetadas») de Arnold Schönberg y, dos meses después en la capital francesa, con el estreno de la *Consagración de la primavera* de Stravinsky, el estreno de Varèse

en 1954 resultó otro de los sonados escándalos musicales del siglo xx. En *Déserts*, Varèse, un autor que había querido disolver la barrera entre sonido y ruido, incluía por primera vez sonidos y ruidos de la vida real cotidiana en su obra, como los recogidos en fábricas o barcos y grabados en cinta magnética, provocando en el público sonoras carcajadas y burlas a voz en grito.

El título del artículo avanza ya la tesis del autor, según la cual, Gerhard ha de ser considerado no tanto como un compositor que experimente con los sonidos, sino como un músico que los *explora*. Monty Adkins documenta el papel fundamental de Gerhard en la música electrónica después de la Segunda Guerra Mundial. Tras analizar su trabajo en su estudio privado y, posteriormente, en el Taller Radiofónico de la BBC, Adkins explica cómo Gerhard produjo una serie de trabajos para la radio, para el cine, para el teatro y para la sala de conciertos que demuestran su agudeza al descubrir las posibilidades nuevas que ofrecía la cinta magnética como herramienta compositiva. A pesar de que el archivo analizado en Cambridge está incompleto, esta colección representa una fuente riquísima de información sobre Gerhard y es, sin duda, el repositorio más importante para conocer la música electrónica del compositor. Si bien gracias a la investigación en este archivo, muchas de las obras electrónicas de Gerhard han sido publicadas en CD; otras muchas, sobre todo las relacionadas con la música para cine, radio y teatro del autor, aún no han sido editadas. Afortunadamente, Monty Adkins termina su artículo de manera esperanzadora, pues nos informa sobre el proyecto de investigación «Gerhard Revealed» creado por el Consejo de Artes y Humanidades de Inglaterra, gracias al cual estas obras podrán editarse en 2020.

Muy relacionado con el artículo anterior se presenta el texto de Carlos Duque, titulado «Time-set y técnica serial aplicada a la orquesta. La *Sinfonía 4 'New York'* de Roberto Gerhard». Este escrito arroja mucha luz sobre un aspecto que, como apunta Adkins, apenas ha sido investigado hasta el momento, esto es, el impacto del trabajo de Gerhard con cinta magnética en su composición instrumental. Duque analiza este proceso minuciosamente en la *Sinfonía 4 'New York'* (denominada a menudo erróneamente «Cuarta Sinfonía» como especifica el autor), encargo de la Orquesta Filarmónica de esta ciudad en su 125º aniversario, que fusiona el uso del folclore catalán aprendido con Felipe Pedrell con el serialismo estudiado con Arnold Schönberg. Carlos Duque compara en su escrito la teoría de Gerhard, expuesta en sus artículos, con la aplicación real de esta en la práctica musical. Para ello, el autor muestra ejemplos de todos los procesos, como la aplicación del *tempo*, del time-set, de la estructura o de los sistemas hexacordales en esta última obra orquestal acabada de Roberto Gerhard, que supone la culminación de su carrera tras más de 40 años como compositor.

El artículo demuestra la forma tan abierta y original en la que Gerhard aplica su técnica serial. Duque recuerda cómo Gerhard, en sus artículos y conferencias, explica su teoría con detalle, llegando a ser el compositor de la Escuela de Viena que más desarrolla el serialismo (especialmente en términos de time-set y combinatoria hexacordal), pero afirma que en la práctica, la aplicación de esta teoría en su música fue parcial y en ocasiones inexistente. Duque concluye que la formulación teórica de Gerhard

puede tomarse como una base sobre la que trabajaba desde un punto de vista intelectual para después dejarse llevar por la intuición, una vez interiorizado el entramado serial y establecida una clara idea de hacia dónde quería enfocar su música. En contra de lo que a menudo se denomina composición aleatoria, Duque defiende que la sólida base teórica de Gerhard genera posibilidades (o *ventanas de libertad*, como comentaba el propio Gerhard) potenciadas por la enorme creatividad e intuición de un artista en plena madurez, que llevaba muchos años trabajando el serialismo. Gerhard comienza sus primeros bocetos seriales en la década de los 20 y los desarrolla en la década de los 60 del siglo xx, es decir, se trata de una evolución de más de 30 años. El objetivo del compositor fue siempre desarrollar un nuevo lenguaje y enfoque sonoro en cada pieza. En sus últimos años de vida, Gerhard deseaba liberarse del procedimiento serial y usaba el serialismo tal y como le había enseñado Schönberg, es decir, como una herramienta, como un armazón que, una vez acabado el edificio, debía eliminarse porque no tenía sentido que siguiera en pie, ya que lo importante no es el andamio, sino el edificio terminado (la obra en sí). Duque también demuestra en su estudio la increíble capacidad artística e intuitiva de Gerhard que, unida a su sólida formación técnica del estructuralismo y a su actividad teórica y práctica relativa al serialismo, le convierten en uno de los compositores más relevantes del siglo xx.

A continuación, Belén Pérez Castillo, con su artículo titulado «Sobre nacionalismos, estéticas y omisiones capciosas: Roberto Gerhard en la bibliografía musical durante el periodo franquista (1943-1974)», analiza con detalle la difícil recepción y acogida de la obra de Gerhard durante el franquismo. Su texto (que nos ofrece la versión actualizada y en español de un trabajo editado por la autora en inglés anteriormente) nos ayuda a comprender muchas de las razones por las que el compositor catalán fue ignorado en nuestro país durante tanto tiempo. El escrito analiza el tratamiento historiográfico de la figura del compositor a través de los diversos escritos que se redactaron en el periodo aludido sobre la música española del siglo xx. La autora parte de la referencia de los estudios de Adolfo Salazar y estudia los trabajos de José Subirá, Federico Sopena o Manuel Valls Gorina, entre otros, para analizar y valorar la acogida y recepción de Gerhard por los musicólogos españoles de la época. A través de estos textos, Pérez Castillo explica las posiciones estéticas predominantes en la España del momento, las opiniones sobre las principales corrientes creativas y la manera en la que los compositores en el exilio, como Gerhard, eran retratados entonces por los críticos españoles. La autora no solo utiliza para su análisis fuentes bibliográficas, sino también otras herramientas que miden el pulso a la actualidad diaria de la sociedad de la época (las fuentes hemerográficas) así como el análisis de las redes de contactos (las fuentes epistolares).

Belén Pérez Castillo constata cómo Gerhard, aunque la referencia a su obra fuera breve, no desapareció realmente de la bibliografía musical española durante el periodo franquista. Entre los años 40 y 60 del siglo xx la evidencia de su trayectoria permaneció especialmente a través de breves referencias incluidas en estudios generalistas de autores como Subirá, Forns o Anglés. Su presencia en los volúmenes dedicados a la historia de la música española fue lateral debido no solo a su ausencia de los circuitos musicales españoles y a las dificultades de información, sino también a razones estéticas que orientaron

la creación hacia una línea de continuidad con la obra de Falla. No obstante, el establecimiento de las corrientes de vanguardia en España condujo a un cambio de consideración de su figura.

Por otra parte, la autora documenta cómo el musicólogo más importante de la época, Federico Sopena, ignora conscientemente a Roberto Gerhard. En esta decisión tuvieron un peso relevante varias circunstancias: en primer lugar, la figura del compositor, a partir de los años treinta, representaba la imagen de la catalanidad, opuesta a la idea de unidad que el franquismo pretendía transmitir; en segundo lugar, frente a los esfuerzos desde España por integrar a las instituciones franquistas en los organismos internacionales, el músico vallense resultaba una figura molesta como representante destacado de la sección independiente, afín a la República, de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Además, razones de índole personal tuvieron un claro peso en este proceso. Federico Sopena menciona en sus textos la necesidad de escribir con pasión sobre musicología en esa época para lograr que la música estuviera en un lugar visible en la sociedad española. Este hecho hizo peligrar el componente científico de su obra en aras de un entusiasmo exclusivo que replicó dinámicas ya vistas en los textos de Salazar. La autora concluye cómo hoy en día podemos afirmar que, sin embargo, ni Salazar ni Sopena consiguieron sacar a Gerhard de la historia de la música española y, como indicamos anteriormente, a partir de los años 90, el interés por la obra de Gerhard no ha hecho más que crecer entre los músicos e investigadores.

Finalmente, el artículo de Trevor Walshaw, «Roberto Gerhard and the ballet *Don Quixote*: extending the myth», documenta el ya aludido conocimiento profundo de Gerhard de la literatura clásica y de la filosofía contemporánea, pues muestra un análisis de las huellas de los filósofos Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y Salvador de Madariaga en la partitura de la música para el ballet *Don Quixote* de Gerhard (estrenado en el 20 de febrero 1950 en el Covent Garden de Londres). Walshaw comienza su artículo recordándonos la importancia del Quijote cervantino para Gerhard, pues su amigo David Drew narraba cómo el compositor hablaba de la obra como si fuese «su Biblia». Tanto los volúmenes encontrados en su biblioteca, como el hecho de que el músico empezara a componer música para *Don Quixote* nada más marchar al exilio al finalizar la Guerra Civil, denotan la fijación de Gerhard con el texto cervantino. Walshaw analiza las interpretaciones sobre la novela de los filósofos españoles del momento. Unamuno fue el primero que creó su propio *quijotismo* en 1905; le siguieron Ortega y Gasset en 1914 y Madariaga en 1926. La relación de Gerhard con estos tres filósofos se documenta tanto en el argumento como en la música del propio ballet, articulada esta última a través de un sistema serial creado expresamente para la pieza. La expresión del catolicismo se evoca a través de la aparición de Dulcinea en el paso de Semana Santa y en el uso del *cantus firmus*. Gerhard profundiza en los aspectos mitológicos y filosóficos de los héroes cervantinos dotando a otros personajes, concretamente a Sancho y a Rocinante, de un mayor protagonismo.

Walshaw afirma que Gerhard, tal y como documentan otros autores del presente volumen (como Monty Adkins o Carlos Duque), fue un compositor lúcido e independiente, cuyos métodos

compositivos nunca fueron ortodoxos. Si bien su técnica se basaba en el serialismo schönbergiano, su carácter innovador quiso siempre explorar nuevos mundos de sonidos. Los episodios más significativos musicalmente en este sentido son la misteriosa escena de la Cueva de Montesinos y la Muerte de Don Quijote. En lo que concierne al extraño episodio de la cueva, Walshaw afirma que la fe de Unamuno en el personaje del Quijote es completamente sincera, mientras que Madariaga cree que la narración del Quijote es pura invención. En realidad, el fascinante episodio de la Cueva de Montesinos podría interpretarse, si tenemos en cuenta la visión de Madariaga, como una visión negativa, como una pesadilla, según la cual, el protagonista, desilusionado, ha perdido la fe en los ideales caballerescos y anticipa su decadencia y desaparición. Esta interpretación se traduce en música en una elegante chacona, hasta que aparece la impactante Aldonza pidiéndole dinero y la pesadilla llega a su fin. El episodio de la Muerte del Quijote es leído por Madariaga de manera pragmática, al describir el final del sueño de gloria del protagonista. Walshaw afirma que, en la visión de Unamuno de Sancho que aparece al final de la obra como un auténtico caballero andante, hay fuertes sugerencias de la Resurrección, y esta conjunción de quijotismo y cristianismo es evidente. El autor muestra, además, cómo Ortega y su «Jesucristo gótico» crean una comparación similar, pero más pesimista. La coincidencia de Gerhard con el punto de vista de Unamuno se sugiere en el escenario con las referencias a la «virgen española» y, más sutilmente, en la música con el uso de la serie que el autor describe como *cantus firmus*, una técnica de composición casi enteramente asociada con melodías sagradas de canto llano. Walshaw enlaza estos hechos con la consideración de que Gerhard considera la novela de *El Quijote* como su Biblia, encontrando así su representación religiosa en la música. La visión de Unamuno de estos episodios puede interpretarse como un hecho positivo, como un lugar que transforma al protagonista ya que, al salir de la cueva, el caballero se muestra profundamente renovado. La composición de Gerhard reflejaría también esta interpretación, pues al término de la obra la música se va atenuando en una serie de cadencias frías que desembocan en la tónica de mi mayor, enaltecida con el final de fa# del tema, lo que crea una armonía final de reluciente optimismo.

Las aportaciones del presente monográfico pretenden, así pues, a través de cuatro extensos estudios, dos de ellos ingleses y otros dos españoles, poner un pequeño granito de arena en la recuperación de la obra de Roberto Gerhard en el mundo, rindiendo homenaje a este compositor único en el 50º aniversario de su muerte, arrojando luz sobre aspectos tan relevantes como su aportación a la música electrónica, la evolución de su original lenguaje compositivo, su recepción en España o el reflejo de la filosofía en su música.

THE ‘EXPLORER’: GERHARD’S WORK ON MAGNETIC TAPE

EL ‘EXPLORADOR’: GERHARD Y SU TRABAJO CON CINTAS MAGNÉTICAS

Monty Adkins•

RESUMEN

Roberto Gerhard fue un pionero de la música electrónica en Inglaterra, autor de más de veinte obras significativas, entre las que se encuentran conciertos, obras de teatro y piezas para radio desde 1954. Sin embargo, por diversas razones políticas, culturales y personales, su música electrónica no ha sido, ni publicada, ni apenas divulgada hasta el momento. La música electrónica de Gerhard es uno de los repositorios más ricos para comprender el desarrollo de la técnica compositiva tardía del compositor y el desarrollo temprano de la música electrónica en Reino Unido. El presente escrito presenta el resumen de una década de trabajo dirigida por el autor del artículo y realizada por los investigadores Carlos Duque y Gregorio Karman en el archivo Roberto Gerhard de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge (CUL) de Inglaterra. Este archivo alberga libros, manuscritos, cuadernos de notas y, lo más importante para el presente artículo, más de 600 cintas magnéticas del compositor. Aunque algunas de estas cintas contienen grabaciones de obras compuestas por otros autores, la mayoría pertenecen a composiciones instrumentales y electrónicas de Gerhard. El artículo abarca aspectos relacionados con sus métodos compositivos, su estudio o su relación con el Taller Radiofónico de la BBC. El escrito se basa en publicaciones previas del autor del artículo, concretamente *In Search of a Third Way*¹ y *Claustrophilia: A Musical Gift from Gerhard to John Cage*². Por otra parte, el artículo proporciona

• Monty Adkins is a composer, performer, and Professor of Experimental Electronic Music at the University of Huddersfield. He has received two major grants to research the electronic music of Roberto Gerhard, and published three edited collections on the composer’s work. He has also written extensively on the aesthetics of sonic art and ambient music.

¹ Monty Adkins, ‘In Search of a “Third Way”’, in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Aldershot: Ashgate, 2013).

² Carlos Duque and Monty Adkins, ‘Claustrophilia: A Musical Gift from Roberto Gerhard to John Cage’, in *Essays on Roberto Gerhard*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Cambridge Scholars Press, 2017), 261-278.

Recepción del artículo: 18-III-2020. Aceptación del artículo: 12-V-2020.

una lista revisada y actualizada de las obras electrónicas del compositor existentes, basada en la investigación realizada en el archivo de cintas.

Palabras clave: Gerhard; música de cinta; música electrónica; composición de sonido; vanguardia; catálogo de música electrónica.

ABSTRACT

Roberto Gerhard was a pioneer of electronic music in England creating over twenty substantial concert, theatre and radio works from 1954. However, for various political, cultural and personal reasons Gerhard's electronic music has not been published or widely disseminated. Gerhard's electronic music is one of the richest repositories for understanding the development of the composer's late compositional technique as well as the early development of electronic music in the UK. This article presents the summation of a decade of work produced alongside researchers Dr Carlos Duque and Dr Gregorio Karman on the Roberto Gerhard archive held at the Cambridge University Library (CUL), England. Gerhard's archive at the CUL contains his books, letters, manuscripts, notebooks and most pertinent to this article, over 600 magnetic tapes. Whilst some of these tapes contain recordings of works by other composers, most pertain to Gerhard's instrumental and electronic compositions. The article covers Gerhard's working methods, his studio, his relationship to the BBC Radiophonic Workshop. The article draws on previous publications by the author, notably: *In Search of a 'Third Way'* and *Claustrophobia: A Musical Gift from Gerhard to John Cage*. In addition, the article provides a newly revised list of the composer's extant electronic works based on research in the tape archive.

Keywords: Gerhard; tape music; electronic music; sound composition; avant-garde; electronic music catalogue.

I. GERHARD IN CONTEXT

"This is really the music of the age of the hydrogen bomb"³, so wrote Nicole Hirsch in *France-Soir* on 4 December 1954, following the premiere of Edgar Varèse's *Déserts*. Varèse's work, one of the first large-scale works for ensemble with tape interpolations, was seen as the apotheosis of the composer's experiments with organized sound. Howard Taubman wrote that the listeners heard, "rumbles and buzzing, beeps and blurps, metallic growls and a kind of mechanical keening. There were combinations of noise like dentists' drills, riveting, trains going over a rusty bridge, a monstrous bowling alley or rush-hour traffic gone wild"⁴. In the dawning era of the technological sublime, Varèse and other composers working with electronics became emblematic of the musician in the atomic age. It was against this backdrop that Roberto Gerhard made his own first steps into what he came to term *sound composition*. Although figures such as Pierre

³ Nicole Hirsch, Review of *Déserts*, *France-Soir* (4 December 1954): 8.

⁴ Harold Taubman, 'Music: No Sound Like a New Sound', *The New York Times*, 1 December 1954, 45.

Schaeffer, Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Luciano Berio and Bruno Maderna are, along with Varèse, the most often cited figures of post-war electronic music, the resurgence of interest in this period has seen other important figures such as Daphne Oram, Else Marie Pade and Roberto Gerhard being more widely recognized for their pioneering work. Hugh Davies writes that:

It is, however, Varèse, with only two major and one minor electronic works, who most comes to mind in comparison with Gerhard. Although their musical personalities were very different (Gerhard refined, urbane, and sophisticated, Varèse rough-hewn, uncompromising, and primordial), they had a strong common feature: their music during the 1950's and 1960's, doubtless enriched in part by their experiences in the new tape medium, grew more powerful and filled with energy as they grew older in years.⁵

Unlike Varèse and other early leading figures, Gerhard's exposure to the new technology was not via a state-sponsored studio and composing concert works, but rather through the creation of incidental music in his own private studio for theatre. In 1946–7 Gerhard wrote the incidental music for the Shakespeare Memorial Theatre's production of *Romeo and Juliet*. The instrumental cues were recorded on to disk and played back during the performance on a Panatrope, a piece of equipment commonly used in theatres at the time, often comprising two turntables side by side. It was this experience and the potential it offered for a more imaginative use of sound, coupled with Gerhard's burgeoning interest in electronic music, that led him to create a series of sound scores for theatre and later radio and film productions.

Gerhard's pioneering achievements in the mid-1950s can be understood when put in the context of nascent European electronic music. The first *musique concrète* work, the *Étude aux chemins de fer*, was produced by Pierre Schaeffer in 1948 at the Club d'Essai, RTF (later INA-GRM). In 1950 Schaeffer and his then assistant Pierre Henry produced their first substantial work in the genre, the collaborative *Symphonie pour un homme seul*. The WDR studio opened in 1953, where Stockhausen produced his first experiments with Elektronische Musik, the *Studie I & II* (1953 and 1954). The first acknowledged work that combined instruments and electronic sounds was Maderna's *Musica su due dimensioni* produced in Bonn, in 1952 for flute, cymbal and electronic tape. One of the most famous larger early works incorporating electronics was Varèse's *Déserts* (1954) for ensemble and tape. Varèse's work alternates rather than integrates the instruments and electronics, having three tape 'interpolations'. It was in the same year, 1954, that Gerhard completed his first ensemble and tape work, the incidental music for Bridget Boland's play, *The Prisoner*.

By the time Gerhard came to compose music for George Devine's 1955 production of *King Lear*, with designs by Isamu Noguchi and John Gielgud in the title role, the instrumental cues for previous productions had been predominantly replaced by electronic ones. Like *Déserts*, Gerhard's

⁵ Hugh Davies, 'The Electronic Music', *Tempo*, n. s., 139 (1981): 36.

music provoked strong responses. The sound score for the storm scene (*King Lear*, Act III, Scene 2) was likened to, "London Airport in full flight"⁶, while another reviewer claimed that, "storms in this Never-Never Land sound exactly like jet-engines"⁷. Such was the critical furore surrounding the production that when it reached London all the performances sold out. Despite the similarity of the critical response to their work, and those noted by Hugh Davies, Gerhard and Varèse differed in their aesthetic approach to magnetic tape sound composition. Whereas Varèse's vision of electronic sound was utopian, offering a, "liberation from the arbitrary, paralyzing tempered system" and, "new harmonic splendours obtainable from the use of sub-harmonic combinations now impossible"⁸, Gerhard viewed the new medium as offering an extension to, rather than usurping, the sound palette of the orchestra. In addition, unlike his European counterparts who were continuing to produce works primarily within the concert music tradition, Gerhard was concerned with the potential of the medium for commercial music for radio, theatre, and film. This was a characteristic shared by other pioneers in Britain at the time including Tristram Cary, who produced experimental works for radio and Ernest Berk who created an extensive oeuvre of over 200 electronic works for dance. Gerhard's work with sound on magnetic tape as well as his other compositional innovations led him to consider himself an explorer of sound rather than someone who merely experimented with it. In his writings from 1930, Gerhard is as prophetic regarding the future of music as Cage and Varèse's were to be later in the decade. Gerhard wrote that:

Adding 'noises' to music, on the other hand opens doors to a distinctive cinephonic genre [...] we should accept that there is all the immense repertoire of acoustic impressions of an 'extra-musical' order that attack our ears all the time, and constitutes an almost unexplored territory, untested as to its aesthetic value to the musician.⁹

Although Gerhard writes in *Concrete Music and Electronic Sound Composition* that he approached "the electronic medium strictly as a sideline"¹⁰, the importance of this work and its impact on his instrumental composition has thus far received scant academic interest with much of the focus continuing to be on Gerhard's personal application of serial technique in the works from the last decade of his life. Gerhard himself maintained that working in the electronic medium had resulted in a "[...] number of far-reaching morphological changes in the manner of organizing sound and it

⁶ Northern Daily Echo, 28 July 1955.

⁷ Robert Wraight, Review of *King Lear*, *Star* (27 July 1955).

⁸ Edgard Varèse, 'Music as an Art-Science', in *Contemporary Composers on Contemporary Music*, ed. by Elliot Schwartz and Barney Childs (New York, 1967).

⁹ Roberto Gerhard, 'Music and Film (1930)' in *Gerhard on music: selected writings*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000), 79-80.

¹⁰ Roberto Gerhard, 'Concrete music and electronic sound composition (1959)', *Gerhard on music. Selected writings*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000), 180.

seems to me that these changes are bound to affect methods of composition in the traditional field of instrumental composition as well"¹¹.

It is evident in examining Gerhard's notebooks that his thinking developed from pitch organisation to include textural morphology, spatial thinking, as well as the development and perceptual relationships between 'families' of sound-types. These ideas were applicable to both his electronic and later instrumental works.¹²

II. GERHARD SOURCES

Whilst Schaeffer, Stockhausen and their respective colleagues at the Groupe de Recherches Musicales (GRM) and Westdeutscher Rundfunk (WDR) studios propagated concert electronic music and produced significant theoretical texts on their work and the new medium, Gerhard was a more practical composer. Gerhard's experiments were carried out in the public glare initially through composing incidental music such as *The Prisoner* (1954), *King Lear* (1955) and *Pericles* (1958), and his thinking explained in radio talks such as *Audiomobiles* for the BBC Third Programme (1960).

One of the disadvantages of not working permanently in a major radio or state-funded studio meant that there was no archival administrative structure to preserve Gerhard's electronic works. Apart from the electronic component of the Symphony No.3, '*Collages*' neither of the publishers of Gerhard's instrumental music (Boosey & Hawkes and Oxford University Press) hold copies of his electronic works, or his incidental works incorporating electronics. The major repository of Gerhard's unpublished electronic music is the archive held in the Cambridge University Library.¹³ A small number of recordings and cues of theatrical productions are held at the British Sound Archive and the Archive of the Royal Shakespeare Company.

During the 1950s and 1960s, Gerhard amassed a significant magnetic tape collection in his studio. This collection comprises a major repository of historical sound recordings of Gerhard's own work in which all areas of his compositional activity are represented. Following Gerhard's death in 1970, Poldi Gerhard continued to play back the recordings, helping to identify their contents with her own annotations and comments. After her own death in February 1994, the studio was dismantled and the tapes were deposited at the Cambridge University Library with the rest of Gerhard's archive. In

¹¹ *Ibid.* 9, 180.

¹² A rare example is Carlos Duque, 'The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard's Symphony No.4 'New York'', *The Roberto Gerhard Companion*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Aldershot: Ashgate, 2013).

¹³ The cataloguing of the tape collection was part of Adkins' Arts and Humanities Research Council funded 'The Electronic Music of Roberto Gerhard'. The format of the catalogue is: CUL (Cambridge University Library) OR01 (open reel collection no. 1) 0254 (item no. 254) 01 (first spool – there are boxes with up to four small spools in, and one spike with ten reels on it).

2008 the inventory of the tape collection took place, and later that year, Gerhard's archive was donated to the Cambridge University Library. This archive is tantalizingly incomplete. Four boxes, containing an undisclosed number of tapes were borrowed by David Drew, a close colleague of Gerhard's, in 1990 from Dr. Rosemary Summers, the executor of the Gerhard estate. At present their whereabouts and contents are unknown. Additional tapes surfaced in 2017 after Hilary Tann donated a chest of materials pertaining to Gerhard to Rachel Mann, including scores, typed analyses (by Tann and Susan Bradshaw) as well as further tapes.¹⁴

A preliminary assessment of Gerhard's Tape Archive was compiled by Gregorio Karman in 2007-2008.¹⁵ It provided an overview of the collection, and examined the state of some of the tapes some of which are over sixty years old. In 2012, an Arts and Humanities Research Council Project¹⁶ enabled all of the tapes in the Cambridge University Library archive to be digitized and a complete catalogue of the archive was produced.¹⁷ During this stage, the annotations on boxes and other materials found on the tape containers were documented and the general state of the collection was assessed. Different issues and problems with playing the tapes were identified including on-going chemical and other degradation processes (see figure 1). In addition, a number of tapes were found to be incorrectly labeled or misplaced, as well as many boxes being empty.¹⁸

¹⁴ These twenty tapes were digitised by the author and Rachel E. Mitchell in July 2018. They contain both early works by Tann as well as recordings of Gerhard's compositions. They do not contain previously unknown electronic works or working materials.

¹⁵ See Gregorio Karman, 'Roberto Gerhard's Tape Collection', http://info.ggkarman.de/sites/default/files/pdf/Karman_Report_2008_Cambridge%20University%20Library.pdf.

¹⁶ Monty Adkins, 'The Electronic Music of Roberto Gerhard', funded by the Art and Humanities Research Council 2012 with co-researchers Carlos Duque and Gregorio Karman.

¹⁷ See Gregorio Karman, 'Annotated Catalogue of the of Roberto Gerhard Tape Collection', .

¹⁸ All tapes have a single gauge of 1/4 inch, and comprise a variety of track formats including: full-track mono, half-track mono, half-track stereo, or quarter-track stereo. Digital transfer of the tapes involves taking care of irregular or loose winds, mechanical deterioration of tape headers, or dry splices. However, the majority of the tapes in the collection remain in good playing condition.



Figure 1. A tape affected by severe deformation

For Gerhard's electronic works, the magnetic tape collection at the Cambridge University Library therefore remains the primary source. Over half of the tapes in the collection are directly related to Gerhard's sound compositions, the rest comprising a considerable number of recordings of his own instrumental works and a library of music by his contemporaries (including Schoenberg, Webern, Berg, Bartok, Stockhausen and Nono). The tape archive contains 610 entries. This includes individual tapes in boxes, multiple tapes in boxes (such as the individual cues for Symphony No. 3 *'Collages'*), as well as some empty tape containers. The tapes pertaining to Gerhard's electronic music contain all different stages of his production methods, from initial source recordings to what the composer termed 'multilevel compound mixes', and completed compositions. This in itself offers a unique perspective on Gerhard's working methods and is distinctly different with regard to his instrumental works for which he left very few sketches, preferring to destroy them and leave only the fair copy of the autograph score.

III. GERHARD'S STUDIO & THE BBC RADIOPHONIC WORKSHOP

According to the International Electronic Music Catalogue (1968) compiled by Hugh Davies, the first informal activities in Gerhard's private permanent studio are listed as having been initiated in 1954. The official foundation of what Gerhard termed his 'Home Office' can be dated to 1958, coinciding with the composer's moving in to 14 Maddingley Road, Cambridge on 1 October 1958.

Gerhard's close friend, Joaquim Homs, visited Cambridge in September 1959 and provides a first-hand impression of the studio one year after the Gerhard's move to Madingley Road:

The study was ample and, at the back, near the window that lead to the garden, there was a grand piano [...] By now Gerhard had constructed an electronic laboratory in his study with the aid of the Radiophonic Workshop, and it was full of tape-loops of concrete music.¹⁹

This passage, and a further extract from this recollection from the 1954-1959 section of Homs' book is not unproblematic. Homs writes:

It was a memorable trip, so much that we extended it for a few more days than we had planned. We managed in addition to attend two film documentaries with concrete music by Gerhard: *Four Audiomobiles* (the second one about DNA being especially interesting).²⁰

Whilst the description of the studio may be accurate there are other discrepancies that are harder to resolve. There is no evidence that Gerhard received any support in establishing his studio from the BBC Radiophonic Workshop, itself only established in April 1958.²¹ In fact, a recording of Poldi Gerhard contained in the tape archive at the Cambridge University Library indicates that much of the additional equipment in the new 'Home Office' was acquired on hire-purchase and stretched the Gerhard's personal finances. Furthermore, though Gerhard's studio was already established, it was not until 11 March 1959 that he received notification that he was one of four composers selected to be invited to the Radiophonic Workshop for their first two-day course at Maida Vale (see figure 2) introducing composers to the facilities there. In fact, it was only Gerhard who regularly returned to the Workshop from 1959-1964 to work on BBC Radio commissions. He seems to have occupied a unique position in this regard.

¹⁹ Joaquim Homs, *Robert Gerhard and his Music*, ed. by Meirion Bowen (The Anglo-Catalan Society, 2000), 60-61.

²⁰ Homs, *Roberto Gerhard...*, 60.

²¹ The Radiophonic Workshop was agreed on paper in 1957 and established and opened on 1 April 1958 by Daphne Oram with Desmond Briscoe as Senior Studio Manager and Dick Mills as Technical Assistant.

From: Assistant Head of Central Programme Operations (Studios)
Subject: VISITS OF COMPOSERS TO RADIOPHONIC WORKSHOP 11th March 1959
To: O.S.O. Copy to: SMS Radiophonic Workshop
This is to confirm that the composers will attend for the two day courses as follows:-

<u>Monday & Tuesday</u> <u>16/17th March</u>	Roberto Gerhard Matyas Seiber
<u>Wednesday & Thursday</u> <u>25/26th March</u>	John Beckett Humphrey Searle

They have been told to ask for you on arrival at Maida Vale, at ^{10.30}~~10~~ a.m. on the 16th and 25th March.

PS (E.W.S. Porter)

Figure 2. Letter confirming Gerhard's place on the 1959 two-day course at the BBC Radiophonic Workshop

Further issues raised by Homs' recollections pertain to the two film documentaries and *Four Audiomobiles*. Whilst the two film documentaries can be accounted for, presumably *All Aboard* and the second, a commission from Unilever entitled *Your Skin* both created in 1958, the reference to the *Four Audiomobiles* are more problematic. Although these will be discussed later in relation to Gerhard's completed sound compositions, it is worth noting that the parenthetical reference to 'the second one about DNA being especially interesting' is most likely a mis-remembering on Homs part, or a conflation of memories from a later visit, as all other evidence, including letters, performance dates, reminiscences by Hans Boye and Gerhard's own notebooks all point to the 'DNA' piece as being *Audiomobiles 2: 'DNA in Reflection'* completed in 1963, some four years later. Although Gerhard produced a short work included in his 1959 Third Programme talk *Audiomobiles*, the *Audiomobile 'in the manner of Goya'*, there is no evidence either in the tape archive that he completed four autonomous tape works entitled *Four Audiomobiles* in 1958-59.



Figure 3. Tape loops attached to Gerhard's piano

A series of undated black and white portraits of Gerhard in his study²², perhaps simultaneous to Homs' visit with his wife, present varied perspectives of four open-reel tape recorders, together with numerous reels on shelves and an unusual image of hundreds of tape splices fixed on hooks to the lid of the grand piano (see figure 3). Gerhard maintained that:

I've always been working with shoe-string equipment in electronics. It comprises: one microphone, five tape recorders, a track mixer of five channels, and that is all. I've never used oscillators or white noise generators. I'm allergic to sine tones. When I needed certain types of white noise, the BBC Radiophonic Workshop has kindly provided lengths of tape. I would have been happy to have been able to install envelope control. I could not afford it. But I have been able to develop some measure of envelope modification by a manual means. I have no visual or audio monitoring. I wish I could have had some modulators. No automatic switching devices. On occasion their absence has been very trying.²³

²² Envelope 1. Prints Fl & B946 + Negs. Roberto Gerhard Collection. Cambridge University Library.

²³ Gerhard quoted in Irena Cholij, 'Electronic Music and King Lear', *Tempo*, n. s., 198 (1996): 30.



Figure 4. Gerhard working in his 'Home Office', c. 1959

A closer investigation of these photographs (see figures 3 and 4) supplies further information about the recording equipment in Gerhard's studio (1958-59). There were two EMI TR50²⁴ mono recorders, an early Vortexion WVA²⁵ mono recorder and a Ferrograph Series 66 mono recorder.²⁶ In the early 1960s, Gerhard incorporated a new Ferrograph Series 4²⁷ mono recorder and a five-channel mixer²⁸

²⁴ A robust machine employed in many professional studios in the early days of tape music. It was advertised by EMI as being "Used by the experts in the world's leading recording and broadcasting organizations. A transportable high fidelity tape recorder designed for professional use". It recorded full-track format (i.e. recording only in one direction), was capable of tape speeds of 15 ips and 7.5 ips (a model with 7.5 ips and 3 ¾ ips was also available), and provided separate microphone and line inputs. The take-up reel rotated clockwise, resulting in a tape wound with the oxide coating facing out rather than inwards, in order to reduce print-through. Few other machines employed this method. It was introduced in 1951.

²⁵ Mono recorder with Wearite (Ferrograph) deck. There were full and half-track versions. The WVA model had two heads (no off-tape monitoring). The model was introduced c.1951-1952.

²⁶ The Ferrograph series 66 chassis model is a mono half-track recorder with two selectable speeds (15 / 7.5 i.p.s. or 7.5 i.p.s. / 3.75 i.p.s.), based on the standard Ferrograph series 3-deck mechanism. It did not include a power output stage, so it had to be connected to an external amplifier. Aimed at Hi-Fi enthusiasts, it was designed to be incorporated into a cabinet alongside the Hi-Fi system: an amplifier, turntable and radio tuner. First introduced in 1957.

²⁷ Ferrograph Series 4, mono, half-track with two selectable speeds (15 / 7.5 i.p.s. or 7.5 i.p.s. / 3.75 i.p.s.). Introduced in 1959 as a successor of Series 3. The main changes were a more ergonomically designed control knob and a new head cover design.

²⁸ Probably a Vortexion valve mixer, which were produced with between three and twelve channels.

into his studio. It would not have been uncommon to find a similar set of open-reel tape recorders in the facilities of the BBC.²⁹ With this in mind, and though Gerhard was eager to underline the modest equipment with which he worked in the 'Home Office', it would be better to characterize his studio as one that contained some of the best commercially available equipment of its type at the time.

For Gerhard, his contact with the BBC Radiophonic Workshop, came to be vital in terms of commissions and external support for his work. It opened on 1 April 1958 some four years after Gerhard had started work in the medium; the technicians working in Room 13 at Maida Vale (Radiophonic Workshop headquarters) included, among others: Daphne Oram (who resigned in January 1959, after 15 years with the BBC, to follow a career as a composer); Delia Derbyshire (who joined the BBC in 1960 and collaborated with Gerhard on his Prix Italia winning *Anger of Achilles*) and Dick Mills (who assisted with performances of Gerhard's work (particularly the Symphony No.3 'Collages') at the Royal Albert Hall and the Royal Festival Hall). When the Radiophonic Workshop opened, Gerhard's work with electronic sound was already well-known. Peter Manning writes that:

The 'closed door' policy of the BBC Radiophonic Workshop, and the continuing lack of support from other quarters, severely retarded developments in Britain during the 1960s. Indeed, Roberto Gerhard was the only established composer from the broader community to be granted reasonable access to the BBC facilities during the decade. This permitted him to produce a number of pieces, primarily for radio, working both at the BBC and at his own private studio in Cambridge.³⁰

The years 1958-1965 were the most productive regarding Gerhard's electronic music output. It is perhaps because of the regular commissions (*Asylum Diary* (1959), *The Overcoat* (1961) and *The Anger of Achilles* (1963-64)) that Gerhard received from the BBC for music for radio plays and William Glock's admiration of Gerhard's work that afforded him to work in his home studio and in the BBC Studio with such great flexibility.

IV. GERHARD'S WORKS

Attempting to arrive at a definitive list of Gerhard's extant electronic works is problematic when consulting existing texts. Often, one text has been copied by another and as a result inter-referencing reinforces initial mistakes. In Homs' *Robert Gerhard and His Music* we find the following listings:

²⁹ See Desmond Briscoe & Roy Curtis-Bramwell, *The BBC Radiophonic Workshop* (London: BBC, 1983), 20; for a pre-Radiophonic Workshop photograph of Daphne Oram working with Ferrograph Series 2 tape recorders at the BBC.

³⁰ Peter Manning, *Electronic and Computer Music* (New York: Oxford University Press, 2004), 14.

Table 1. List of Gerhard's electronic works as listed by Homs

<i>Audiomobiles I-IV</i>	electronic music on tape (1958-59); no2, DNA in reflection, used for film soundtrack (1963)
Ten Pieces	for tape (1961)
<i>Sculptures, I-IV</i>	for tape (1963)
<i>Claustrophobia: a page for John Cage,</i>	for harps and radios (1966)

Thom Holmes in his book, 'Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture' similarly refers to Gerhard's *Ten Pieces for tape* (c. 1961)³¹ and this date is replicated in many online sources.

In the revised and expanded list of works published by Hugh Davies in the International Electronic Music Catalog in 1968 references to the *Audiomobiles* from 1958-59 are removed, the only reference being to *Audiomobile 2 'DNA'* (originally for film *DNA in Reflection*). For this work, the title *DNA in Reflection* refers to the version with the film by Hans Boye and Anand Sarabhai. Gerhard subsequently presented and broadcast the work as a standalone concert piece as *Audiomobile 2 'DNA'*. The reference to the *Sculptures I-IV (or V)*³² are replaced with a single reference to *Sculpture I* (1963). The *Ten Pieces* are now correctly assigned as extracts from *Audiomobile 2 'DNA'*, and no reference is made to *Claustrophobia* (see figure 5). In Davies' list of works, as well as those mentioned above, *Caligula* also warrants further discussion as the connection between the BBC work based on Camus is not as clear cut as it at first seems.

The radio music for *Caligula* was commissioned by the BBC and broadcast in 1961. The final score in the Cambridge University Library and the listing with the Performing Rights Society indicates an incidental music score for only instruments. Although Gerhard may have worked on an intended electronic part initially, no electronic part was included in the final broadcast version of the incidental music. The tape work entitled *Caligula* may have grown out of the same initial musical ideas but is actually a separate work. The work was premiered at the ONCE Festival in the USA on 18 February 1962, an important series of concerts organized by composers at the University of Michigan, Ann Arbor, (including Roger Reynolds, Gordon Mumma, Robert Ashley and George Cacioppo), where Gerhard had been a Visiting Professor the previous year.

³¹ Thom Holmes, *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 5th ed. (New York: Routledge, 2016), 94.

³² 'Roberto Gerhard', in Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Gerhard.

In his *Tempo* article on Gerhard's electronic music, Hugh Davies writes that following Symphony No.3 'Collages' that:

Gerhard's electronic music was once again largely background music. Only one short work was specifically composed for concert use: *Sculpture I* based on sounds produced by a small sculpture of brass rods made by John Youngman. Material for four further works with the same title was assembled (early 1967: 'as yet unedited') but like other projects appears never to have been completed.³³

Roberto Gerhard—list of electronic compositions

revised and expanded from the entry in the *International Electronic Music Catalog* (MIT Press, 1968)
compiled by Hugh Davies

TITLE	FUNCTION	YEAR	DURATION	NOTES
<i>The Prisoner</i> (chamber ensemble and tape; play by Bridget Boland)	theatre	1954	40' ?*	
<i>King Lear</i> (chamber ensemble and tape; play by Shakespeare, Stratford production)	theatre	1955	40' ?*	
<i>A Leak in the Universe</i> (chamber ensemble and tape; play by I. A. Richards, BBC)	radio	1955	c. 10'	
<i>The Unexpected Country</i> (play by Olwen Wymark, BBC)	radio	1957	28' 30"***	
<i>Pericles, Prince of Tyre</i> (chamber ensemble and tape; play by Shakespeare, Stratford production)	theatre	1958	40' ?*	
<i>All Aboard</i> (for Bowater)	film	1958	c. 5'	
<i>Your Skin</i> (for Unilever)	film	1958	c. 5'	
<i>Asylum Diary</i> (play by Christine Lavant, BBC)	radio	1959	75' **	BBC ***
<i>Coriolanus</i> (play by Shakespeare, Stratford production)	theatre	1959	40' ?*	
<i>Lament for the Death of a Bullfighter</i> (poem by Lorca, BBC)	radio	1959	12' 58"	BBC ***
<i>Collages</i> , for orchestra and tape (rev. 1967 as <i>Symphony No. 3 (Collages)</i>)	concert	1960	19'	BBC *** disc: HMV ASD 2427/ publ. OUP
<i>The Overcoat</i> (chamber ensemble and tape; play based on Gogol, BBC)	radio	1961	c. 15'	
<i>The Cherry Orchard</i> (chamber ensemble and tape; play by Chekhov, Stratford production)	theatre	1961	40' ?*	
<i>Caligula</i> (chamber ensemble and tape; play by Camus, BBC)	radio	1961	c. 15'	

³³ Hugh Davies, 'The Electronic Music', *Tempo*, n. s., 139 (1981): 35.

<i>Caligula</i> (based on the above)	concert	1961	c.6'
<i>Macbeth</i> (chamber ensemble and tape; play by Shakespeare, Stratford production)	theatre	1962	40'7*
<i>Sculpture I</i> (sound from a small-scale model of sculpture of brass rods by John Youngman)	concert	1963	4'18"
<i>Audiomobile 2 DNA</i> (originally for film <i>DNA in Reflection</i>)	concert/ film	1963	8'57"
10 excerpts from <i>DNA in Reflection</i> (<i>Asyndeton</i> , <i>Bubblecade</i> , <i>Campanolog</i> , <i>Dripsonic</i> , <i>Meteoroids</i> , <i>Speculum</i> , <i>Stridor</i> , <i>Suspension</i> , <i>Telegic</i> , <i>Uncle Ned</i>)	disc	1963	5'12"
<i>The Anger of Achilles</i> (orchestra and tape; play by Robert Graves, BBC)	radio	1963	110'**
<i>Macbeth</i> (excerpts from earlier theatre score, for BBC TV anthology)	TV	1964	c.3'
<i>all works monophonic, apart from later (1967) stereophonic revisions of Symphony No.3 (Collages) and Audiomobile 2 DNA.</i>			
			disc: Southern Library of Recorded Music MQ 760 (45 rpm) BBC***

Figure 5. List of Gerhard's Electronic works compiled by Hugh Davies

In private letters to Davies, Gerhard indicates that he has, "[...] an accumulation of work in a state of near-readiness, I mean ready for com-po-si-tion, namely ca 25 to 30 7" reels of multilevel compounds classified as 'good'"³⁴. One such example is tape CUL_OR01_011601 on the box of which Gerhard has written, "very good bits of electronic music" and contains twenty-four minutes of highly developed (almost) continuous electronic music derived from the Youngman sculpture.

Although neither the *Audiomobiles* or *Sculptures* series of works were completed it is clear from the amount of working material in the tape archive that Gerhard was not dissatisfied with the results he obtained from working and processing sounds for the works. It was merely that his time for the final editing and montage of the works was limited. As none of Gerhard's electronic concert works were commissioned, one scenario is that the pressure of increasingly prominent commissions such as the *Concerto for Orchestra* (1965), *Epithalamium* (1966), *Symphony No.4 'New York'* (1967), *Leo* (1969) and the unfinished *Symphony No.5* (1969) meant that there was little time to complete time-consuming works for tape that carried little financial reward.

In the catalogue of works listed as Appendix II in 'Gerhard on Music' compiled by Meirion Bowen, reference is made to, "*Sculpture I* (1963): Electronic composition based on sound from a small-

³⁴ *Ibid.* 80, 35.

scale model of sculpture of brass rods by John Youngman”³⁵. Hugh Davies himself acknowledges the confusion around these works, writing in the programme accompanying the London Sinfonietta's Schoenberg/Gerhard Series in 1973 that the catalogue,

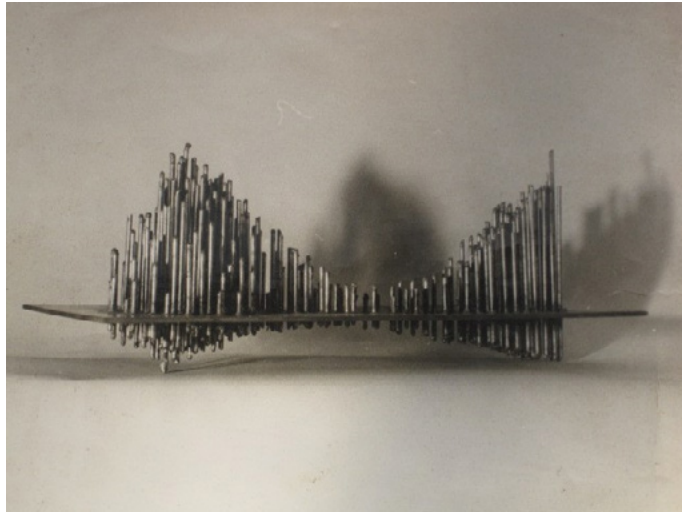


Figure 6. John Youngman 'Sculpture'

[...] gives dates and titles for some of the electronic works that conflict with the list assembled by Gerhard and the present author... four *Audiomobiles* are dated c.1958-9, and *Sculptures I-V* are listed as if all had been completed in 1963... Indeed, there were other Audiomobiles, including 'a capriccio in the manner of Goya', but they were 'just a series of illustration-examples for a lecture' given in 1959; *Audiomobile 2* became the title of the concert version of the soundtrack for the DNA film (did it incorporate the second of the original Audiomobiles, or was the original set considered as No.1?). No subsequent ones were mentioned by Gerhard in compiling the 1967 list.³⁶

In order to obtain some further clarity on Gerhard's completed works in the *Audiomobiles/Sculptures* series below is a list of references to either the term 'Audiomobile' or 'Sculpture' in the Gerhard Tape Archive at the Cambridge University Library (see figure 7).

³⁵ Meirion Bowen, ed., *Gerhard on Music: Selected Writings* (Aldershot and Burlington VT: Routledge, 2000), 261.

³⁶ Hugh Davies, 'The Electronic Music', *Tempo*, n. s., 139 (1981): 36.

CATALOGUE	REEL ANNOTATIONS	BOX
0015		Inside: Green for SCULPTURE (middle) Side: 4/Green: Calligula Assembly/from Sculpture/ Pink Empty
0016		Side: SCULPTURE (LAST TAKE) / HIGH WIND (WHISTLING)
0045		Front: Audiomobile No 2 "DNA" Concerto 7 1/4 P.s. F.O. 3.III.67
0048		Side: (DNA) Audiomobile 2 Back: Roberto Gerhard Audiomobile 2 (DNA) (1963) 15" p.s. full track
0049		Back: 1) Horn 2) Horn + Sculpture
0077		Side: Audiomobiles: Examples
0114	DNA / MIXTUR on reel side 1	
0115		Back: Red/Sound Observed + D.N.A.
0144	DNA [crossed out in Yellow crayon]	
0146		Back: GREEN: Duo concertante DNA (part) W.O.
0165	Sculpt 3 [but Plague from RFH is on it so 1964]	
0186		DNA Assembly
0187		Back: DNA – MIXTUR Stock [Probably goes with CUL 0114]
0231		Front: Version II. Audiomobile 3 "Sculpture" Starts 7 1/2 then 15 ips STEREO Side: Audiomobiles 3 [Poldi]
0235		Front: "Collages" Bands 1 + 10 / Audiomobile 1 15" Sculpture full track Roberto Gerhard
0239		Front: Audiomobile 3 "Sculpture" Side: Audiomobile 3 "Sculpture" [Poldi]
0269		Front: DNA 7 1/2 with BBC Announcer [Poldi]
0271		Front: Roberto Gerhard AUDIOMOBILE 3 "Sculpture" 15"i.p.s. full track - stereo
0291	SCULPT A8 (Excerpt from Asylum Diary)	
0361	Audiomobile 1 (Sculpture) full track 15"	Bag: Sculptures (electronic) has been [Poldi]
0405	AUDIOMOBILE 2 DNA 1) Two-track copy (no joins) of 2) Original half-track 15 i.p.s.	
0414	DNA [red crayon] ERASE [yellow crayon]	
0434	DNA [yellow crayon]	
0437		Paper: Preparing for sculpter – Roberto & P with several shouts of stop by Roberto
0532		Sound Variations by Roberto Gerhard on a Music Construction by J. Youngman (stamp University of Cambridge School of Architecture)
0540		6 5 bands for Sculpture R.G.
0542		Side: For End of SCULPTURE Front: for End of SCULPTURE 2 alternatives
0543		Side: for Sculpture 4 bckwrd
0561-06	Reel annotation: DNA [red crayon]	
0563-10	Reel annotation: 24 DNA 1	
0563-11	Reel annotation: DNA	
0564-01	DNA 3 / TIMP GLI	
0564-07	SCULPT	
0564-09	DNA 2	
0596	DNA	

Figure 7. Listings for *Audiomobile* and *Sculpture* in the Gerhard tape archive, CUL

The catalogue clearly refers to *Audiomobile 1 'Sculpture'* and *Audiomobile 3 'Sculpture'* (including a 'Version 2' of this work). Although there has been conjecture that these were revisions and a renaming of the same work, the archive itself suggests these are individual works and contain quite different sonic material. Reference to *Audiomobile 1* only appears once in the tape collection.³⁷ On the spool is written, "*Audiomobile 1 (Sculpture)* full track 15ips". However, the materials on the tape are multilevel compounds, a term Gerhard used to indicate the final materials that he would use for a work but before the final assembly, and appear to be recorded at 7.5ips. Although an edited version of this was released³⁸ it cannot be considered in the catalogue of Gerhard's completed works.

The naming of pieces relating to the Audiobiles/Sculptures series in the tape archive is confusing and is perhaps something that Gerhard only settled on after he had worked on a number of sound constructions. For example, the work based on John Youngman's sculpture appears first as *Sound Variations by Roberto Gerhard on a Music Construction by J. Youngman* then as *Sculpture I* in various catalogues and finally in the tape archive as *Audiomobile 3 'Sculpture'*.

Gerhard recorded the sculpture with Youngman most likely in 1959–1960. In order to create a more amplified resonant sound, Gerhard recorded the sculpture on top of his piano, using the natural resonance created as an acoustic 'aura' in lieu of his lack of reverb, as such the work occupies predominantly one auditory space. Gerhard was clearly fascinated by the recordings he made. The sounds of the sculpture occur in a number of compositions, including the aforementioned tape work entitled *Caligula* (1961). In his catalogue of works, Hugh Davies lists *Sculpture I* work as being complete in 1963, though Youngman himself claims that (a version of) the work was completed before this and that he played it during his final practical exam in Cambridge in 1961:

An indicator of its date is that my oral professional practice exam took place in 1961. Professor Martin arranged that my turn should come when the external examiners were taking tea and that to entertain them I should play them a tape (borrowed from Roberto, I think) of the sculpture. I passed the exam with Roberto's help.³⁹

A further indicator of the original version of the work being prior to 1963 comes from Hans Boye, one of the collaborators on the film *DNA in Reflection*, for which Gerhard wrote the electronic score for in 1963. Anand Sarabhai, Boye's collaborator, was a close friend of Youngman. Boye writes:

³⁷ See tape CUL_OR_0361.

³⁸ See Roberto Gerhard, *Electronic Explorations from his Studio + The BBC Radiophonic Workshop* (Sub Rosa, Belgium, SR378), 2014.

³⁹ Interview with the author 25 April 2012, during the 2nd International Roberto Gerhard Conference, Barcelona.

At that time Anand came to think of a local composer, Roberto Gerhard, who had once 'made music' with a sculpture consisting of a metal plate studded with metal rods of different lengths. The artwork thus appeared as a 3D-landscape of metal rods, and if one tapped the individual rods, they would give off different tones. Roberto Gerhard borrowed the sculpture from the artist and shortly after he could present a musical composition created by recording the sounds from the sculpture, manipulating them and mixing them into a new recording.⁴⁰

From this, it is clear that Gerhard's composition based on Youngman's sculpture, or at least its reputation, was well known enough in private circles in Cambridge at the time for Sarabhai and Boye to approach Gerhard for a new sound composition to accompany their film. The definitive version of *Audiomobile 3 'Sculpture'* in the Gerhard Tape Collection is labelled 'Version II' and suggests that the composer revisited the work and made changes to it. The first version of this revision incorporates stereo piano gestures, later removed in the final version, suggests that this revision took place in 1967 when Gerhard also produced stereo versions of parts of his Symphony No. 3 '*Collages*' and *Audiomobile 2 'DNA'*. The evidence suggests that Gerhard worked on a series of works alternatively titled Audiobiles/Sculptures between 1958 and 1967 producing extensive well-worked materials but never completing the projected series that are erroneously listed in his completed works.

Claustrophilia (not *Claustrophobia* as listed in Homs) is a real outlier in Gerhard's oeuvre.⁴¹ Following John Cage's letter to Gerhard on 24 January, 1966, requesting, "a manuscript or page, rough or finished, pencil or ink"⁴² for his publication *Notations* Gerhard chose to create an original work, *Claustrophilia*, for multiple harps, radio and loudspeakers, rather than supply an existing page of manuscript (which he did inadvertently). The result was an unusual piece, not merely because of its scoring, which has a strong kinship to the Cageian experimental tradition but also due to it being Gerhard's only text score (see figure 8).

Gerhard met Cage in the summer of 1961, as a result of Gerhard's visit to the USA as a teacher on a composition course at the Berkshire Center, in Tanglewood.⁴³ Gerhard sent the score on the 22 December, 1966, eleven months after Cage's letter asking for the piece. However, Gerhard sent two notation examples to Cage. On one side of the page Gerhard wrote *Claustrophilia* for harps, radios and loudspeakers, and on reverse side was page 129 from his *Concerto for Orchestra*. Ironically, only the page from *Concerto for Orchestra* was published in the book *Notations*.⁴⁴ *Claustrophilia*,

⁴⁰ Hans Boye, 'How Roberto Gerhard was persuaded to make the soundtrack for the 16mm film *DNA in Relection*', *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* (Huddersfield, 2010), 105.

⁴¹ See Carlos Duque & Monty Adkins, 'Claustrophilia: A Musical Gift from Roberto Gerhard to John Cage', in *Essays on Roberto Gerhard*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Cambridge Scholars Press, 2017), 261-278.

⁴² John Cage to Roberto Gerhard, January 24, 1966. Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

⁴³ Joaquim Homs, *Robert Gerhard and his music*, ed. by Meirion Bowen (Trowbridge: Cromwell Press, 2000), 65.

⁴⁴ John Cage, *Notations* (New York: Something Else Press, 1969), 292.

the work that Gerhard wrote for the collection was unpublished and the original is still part of the John Cage archive.⁴⁵ In the letter to Cage, alongside the score Gerhard wrote that, “I wish you’d perform it! I’m certain with you and David Tudor as Monitors you’d make a stunning composition of it”⁴⁶. The work is scored for eight harps (or as many multiples of four as possible) who each select a study piece or score from the orchestral repertoire; four offstage radios which require four players to ‘tune’ them as well as two Monitors (Gerhard’s term for those mixing the sound and determining the compositions overall duration).

⁴⁵ The premiere of the work was organised by Gregorio Karman at the 2nd International Roberto Gerhard Conference and given on 1 April 2012, Conservatori del Liceu, Barcelona. Documentation can be found at: <http://info.ggkarman.de/node/160>.

⁴⁶ Roberto Gerhard to John Cage, December 22, 1966. Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

a page for Vornhage

CLAUSTROPHILIA
for Harps and Loudspeakers

Requirements and directions for performance:

A 8 Harps (or as many multiples of 4 as possible) forming a diamond-shaped quadrilateral at the centre of the platform.
Each player may play any solo piece, study (exercise) chamber- and/or orchestral-but he likes - not bars and of passing from the one to the other at will.
It is desirable that no two players should have duplicating material.
The performance should start in silence and concentration, unbroken until some player feels impelled to strike a first sound. Others will follow in the same manner, in their own time, with their own choice of piece.
No one should try to co-ordinate by tuning, by motion or loudness, but simply join.

B 2 loudspeakers for stereophonic reproduction, placed left and right at the extreme corners of the platform, behind the harps, connected with the wireless sets back-stage, in a sound-proof room.

C Back-stage: 4 wireless sets tuned to different wave-lengths (V.F. to ultra-short-waves) should scan the whole range of the spectrum, passing all that when any attractive noise-pattern happens to be picked up (between stations), but passing without passing through any patch of speech or music misinterpreted - except when, in the judgement of Monitor I, the range of the desired music or music speech, programmes would blur and cancel out the respective identities of the picked-up items and produce states of interfering disorder.
Alternatively, any set that strikes unadorned sound or music too often, may finely drop the material into chords of alternating sound and rising that will make the message unrecognizable, by rapidly oscillating the tuning. Kust to and fro.

D 2 Monitors, also back-stage.
Monitor I controls a mixer receiving the respective output of the 4 separate channels, and composes the overall picture by his choice of volume-increase or decrease according to a particular channel, and/or by the temporary cutting-off of whatever input is not wanted at the moment.

E Monitor II receives from M. I. the overall picture and controls the volume of the total output of the platform speakers, as well as the stereo-phantom motion of the sound to and fro, the loudspeaking and the spread or growth of the sound from audio-point to audio-plenum. He decides at what moment to join the harps.

The decision as to when and in what manner to bring the performance to an end depends on the instant inspiration of Monitor II. His originality will be very particularly expressed in his choice of a particular ending.

NB It will be apparent that the philosophy of composition followed here is mainly characterized by strong choice-like. In effect: rather than indeterminate or improvisatory, it is, probing, conjectural, goal-seeking, in other words, stochastic rather than chaotic. To put it bluntly: I carry on la fortune is at fair in art whenever you've got the chance. So, to every chance a choice, and A laa for all.

The medium is the message.
(Marshall McLuhan)

Performance is composition.
(Marshall McLuhan)

Rehearsal is a fraud.
(Roberto Gerhard)

TS 1/11/61

Figure 8. Gerhard *Claustrophilia* (1966)

Having worked on the Gerhard tape archive for a decade now, it is possible to provide a revised and definitive list of the composer's electronic works as evidenced from the materials contained within it. This is provided at the end of this article.

V. GERHARD'S AESTHETIC APPROACH TO SOUND COMPOSITION

All the writings in Gerhard's notebooks suggest that the late 1950s was a time in which the composer was undergoing a significant rethinking of his approach to composition – one informed by his serial structuring of time and pitch and the intuitive freedom that working in the electronic medium gave him. Unlike Schaeffer, who wrote extensively about *musique concrète* in his two major treatises, *À la recherche d'une musique concrète* (1952) and the *Traité des objets musicaux* (1966), or other early pioneers such as Stockhausen or Xenakis, Gerhard did not set out to develop new models for listening and composing with sound. Notwithstanding the importance of the *Audiomobiles* (1960) and the later *Sound Observed* (1965) radio documentaries Gerhard created for the BBC Third Programme, Gerhard was, as a freelance composer, more interested in composing the next work rather than theorizing about them. This is not to suggest that Gerhard was not an active thinker. In fact, the composer's notebooks document his ongoing engagement with electronic music, the discourse surrounding it extends over more than a decade. These notes, quotations and short writings consider, among other things, the nature of sound, time, texture, and how working in the studio offered a working practice that was fundamentally different to composing with instruments. These notebook entries were never intended as contributing to a theory of *musique concrète*, rather they are a document of the composer's ongoing exploration and questioning of the new medium and its ramifications for all aspects of his creative work. Nevertheless, when these distributed passages are drawn together, a coherent and cohesive body of thought emerges.

One of the first things that Gerhard considered was the medium itself, and how the unchanging nature of the sound material on tape nevertheless resulted in the listener experiencing the work differently each time. The composer writes that,

[...] a Velazquez, a Henry Moore are as immutably fixed in their being as a piece of sound-composition on tape. They do not change at different viewings. They do not change, be we do, and in more ways than one, both psychologically and sociologically.⁴⁷

The immediate tactility of working with, and transforming, sound with magnetic tape and the subsequent montage process opened up new possibilities for thinking about music as sound – as a temporal flow rather than discrete bars and units.

⁴⁷ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 9.102, fol. 10v.

Gerhard was well aware of the techniques of electronic music on the continent: transposition, looping and layering of sounds, cutting and splicing to create rhythms or dynamic envelopes, feedback, filters and ring modulators, were thoroughly described in a special number of the technical magazine of the Nordwestdeutschen Rundfunk devoted to the Cologne Studio for Electronic Music⁴⁸, part of the composer's book collection along with other seminal texts relating to the early days of electronic music by composers such as Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen and Milton Babbitt. While always suspicious of studios operated by sound technicians, Gerhard, on occasion regretted his lack of more sophisticated devices, envelope controllers and modulators. It is therefore not surprising that one of his favourite resources was the use of transposition.

Gerhard's approach to electronic music traversed the aesthetic paradigms that polarized early *musique concrète* and *Elektronische Musik*, often using instrumental, concrete and, on occasion, electronic sound materials. Working very much on his own initially from 1954, he was critical of the dogmatic approach of his European contemporaries, writing that,

[...] most of us had already noticed for some time that, whether German, Italian, Dutch or Belgian, electronic music sounds curiously alike in its timbral aspect. If the possibilities were really unlimited, one couldn't help feeling that these composers were strangely coincident and repetitive in the use they made of them.⁴⁹

Gerhard goes on to write that the sine tone has a "rigid, cold, dead-signal quality. It is utterly unsuited to convey anything warm, tender, vivid, alive in human experience"⁵⁰. From a compositional perspective, Gerhard was always more interested in the metamorphosis of acoustic source materials and the potential they offered for abstract sound composition, stating that, "the microphone captures the living spark of the natural acoustic source"⁵¹. Gerhard was, however, more circumspect than Varèse, Schaeffer or John Cage in his use of acoustic sources often using (extended) instrumental sounds. In his unpublished notebook from 1957, Gerhard writes that he considers that, "the term 'musique concrète' is ridiculous twice over, first, on its own account: it doesn't even pretend to name the thing directly; second, it takes for granted that, what is condescendingly called 'the other music', is *abstract*. Why?"⁵² Later in a script for a radio programme for the BBC Third Programme entitled *Audiomobiles*, first broadcast in 1960, he wrote that:

⁴⁸ 'Sonderheft über Elektronische Musik' Technische Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks. Jahrgang 6 Nr.1-2 (1954).

⁴⁹ Roberto Gerhard, 'Concrete Music and Electronic Sound Composition', in *Gerhard on Music: Selected Writings*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot and Burlington VT: Routledge, 2000), 181.

⁵⁰ *Ibid.*, 183.

⁵¹ *Ibid.*, 183.

⁵² Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.115, fol. 20.

[...] in principle, anything that comes from an acoustic source is possible material for *musique concrète*. This, of course, throws the gates wide open – too wide, perhaps – to material of all sorts, musical and not so musical. The French themselves, for instance, are not above using pots and pans for their *exercices aux casseroles* as they describe them.⁵³

Gerhard script of this radio programme was developed as 'Concrete Music and Electronic Sound Composition', presented at the Joint Congress of the International Association of Music Libraries and the Galpin Society in Cambridge in 1959. Deletions in his notebooks reveal an interesting statement left out of the broadcast and the published version:

Instead I'd rather try to briefly characterise in general lines the two schools of thought – musique concrète and electronic music – in order to which have been responsible for the main developments so far – in order to see what room is there left if any, for a third approach whether there is room and justification for a third approach and if so, how this would be related to/and how it would differ from ...⁵⁴

Gerhard's 'third' approach to electronic music, with its emphasis on the abstract 'musical' quality of concrete sounds rather than their associative meaning, and the sampling and transformation of his own instrumental compositions, is akin both to the work of Iannis Xenakis⁵⁵ and Bruno Maderna, two composers for whom electronic music and its techniques were to play an important part in informing their compositional aesthetic, and also to the later writings of Schaeffer. Gerhard's use of concrete, instrumental and electronic sound sources in *Audiomobile 2 'DNA in Reflection'* (1963) has a kinship in approach with Maderna's *La Rire* (1962) which incorporates the sounds of voices, footsteps in rain, white noise and sine-tone generators, as well as transformed timpani, flute and piccolo, one that demonstrates an openness to all possibilities inherent in the medium rather than the strictures of the early Paris or Cologne schools of thought. Although Gerhard possessed a copy of Schaeffer's 1952 treatise *À la recherche d'une musique concrète* and critiques it in his notebooks,⁵⁶ it is Schaeffer's phenomenologically reductionist notion of *l'écoute réduite*, proposed in his later *Traité des objets musicaux* (1966) – in which the sound as 'sign' is ignored in favour of listening to the abstract contours and dynamic qualities of the sound, that is most akin to Gerhard's thinking.⁵⁷ Schaeffer wrote, "it is the sound itself that I aim at, that I identify"⁵⁸, two years previous to this on his radio

⁵³ Roberto Gerhard, 'Concrete Music...', 184.

⁵⁴ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.152, fol. 35v.

⁵⁵ Xenakis used recordings of his own compositions in *Polytope de Montréal* (1967), *Kraanerg* (1969) and *Hibiki-Hana-Ma* (1970), and created a highly abstract sound world from a Loatian mouth organ and Asian jewellery in *Bobor* (1962).

⁵⁶ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.115, fol. 20a.

⁵⁷ Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux* (Paris: Seuil, 1966).

⁵⁸ *Ibid.*, 266.

programme *Sound Observed*, Gerhard himself said that, “sound does not remind me of something else, it reminds me only of *other* sounds”⁵⁹. In this respect Gerhard’s approach can be termed proto-acousmatic (Schaeffer defines acousmatic as “referring to a sound that one hears without seeing the causes behind it”⁶⁰).

Such an acousmatic approach enabled Gerhard to focus on the abstract musical potential of the processed sounds and their dynamic shaping over time, a technique not dissimilar from his handling of instrumental material. However, the electronic medium offered a more intuitive approach to music making than Gerhard’s increasingly complex pre-compositional structuring for his instrumental works. At the same time that the composer was finishing one of his most highly structured works, Symphony No. 2 (1957–9), a work in which the serial set determines not only the pitch content but also the temporal structure of the work, he was also embarking on a series of works in which sound composition played an increasingly important and liberating part. These include the *Audiomobiles* series, *Lament for the Death of a Bullfighter*, *Caligula*, the taped sections of Symphony No. 3 ‘*Collages*’, as well as the radio and theatre productions *The Overcoat*, *Pericles*, *Macbeth* and the Prix-Italia-winning *The Anger of Achilles*.

VI. THE CREATION OF A REPERTOIRE OF SOUNDS

In working with magnetic tape Gerhard was aware that he was adopting different working methods from those he normally employed when working in the instrumental realm, and was gaining fresh insights into the nature of sound itself. In his notebooks he writes:

The composer at the tape machine is like a commander in the field, he is in the very thick of events. This is a tremendously exhilarating situation. Direct action with actual sound stimulates aural alertness to an unsuspected degree. And – what is even more important – it also stimulates thought as applied to tactics and strategy in quite new ways.⁶¹

And also: “After a full day’s work by the tape-recorder one suddenly discovers that one’s ears have become [...] attuned [sic] to all manner of sounds, indoors and outdoor-sounds to which, one realizes, one had been completely deaf before”⁶².

The strategy that Gerhard refers to is one in which empirical rather than a priori methods came to dominate his practice when working with magnetic tape and as such marks

⁵⁹ Roberto Gerhard, ‘Sound Observed’, in *Gerhard on Music*, ed. by Meirion Bowen, 193.

⁶⁰ Schaeffer, *Traité des objets...*, 91.

⁶¹ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 9.115, fols 13v–14a.

⁶² Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 9.115, fol. 15a.

a different methodological approach in his 'sound compositions' than in his notated works of the same period. In his notebooks there are long lists of sounds that form the numerous mixes or 'compounds' that he produced before the final montage of a work. There are, however, no sketches, notes, or diagrams referring to the sound compositions themselves. In his instrumental compositions of the late 1950s onwards Gerhard used the serial set to govern large-scale pitch and temporal structure, but within this framework he was able to work out much of the local detail of a work intuitively. In his sound compositions Gerhard took this intuitive process much further, writing that:

The basic resorts brought into play are the same as in ordinary composition on paper – only more so, as it were, which is to say that intuitive and imaginative approach rule supreme. There is no system, no computation, there are no blue-prints. Sound firing the imagination, sound for the love of sound is the prime mover.⁶³

This seeming dichotomy between the rigour of Gerhard's own interpretation of serial time and pitch structures and the freedom offered by tape composition is reflected in an isolated statement in one of his notebooks from 1957, in which he writes, "pre-compositional hurdles (parameter organization) = paralysis of the reflexes"⁶⁴. This seems to suggest that Gerhard was aware that extreme parametric organization could only take him so far and that tape music offered him an additional means of structuring material through more textural and gestural means. As Gerhard continued to work with magnetic tape it is clear that he began to adopt a coherent personal aesthetic towards tape composition. His notebooks become increasingly filled with ideas about the temporal nature of composition, about timbre and texture. While his radio and theatre productions continued to use Foley sound, such as "taps on a cardboard tube" for some of the sounds for the incidental music for *Macbeth*,⁶⁵ Gerhard's more autonomous sound compositions utilized more abstract or processed sound materials, often instrumental sounds, which in some cases underwent considerable metamorphosis to form hybrid 'sound families'. Gerhard's thinking at this time is best summed up in 'The Composer and His Audience', in which he writes:

One of the hardest discoveries for the musician to make, it seems, is that music, contrary to a generally held belief, is not made with notes. The eye leads the ear astray; it easily persuades it that the notes are really there – and nothing but the notes, as far as one can see. The ear, therefore, misguidedly concentrates on locating notes, or disentangling their clusters, on tracing the patterns they form. Yet the basic stuff of music is sonic motion, not notes or sounds. Manoeuvre is the

⁶³ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 9.102, fol. 8a.

⁶⁴ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.115, fol. 11a.

⁶⁵ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.127, fol. 1.

raison d'être of the formations [...]. The true business of the composer is to release the flow and shape, and steer the stream of sonic events in time.⁶⁶

Gerhard's notebooks contain numerous annotations of source materials and comments on these. For Gerhard, the first step toward creating a sound composition was to gather a repertoire of raw materials on tape. This process is described in ff. 1-10 of the sound score for the incidental music to *King Lear* (1955)⁶⁷, which contains detailed instructions for recording a catalogue of instrumental sounds using different dynamics and modes of attack, including: maracas, cymbals, xylophone, turkish cymbal, tam-tam, piano, chromatic timpani, bass drum, gong and mbira. In his studio, Gerhard had a microphone available for making recordings of piano effects⁶⁸, or smaller percussion instruments. But the sound materials he utilized were by no means limited to instrumental sources. Production notes reveal the regular use of daily objects for making sounds (packing paper, paper tissue, combs, ashtray), as well a wide range of incidental noises (birds, dogs, axe strokes, cracking tree, thunder, wind, rain and storm, whipping gusts, crowds, chatter, laughter, screams), which could be home-made⁶⁹ or taken from the everyday environment. In his notebooks, Gerhard writes,

[...] we all have got to start in the same way: by building up a repertoire of sounds which are stored on tape. [...] The sounds selected may either be appropriate in their original form to the sound-picture one has in mind or else require further treatment before being used. Most of my stored sounds are of instrumental origin, recorded on tape through microphone. The next step - what I called my second stage - is directed towards a certain transformation of that original sound, ideally towards a metamorphosis of the sound [in] which [its] origins are blurred, and a far-reaching change of identity might be achieved.⁷⁰

Gerhard's methods for obtaining such source materials for his compositions are documented by Lindsay Anderson and Dick Mills. Anderson writes that, "I remember visiting Roberto in Cambridge, talking about the score, and even assisting him in throwing various objects down the stairs, in an effort to product the right kind of abstract sounds which he felt he needed"⁷¹.

⁶⁶ Roberto Gerhard, 'The Composer and His Audience', in *Twentieth-century Music: A Symposium*, ed. by Rollo Myers (London, 1960).

⁶⁷ GERHARD.7.102, ff. 1-10, Cambridge University Library.

⁶⁸ For example, the tape labelled 'Roberto working on piano strings for incidental music' [CUL_OR01_005501] would be a document of those experiments, with similar recordings to those described in *King Lear*'s sound score (low piano strings: pluck, rub with wire brushes, comb, roll with timpani sticks). [Gerhard.7.102].

⁶⁹ For example, the labelling 'Rain and storm home produced by Roberto' [CUL_OR01_039101].

⁷⁰ GERHARD 9.116 f26-27v. Cambridge University Library.

⁷¹ Lindsay Anderson, 'This Sporting Life' in *Tempo*, n. s., 139 (1981).

Dick Mills, who worked at the BBC Radiophonic Workshop describes recording sessions in which Poldi Gerhard was fond of participating too, writing that:

Roberto had a rather difficult problem to overcome when attempting to record his basic sounds, as he lived on a busy trunk road in Cambridgeshire and the only quiet period was around 3.30 in the morning. One can imagine the scene as Roberto twanged and banged and bonked metallic objects as his wife Poldi acted as recording engineer. Both of them were in their sixties at that time.⁷²

VII. THE APPLICATION OF SOUND SOURCES IN GERHARD'S WORKS

Aside from sound sources recorded in his own studio, Gerhard also recycled fragments of recordings of his own instrumental works. Where the materials he needed could not be easily recorded or created in his own studio Gerhard would resort to commercial sound catalogues or to outsourcing the recordings to a professional facility when a wider palette of instrumental sounds was needed. One such example is the music for the Royal Shakespeare Company's performance of *Pericles* (1958) for which Gerhard produced the incidental music for ensemble and electronics. The box of tape CUL_OR01_025401 credits 'Studio Black, Queens Way' for the recording of percussion and exotic instruments. The multiplicity of sources from which Gerhard would obtain sounds included his close friend Joaquim Homs who provided the recordings of castanets which were required for the tape part of Symphony No. 3, '*Collages*'. Although Gerhard had a preference for sounds of acoustic origin, this did not rule out the occasional use of synthetic sounds, such as white noise or sine tones obtained from test and demonstration records or from sessions in the BBC Radiophonic Workshop. In the instances in which Gerhard required variable speed playback, the transformation would again be organised in an external facility, most often the BBC Radiophonic Workshop. In his notebooks, Gerhard used capital letters to identify the sound patterns that resulted from the combination of multiple sources as he developed his compositional materials. Such processes enabled Gerhard to mix sources at fixed or variable loudness to obtain more articulated sound images, and successively build up several strands up to 'multilevel compounds' ready for editing in the final composition. In his notebook Gerhard writes lists of the elements that make up these strands (see figure 9).

⁷² Desmond Briscoe and Roy Curtis-Bramwell, *The BBC Radiophonic Workshop* (London: BBC, 1983), 38-40.

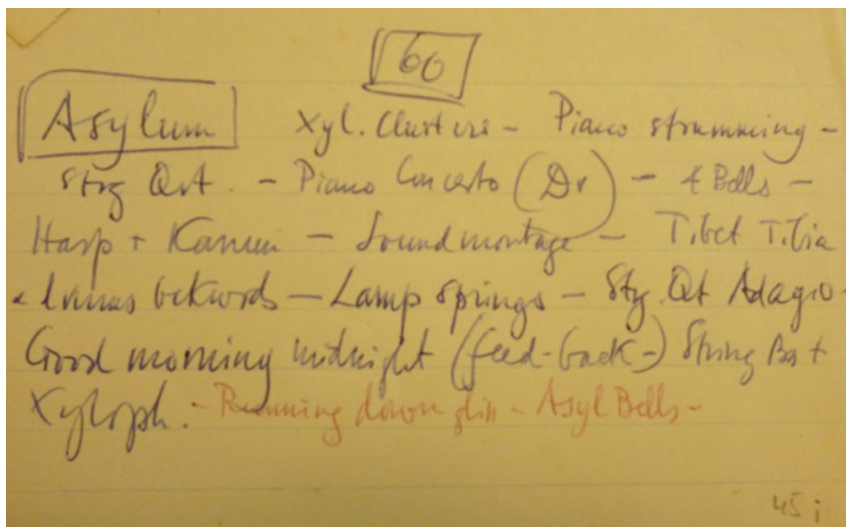


Figure 9. Gerhard 7.115 f.45i

In the second stage of the production process, Gerhard listened intently to the internal characteristics of his material, abstracting the sounds from their physical sources through various means of processing. During this stage of processing the primacy of the original sound as a means of grouping material developed from it became redundant as a means of classification. As Gerhard processed his material he regrouped it so that the timbral or gestural relationship between the sounds now assumed the most important means of classification. This processing stage allowed Gerhard to re-classify the transformed sounds into sound-families, what Gerhard referred to as his, “theory of change of family through sound mutation”⁷³ in which material is grouped together because of its similar sound behavior or timbre. Gerhard came to develop the idea of a genealogy of sound, stating that:

I have come more and more to believe that the overall sonic domain is perhaps not as vast and as diverse as one is first inclined to assume. Rather does it seem a finite and bounded domain, and that in more aspects than that of frequency range alone. And I suspect that when acousticians take these matters up, it will probably be found that the number of existing ‘distinctive families’ of sound is not so inordinately large. What makes one think that this might indeed be so, is suggested by the fact that sound of a given family can be modified, by suitable operations, and made to resemble less and less the original sound from which we started. Gradually, it will adopt

⁷³ Roberto Gerhard, ‘Sound Observed’, in *Gerhard on music: selected writings*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000), 190-195.

a novel character, but the degree of novelty that can be obtained is not unlimited. After a certain amount of change, there comes a moment when the sound simply begins to show characters of another, different, but already well-known family. In other words, it would seem that it is possible to develop new varieties, but now new families. The number of basic sound-families seems to be comparatively small. Most of them are probably already represented in the modern orchestra. If a section of tuning-forks were added – standing for spectrumless sine tone – the representation might be considered to be fairly complete.⁷⁴

From these sound-families Gerhard developed a series of clear compositional stages and his own terminology for each:

- small mixes Gerhard termed *sound images* or *sound aggregates*;
- these *aggregates* were mixed to form *compounds*;
- numerous *compounds* were mixed to form *multilevel compounds*;
- from these *multilevel compounds* the final *assembly* or *sound montage* would be mixed through editing.

The origins of this terminology can be found in his notebooks. Gerhard writes:

To compose and compound. To compose, in the sense of *putting things together*, in mere linear consecutiveness, or even in *placing* and *spatlising* [*sic*] a plurality o[f] events in more complex synchronicity is *not all*, it is indispensable, at the same time, to *compound*, i.e. to potentiate factors by settling differences and contradictions – by which is not meant that they should be ‘de-fused’ in the ballistic sense – but that their continuing struggle should be harnessed to the form-generating process, building up a manner of chain-reaction.⁷⁵

Here a further comparison with Maderna may be drawn. About electronic music, Maderna once said, “we no longer listen in linear time - our consciousness casts various projections of time that can no longer be represented with the logic of one dimension”⁷⁶. Working with electronic music made Maderna trust in his compositional intuition. The influence of electronic music in Maderna’s instrumental composition can be found in works such as the *Serenata per un satellite*. Gerhard himself wrote that, “the way time is felt in electronic music differs entirely from the way time is experienced in traditional music.” Gerhard was adamant that there is a fundamental difference between working

⁷⁴ Roberto Gerhard, ‘Sound Observed...’, 193-194.

⁷⁵ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.140, fol. 20v.

⁷⁶ From a transcription of Maderna’s 1957 presentation at Darmstadt (made by Horst Weber, 1984).

with electronics and instruments. He uses the term sound-behaviour to characterize this difference. Gerhard writes,

[...] the operative word is *behaviour*, it will be noticed, not colour; colour is never of decisive importance. Instead of 'behaviour' I might have used the term *sound-activity*. The electronic medium, in effect, makes possible new modes of action with sound which have greater freedom of tonal movement, of configuration and of textural weaving than those which our traditional instruments permit.⁷⁷

Gerhard's notion of sound-behaviour bears a close conceptual resemblance to what Denis Smalley would later term spectromorphology⁷⁸, literally the shaping of sound through time, an extension of Schaeffer's typo-morphologie proposed in the *Traité des objets musicaux* (1966). Interestingly, these sound behaviours are never codified to the extent that they were by Schaeffer and later Smalley. Again, there is no abstract schema being formulated, merely the observations and thoughts of a practicing composer. What is clear, however, is that Gerhard considered these sound behaviours as directly contributing to the form and structuring of a work, writing that, "wave-shape = prototype of form"⁷⁹. These new modes of action and of composing with sound contribute to what the composer termed the "temporal shaping" of a work, one that provided the listener with an aural blueprint, which could be enhanced by repeated listenings. Gerhard writes:

I care enormously about shape, a telling shape, an apprehensible shape, a shape you could almost *remember as shape*, not the first time, to be sure, but after a time, after a number of times of listening to the piece, almost as you can remember a spatial sky-line, of town or hill – or mountain – range once you've become familiar with it; there is such a thing as a temporal sky-line, I believe, that's what I mean when I say shape, only a temporal shape has got to be *per-formed* [*sic*].⁸⁰

In certain works, such as Symphony No. 3 '*Collages*', the temporal shaping is extremely dynamic and highly profiled. In other works, such as *Audiomobile 3 'Sculpture'*, the temporal shaping is far less differentiated, but because the work is built on essentially one sound type (recordings of a sculpture made from brass rods created by John Youngman), the subtle differences are at once further metamorphoses of the sonic materials as well as a means of forwarding the musical argument.

In line with thinking in fields of sound-activity the electronic works are driven by gesture and texture led sections. Although Gerhard did not care for Schaeffer's term for the basic perceptual unit in *musique concrète*, the *objet sonore*, it is clear that in his electronic works and increasingly in his

⁷⁷ Roberto Gerhard, 'Concrete music ...', 194.

⁷⁸ Denis Smalley, 'Spectromorphology: Explaining Sound Shapes', *Organised Sound* 2, no. 2 (1997): 107-126.

⁷⁹ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.103, fol. 18a.

⁸⁰ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.102, fol. 2a.

later instrumental works, he nevertheless moved away from the 'note' as the essential unit, to his own notion of the sound object or sound-field as building blocks for his works.

Gerhard most prized intuition and imagination when working with magnetic tape, and, like Xenakis, he worked quickly and drew material from any source at his disposal when it suited his needs. As a result, there are sections of the Symphony No. 2 metamorphosed in *Lament for the Death of a Bullfighter*, and the same sonic materials shared between works: *Audiomobile 3 'Sculpture'* and the final section of Symphony No. 3 '*Collages*' use the same piano sounds; a keening vocal loop originally designated as "for the end of SCULPTURE"⁸¹ was used in both *Asylum Diary* (1959) and in a variant form in *Caligula* (1961). For a composer known to destroy his sketches upon completion of the final score, this practice suggests a very different working philosophy. Part of this has to do with Gerhard's notion of the metamorphosis of sound materials and their grouping into sound families. He wrote, "nothing that instruments or the orchestra can do as well or better can be justified in the electronic medium. To be justified, both the sound-stuff and the way it is organized must be original growths of the medium"⁸². Following the initial recording of sound materials for use in a composition, Gerhard listened intently to the internal characteristics of his material, abstracting the sounds from their physical sources through various means of processing. The piano, percussion and the accordion were particularly favoured as source materials, as is evident in the number of tapes in the Gerhard Tape Collection in the Cambridge University Library that contain recordings of Gerhard and his wife Poldi making source sounds with these instruments for processing at a later date. Gerhard once said that there are more sounds in the piano than one can imagine, and utilized this instrument and sounds derived from it in his earliest sound composition, the *Audiomobile 'in the manner of Goya'* recorded for his *Audiomobiles* radio programme on the BBC Radio Third Programme in 1960. Gerhard was also aware that all instruments were not equally useful. In a notebook the composer observes that the processing of long wind notes, such as those of the flute and oboe, may result in awkward vibrato effects.⁸³ This is one reason perhaps that he favoured the accordion (which Gerhard also considered a wind instrument) so much. Percussion and pedal glissandi on timpani also feature often in Gerhard's sound compositions.

The process of sonic metamorphosis was important to Gerhard. In his *Audiomobiles* BBC broadcast he was critical of Schaeffer and Pierre Henry's *Symphonie pour un homme seul* (1951) for not achieving significant metamorphosis of their initial sonic material, thus leaving the associative connotations of the sounds or an unimplied narrative too near the surface of the work. Gerhard states that, "there is in fact, no striking metamorphosis of basic materials in it. The identity of the so-called *objets sonores* remains pretty obvious throughout. Their line up too, is more in the nature of

⁸¹ Roberto Gerhard, RGTC, CUL_OR01_Gerhard_0542.

⁸² Roberto Gerhard, 'Sound Observed...', 195.

⁸³ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.107, fol. 44v.

a loose sequence than of an imaginative sound montage"⁸⁴. In contrast, Gerhard's working method is almost identical to the later notion of the acousmatic that developed at the Groupe de Recherches Musicales (GRM) in the late 1960s, proposed by François Bayle. Gerhard considered that when sonic materials were not sufficiently abstracted from their sonic origins, that the ramifications are not merely that the sounds appear like scenes from a film but because of their lack of metamorphosis they never transcend their concrete origins and become essentially musical:

If the result of sound montage, which is here of course the crucial operation, is not a new and compelling overall structure in which the component parts, as if under a magic spell, are made to play new roles, musical roles I mean, to which their original identity could never have given us any clue, then sound montage remains something of a game; something like a jigsaw puzzle with pieces upside-down or the wrong way around, bumping into one another and thus emphasizing their isolation, rather than giving them a common purpose which would lift them onto a plane of poetic imagery.⁸⁵

The importance given to this temporal shaping or morphology of sound is demonstrated by another entry in Gerhard's notebook, where the composer gives a whole page over to the various definitions of the term 'morphology' and related terms:

Morphology: science of form. Branch of biology, deals with the form of living organisms, the structures, homologies, metamorphoses which govern or influence that form.
morphography: description of form (descriptive morphology)
morphosis: shaping
morphon: to shape
morphé: the shape (Gestalt), form, figure, configuration
morphotic: formative⁸⁶

In the *Audiomobiles* radio programme Gerhard stated that often when working with concrete sound sources the composer is working towards a true metamorphosis of source materials. However, he also considered that the result of sound manipulation of musical materials is nearly always an impoverishment due to a loss of high or low frequencies in the original, what Gerhard referred to as a loss of the vitality of the original. The opposite is true of more noise-based sounds, which Gerhard considered ripe for manipulation, as sound manipulation brings the noise element under more control and hence gives it more focus. It is clear from this why Gerhard combined the extensive manipulation of percussive sounds with more simple, though no less sonically sophisticated, treatments of piano,

⁸⁴ Roberto Gerhard, *Audiomobiles*, BBC Third Programme, first broadcast 23 July 1960, and re-broadcast on 21 August 1960.

⁸⁵ Gerhard, 'Concrete Music...', 184.

⁸⁶ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.107, fol. 1v.

celesta and recordings of his own instrumental works. It also demonstrates why Gerhard was so drawn to John Youngman's sculpture, since the variety of different timbres and sonic gestures, both pitch-based and noise-based – that could be extracted from it was considerable. In *Audiomobile 3 'Sculpture'* the sounds from the sculpture itself are supplemented in the final work by piano sounds that Gerhard had already recorded and processed.

Gerhard's notebooks contain numerous entries that discuss the relationship between form and the arrangement of materials in electronic music, and also the notion of bounded openness within controlled large-scale structures (an aleatory technique). *Audiomobile 2 'DNA in Reflection'* (1963) was subtitled by Gerhard 'an aleatory soundtrack' for Hans Boye's and Anand Sarabhai's abstract film based on the DNA model by James Watson and Francis Crick. As is evident from the final composition, *Audiomobile 2 'DNA in Reflection'* may contain a disparate collection of sounds, but they are brought together in a tightly structured, dynamic and vital work where all sounds have "a common purpose" projecting a clear "poetic imagery"⁸⁷. Yet, despite the unofficial subtitle for *Audiomobile 2 'DNA in Reflection'* as "An Aleatory Soundtrack", Gerhard was against too much openness and considered the indeterminate approach that John Cage adopted a step too far, that:

The notion of an 'open' work – in the sense of the poetics of *ale'a [sic]* – (in contradistinction to the poetics of *necessity*) is open to the charge that it issues in a 'teleology without,' (*adaptation* without *design*), a teleology in which the final cause becomes little more than a process of mechanism.⁸⁸

In *Audiomobile 3 'Sculpture'* Gerhard utilizes a sectional structure that demonstrates the use of a variety of more improvisatory sounds, using the sculpture by John Youngman itself as a sound generator, as well as very carefully crafted pitch structures. On a larger scale there is also a balance between intuitively structured and highly organized sections.

When it came to the actual composition of a piece, Gerhard again had strong ideas regarding the dynamic character of a work. In the *Audiomobiles* radio talk of 1960 Gerhard critiques Luciano Berio's *Mutazioni* (1955). Although he admires the colouristic nature of the electronic sound materials, he nevertheless considers the work to have a 'structural impoverishment', despite the novelty of what Gerhard calls Berio's 'patterning technique'. In the broadcast he states that,

[...] the incidence of sound impact, single or in clusters, popping up all over the auditory space all the time in a quicksilver perpetuum mobile seems to succeed in filling it up evenly and with the satisfactory illusion of broad surface play effect [...] and Berio is not quite as successful [as Bach's solo works for solo strings] in hiding the fact that his piece is but a one part – a single part

⁸⁷ Gerhard, 'Concrete Music...', 184.

⁸⁸ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 9.109, fol. 5a.

composition with one solitary strand. Berio misses the polyphonic depth – the structural richness of the interlocking simultaneous pseudo strands which Bach achieves.⁸⁹

The polyphonic quality that Gerhard is talking about here is immediately evident in the *Audiomobile 'in the manner of Goya'* (1959), which he played after the Berio example. In its short duration (1'54") this work succeeds in conveying a restless polyphonic dynamic energy somewhat akin to the 'Tam Tam II' movement from Henry's *Le microphone bien tempéré* (1951). Utilizing low percussive sounds recorded from hitting the inside of his piano as his source material, Gerhard counterpoints this with other more pitch-based and gestural material, again predominantly derived from the piano but using sounds that have undergone more of a sonic metamorphosis. The sheer relentlessness and physicality of the work aptly conveys the intensity and psychological darkness that pervades Goya's late paintings. In line with thinking in fields of sound activity, Gerhard's sound compositions are driven by gesture and texture-led sections, the latter of which Gerhard further subdivided into lattice and grid-based. It is this interplay of gesturally differentiated sonic materials and the metamorphosis of textural materials that generates both local level and structural richness in Gerhard's sound compositions.

What all of Gerhard's autonomous sound compositions share, as well as many of Gerhard's post-1960 instrumental works, is a one-movement form. While earlier twentieth-century composers, such as Schoenberg in his *Chamber Symphony*, Op. 9, and Sibelius in his *Symphony No. 7*, had drawn all the formal elements of a classical symphony into a single musical span, Gerhard's one-movement works are often made of a number of clearly defined sections that do not adhere to a classical precedent. Gerhard wrote: "One movement form; preferable because breaks act as mechanical interruptions – their blank temporal duration is unrelated, non-integrated in the total form, breaks are like wedges fragmenting a whole"⁹⁰. This technique can be seen in both large and small-scale works. The *Symphonies Nos. 3 and 4* comprise seven and thirteen sections respectively, while the five-minute *Audiomobile 3 'Sculpture'* is made up of ten sections. What this one movement form enables Gerhard to achieve is not a synthesis of musical elements in the classical sense but rather to draw attention to the constant metamorphosis of materials and the temporal shapes that result. In another notebook Gerhard outlines various structural types that permeate and drive these works:

- Structural Types (Trains of events)
- I Statement (a) Main (b) Subsidiary
- II Introduction. Prelude
- III Digression
- IV Steady State events (slowing down of progress)
- V Transient, goal-aiming, leading events. Building up (speeding up)

⁸⁹ Roberto Gerhard, *Audiomobiles*, BBC Radio Third Programme (1960).

⁹⁰ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.104, fol. 10a.

VI Corollaries, consequences, expanding or overflow, liquidating, ~~building~~ down, terminating
 VII Closing, cadential events (also appendixes, after thoughts).⁹¹

The terminology here is interesting in so much that terms pertaining more to instrumental works, such as 'statement' and 'introduction', give way to sound behaviours more suggestive of Gerhard's notions of modes of action, configuration and textural weaving. Here again, the language of goal-aiming or liquidating musical behaviours is akin to the terms later employed by Smalley in his description of spectromorphology. The correspondence between Gerhard and Smalley, although unintentional, is again highlighted in Gerhard's discussion of timbre and musical space. The discussion of these topics in the later notebooks is not specific to instrumental or sound composition, but to the composer's approach to composition in general. Although Gerhard considered instrumental and tape composition to involve different methods of working, it becomes clear as his writings progress that his compositional thinking and aesthetic approach to approaching sound, be it instrumental or on tape, is increasingly unified. Therefore, the quotations below illustrate an approach to musical parameters equally applicable to instrumental writing and sound composition. Gerhard outlines various timbre types and considers timbre to be the:

Interplay of all parameters
 Sound
 Silence (variable limits of tension before it becomes a hole in the fabric)
 Cluster
 Close-meshed
 Wide-meshed
 Pitched
 Non-pitched sound.⁹²

In *Audiomobile 3 'Sculpture'* timbre becomes a key element in defining the metamorphosis of sonic material. Clusters, silence, pitched and non-pitched sounds are used to define the temporal shaping of the work. The last element to be considered is the auditory space of a work. Gerhard writes:

Music has its being in a 3 dimensional medium.
Auditory space strictly one dimensional, high-low location of sonic events. Quantitative expression in c/s [cycles per second]. Timbre is a special parameter in this dimension. Interaction of spatial and temporary dimensions result, through space [*sic*: time?] – ~~metaphorically~~ – imping[ing] on space and space on time. In real or actual span of the notes life: build-up-corpus-decay, and, on a larger scale: anticipation, actual perception (sense datum) + expectancy of things to follow.

⁹¹ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 7.105, fol. 32a.

⁹² Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.175, fol. 8a.

Temporal extension: variability of durations + density of events = motion or speed (constituting 2 parameters in the *t* dimension).⁹³

The passages cited above are just some of the numerous entries that can be found in Gerhard's notebooks on the subjects of form, structure, time and timbre demonstrating his increasingly sophisticated thinking about *com-position*, the putting together of sound, as a malleable physical medium. What they demonstrate is Gerhard's working through of these ideas through the practice of composition itself, as well as the composer's unwillingness to accept European writings on electronic music at face value. They document Gerhard's own thoughts about, and exploration of the new magnetic tape medium and its wider ramifications.

VIII. CONCLUSION

This article demonstrates Gerhard's unique position in post-war electronic music in Britain and further afield. Working in his own private studio and later in the BBC Radiophonic Workshop he created a series of works for radio, film, theatre and concert hall that exemplify his highly individual thinking about unique approaches that the magnetic tape medium offered. Although the magnetic tape collection at the Cambridge University Library is incomplete, it nevertheless remains the most significant and unique resource by far of Gerhard's electronic music. Research using the archive has led to Gerhard's autonomous works being published on CD.⁹⁴ However, much of the music for film, radio and theatre remains unpublished. This will become available via a website created in association with the Cambridge University Library as part of the 'Gerhard Revealed' project (2020) funded by the Arts and Humanities Research Council. Below is a revised worklist of pieces that include electronics as evidenced by the materials in the Gerhard tape archive:

Theatre

<i>The Prisoner</i>	1954
<i>King Lear</i>	1955 ⁹⁵
<i>Pericles</i>	1958
<i>Coriolanus</i>	1959
<i>The Cherry Orchard</i>	1961

⁹³ Roberto Gerhard, Notebook, CUL, Gerhard 10.115, fol. 10a.

⁹⁴ Roberto Gerhard, *Electronic Explorations from his Studio + The BBC Radiophonic Workshop* (Sub Rosa, Belgium, SR378), 2014. The versions of the pieces on the CD have been re-edited and re-mastered by the author and Dr Alex Harker at the Centre for Research in New Music at the University of Huddersfield. Processes employed include reducing tape hiss and broadband noise, clicks, crackle, mains hum, tape splices and low frequency thuds using automated algorithms to a more painstaking manual clean-up of the audio spectrum.

⁹⁵ The original Panatropé disks in RSC Stratford archive.

Radio

<i>A Leak in the Universe</i>	1955
<i>The Unexpected Country</i>	1957
<i>Asylum Diary</i>	1959
<i>The Overcoat</i>	1961
<i>Macbeth</i>	1962
<i>The Anger of Achilles</i>	1963

Radiophonic

<i>Lament for the Death of a Bullfighter</i>	1959 ⁹⁶
--	--------------------

Film

<i>All Aboard</i>	1958
<i>Your Skin</i>	1958 ⁹⁷

Concert

<i>Audiomobile 'in the manner of Goya'</i>	1958-59
<i>Symphony No. 3 'Collages'</i>	1960 (orchestral + tape)
<i>Caligula</i>	1961 ⁹⁸
<i>Audiomobile 3 'Sculpture'</i>	1960-61 ⁹⁹
<i>Audiomobile 2 'DNA'</i>	1963 ¹⁰⁰

Live Electronic

<i>Claustrophobia – a page for John Cage</i>	1966
--	------

⁹⁶ The work was not conceived of as incidental music but as a fully integrated text/sound work, hence listed as radiophonic.

⁹⁷ *Film is in the UniLever archive*, Port Sunlight, duration is 15 minutes with instrumental introduction and outro sections with electronic effects underpinning the narration.

⁹⁸ A tape only work, premiered at the ONCE Festival, 1962, not to be confused with incidental music of the same name.

⁹⁹ The final Version II may be later (c. 1967) as Gerhard continued to work intermittently on the series.

¹⁰⁰ This is the name of the work without the film. With the film it is called *DNA in Reflection*.

IX. BIBLIOGRAPHY

- Anderson, Lindsay. 'This Sporting Life'. *Tempo*, n. s., 139 (1981): 33-34.
- Boye, Hans. 'How Roberto Gerhard was persuaded to make the soundtrack for the 16mm film DNA in Relection'. In *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, 105. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2010.
- Briscoe, Desmond, and Roy Curtis-Bramwell. *The BBC Radiophonic Workshop*. London: BBC, 1983.
- Cage, John. *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- Cholij, Irena. 'Electronic Music and King Lear'. *Tempo*, n. s., 198, (1996): 28-34.
- Davies, Hugh. 'The Electronic Music', *Tempo*, n. s., 139, (1981): 35-38.
- Duque, Carlos. 'The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard's Symphony No.4 'New York''. In *The Roberto Gerhard Companion*, edited by Monty Adkins and Michael Russ. Aldershot: Ashgate, 2013.
- Duque, Carlos, and Monty Adkins. 'Claustrophilia: A Musical Gift from Roberto Gerhard to John Cage'. In *Essays on Roberto Gerhard*, edited by Monty Adkins and Michael Russ, 261-278. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Gerhard, Roberto. 'The Composer and His Audience'. In *Twentieth-century Music: A Symposium*, edited by Rollo Myers. London, 1960.
- _____. 'Sound Observed'. In *Gerhard on music: selected writings*, edited by Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate, 2000.
- _____. 'Concrete music and electronic sound composition (1959)'. In *Gerhard on music. Selected writings*, edited by Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate, 2000.
- _____. 'Music and Film (1930)'. In *Gerhard on music: selected writings*, edited by Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate, 2000.
- Hirsch, Nicole. Review of *Déserts*. *France-Soir*, 4 December 1954.
- Holmes, Thom. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*, 5th ed. New York: Routledge, 2016.
- Homs, Joaquim. *Robert Gerhard and his Music*, edited by Meirion Bowe. The Anglo-Catalan Society, 2000.

- Karman, Gregorio. 'Roberto Gerhard's Tape Collection'. http://info.ggkarman.de/sites/default/files/pdf/Karman_Report_2008_Cambridge%20University%20Library.pdf.
- . 'Annotated Catalogue of the of Roberto Gerhard Tape Collection'. http://info.ggkarman.de/sites/default/files/pdf/catalogue_export_PhD_20052014_09.pdf.
- Manning, Peter. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press, 2004.
- Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- Smalley, Denis. 'Spectromorphology: Explaining Sound Shapes'. In *Organised Sound* 2, no. 2 (1997): 107-126.
- Taubman, Harold. 'Music: No Sound Like a New Sound'. *The New York Times*, 1 December 1954.
- Varèse, Edgard. 'Music as an Art-Science'. In *Contemporary Composers on Contemporary Music*, edited by Elliott Schwartz and Barney Childs. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1967.
- Wright, Robert. Review of *King Lear*. *Star*, 27 July 1955. ■

TIME SET Y TÉCNICA SERIAL APLICADA A LA ORQUESTA. LA *SINFONÍA 4 'NEW YORK'* DE ROBERTO GERHARD

TIME SET AND SERIAL TECHNIQUE APPLIED TO THE ORCHESTRA. ROBERTO GERHARD'S *SYMPHONY 4 'NEW YORK'*

Carlos Duque•

RESUMEN

Roberto Gerhard fue uno de los precursores de la música electrónica occidental y de la aplicación de su experiencia a la música orquestal. En el desarrollo de su personal técnica, amalgama el uso del folclore que emana de su profesor Felipe Pedrell y del estructuralismo que aprendió de la mano de Arnold Schönberg. En este artículo se analiza la técnica serial que aplicó a la *Sinfonía 4 'New York'* (encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York en su 125º aniversario) comparando la aplicación real con el universo teórico que expuso en sus artículos, que en muchas ocasiones son meras formulaciones sin un desarrollo práctico. El artículo plantea ejemplos de cada proceso concreto tales como estructura, *tempo*, time-set y sistemas hexacordales aplicados a la *Sinfonía 4 'New York'*.

Palabras clave: serialismo; dodecafonismo; composición dodecafónica; composición orquestal; time-set; hexacordos; Gerhard; Schönberg.

ABSTRACT

Roberto Gerhard was one of the precursors in western electronic music and in the application of his experience to orchestral music. In the development of his personal technique, he amalgamates the use of folklore that emanates from his professor Felipe Pedrell and the structuralism that he learned from Arnold Schoenberg. This article analyzes the serial technique applied to the New York Symphony 4 (commissioned by the New York Philharmonic Orchestra on its 125th anniversary), comparing the real

• Carlos Duque es compositor, Doctor en Composición, Máster en Composición (ambos por la City University de Londres) y licenciado en Sociología con la Especialidad de Antropología Social (UCM). Dirige el Máster Oficial de Composición para Medios Audiovisuales del Centro Superior Katarina Gurska (Madrid). Sus líneas de investigación se centran en la música para audiovisuales y en la vida y obra de Roberto Gerhard.

Recepción del artículo: 15-IV-2020. Aceptación del artículo: 09-VI-2020.

application with the theoretical universe that Gerhard exposes in his articles, which are often mere formulations that are not carried out due to the needs of the musical development of each specific piece. The article presents examples of each specific process such as structure, tempo, time-set and hexachordal applications applied to the Symphony 4 'New York'.

Key words: serialism; dodecaphonism; twelve-tone composition; orchestral composition; time-set; hexachords; Gerhard; Schoenberg.

I. LA SINFONÍA EN CONTEXTO

La *Sinfonía 4 'New York'* fue la última obra orquestal acabada de Roberto Gerhard y supone la culminación de su carrera tras más de 40 años como compositor. La obra surgió como encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, para su 125º aniversario. Con esta orquesta se estrenó el 14 de diciembre de 1967 en Nueva York, con William Steinberg a la batuta. El estreno en Europa tuvo lugar el 27 de octubre de 1968, por la Orquesta Filarmónica de Estocolmo, dirigida en esta ocasión por Antal Dorati y el estreno en Inglaterra el 4 de diciembre de 1968 en el Royal Festival Hall, por la Orquesta Sinfónica de la BBC, dirigida por Colin Davis en un concierto de la Royal Philharmonic Society.

El corpus sinfónico de Gerhard se resume en cuatro sinfonías y un concierto para orquesta. A esto hay que incluir una quinta sinfonía, inacabada, de la que se conservan los manuscritos.¹ La siguiente tabla con las obras sinfónicas refleja dos datos significativos: en primer lugar, que desde el año 1959 hasta 1970 los encargos fueron cada vez más importantes y, en segundo lugar, que la Orquesta de la BBC fue de singular importancia para difundir la música de Gerhard.

Tabla 1. Obras sinfónicas de Roberto Gerhard

Obra	Encargo de. Compuesto en.	Año de estreno	Orquesta	Director	Lugar	Duración
<i>Sinfonía n.º 1</i>	Sin encargo. Comp. 1952-53	1955	West German Radio Symphony Orchestra	Hans Rosbaud	ISCM Fest, Baden-Baden	37´
<i>Sinfonía n.º 2</i>	BBC. Comp. 1957-59	1959	BBC Symphony Orchestra	Rudolf Schwartz	RFH (Londres)	28´
<i>Sinfonía n.º 3</i> <i>'Collages'</i>	Koussevitzky Foundation. Comp. 1960	1961	BBC Symphony Orchestra	Rudolf Schwartz	RFH (Londres)	20´
<i>Concierto para Orquesta</i>	Cheltenham Festival. Comp. 1964	1965	BBC Symphony Orchestra	Antal Dorati	Boston (EE. UU.)	21´

¹ *Sinfonía n.º 5* Archivo Gerhard. Cambridge University Library.

<i>Sinfonía 4</i> 'New York'	OFNY. Comp. 1967	1967	Orquesta Filarmónica de Nueva York	William Steinberg	Nueva York (EE. UU.)	26'
<i>Sinfonía n.º 5</i> Inacabada	Fromm Foundation. Comp. 1969-70	————	————	————	————	————

Los últimos 10 años del compositor fueron los más importantes en su carrera, colocándole en un lugar de privilegio dentro de los creadores occidentales. Sin estos diez años Gerhard habría sido considerado un compositor de oficio, digno *Meisterschüler* de Schönberg, pero fue en este período cuando realizó un legado singular de proyección internacional. Y entre todas las obras de este decenio, destaca por la importancia de su encargo, por su gran orquestación y por el tiempo que tomó componerla, la *Sinfonía 4*, que surgió como parte de las labores de celebración del 125º aniversario de la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Esta orquesta realizó 18 encargos a un selecto grupo de compositores americanos, asiáticos y europeos. Sus nombres están en la tabla 2:

Tabla 2. Compositores con encargos en el 125 aniversario de la OFNY

Milton Babbitt	Nicolas Nabokov
Richard Rodney Bennett	Walter Piston
Luciano Berio	William Schuman
Aaron Copland	Roger Sessions
Elliot Carter	Rodion Shchedrin
Roberto Gerhard	Karlheinz Stockhausen
Howard Hanson	Toru Takemitsu
Roy Harris	Virgil Thomson
Leon Kirchner	William Walton

En 1960 y 1961, Gerhard impartió dos cursos como profesor de composición. Uno en la Michigan State University y otro en el Berkshire Center de Tanglewood. Durante este periodo, Gerhard conoció algunos de los nombres más importantes de la escena americana, entre otros John Cage, Aaron Copland, Elliot Carter y Lukas Foss. Pero de entre todos estos compositores que Gerhard tuvo el honor de conocer, uno iba a ser especialmente significativo para el desarrollo de su carrera: el compositor y director Leonard Bernstein. Gerhard tuvo una cálida relación con Bernstein, en buena parte forjada gracias a la admiración que el director estadounidense sentía por él. Cabe señalar que Bernstein declaró públicamente que la *Sinfonía n.º 1* de Gerhard era la obra de un genio, asegurando que dirigiría esta obra para la siguiente temporada:

Durante una audición a la que asistieron Leonard Bernstein, Aaron Copland y Lukas Foss, Roberto presentó una cinta con la grabación de su *Sinfonía n.º 1* (1952-53). Al acabar, Bernstein declaró que

era la obra de un genio —su reacción, aparentemente, fue mayor por la sorpresa de no conocer a este creador y su música— y aseguró que dirigiría esta obra con la OFNY la próxima temporada.²

Lo cierto es que así fue, Lenny (como cariñosamente Gerhard llamaba a Bernstein) presentó al año siguiente la *Sinfonía n.º 1* al público americano. Además, gracias a los contactos que Gerhard hizo en EE. UU., se materializaron tres encargos: La *Sinfonía n.º 3 ‘Collages’* (encargo de la Koussevitzky Foundation), el *Cuarteto de Cuerda n.º 2* (encargo de la Michigan State University) y la *Sinfonía 4 ‘New York’*, encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York (a partir de ahora, OFNY). En el encargo de la *Sinfonía 4*, hubo dos personas de singular importancia; por un lado, Leonard Bernstein, director de la OFNY y valedor de Gerhard en EE. UU., y por otro Carlos Moseley, gerente de la orquesta.³ La primera referencia sobre la creación de la obra que tenemos en el archivo de la orquesta es una nota interna de Moseley a Bernstein el 7 de Julio de 1965. En ella, Moseley señala que Gerhard estaría encantado de escribir una obra para orquesta y electrónica titulada *Antiphon*:

John Ward, de Oxford Press me comenta que a Roberto Gerhard le gustaría escribir una obra para cinta electrónica y orquesta de unos quince minutos, que titularía *Antiphon*. ¿Te interesaría hacerle un encargo para nuestro 125º aniversario (temporada 1967-68) como uno más de nuestros encargos, o ya tienes suficiente música electrónica?⁴

Gerhard compuso sus primeros trabajos de música electrónica en la década de los 50, tratando un amplio corpus de estilos: para electrónica a solo (serie de *Audiomobiles* 1958-1967), para cinta y recitador (*Lamento por la muerte de un torero*, 1959), para cinta y orquesta (*Sinfonía n.º 3 ‘Collages’*, 1960)

² During one tape-playing session attended by Leonard Bernstein as well as Aaron Copland and Lukas Foss, Roberto presented a tape of his *Symphony No. 1* (1952-53). At its close, Bernstein immediately declared it a work of genius —his reaction, it appeared, was intensified by surprise over the fact that this man and his music had previously escaped his attention— and stated that he would perform it with the New York Philharmonic the coming.

Roger Reynolds, «Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard», in *Robert Gerhard and his Music*, ed. por Joaquim Homs y Meirion Bowen (Trowbridge: The Anglo-Catalan Society, 2000), 127-128.

Todas las traducciones al español de las citas en inglés, alemán o catalán son obra del autor del artículo.

³ Carlos Moseley (1914-2012) fue el Director Gerente de la OFNY durante más de 30 años. Pianista de talento, ha sido el único Director Gerente en aparecer en concierto como solista con la orquesta. Moseley fue nombrado Socio de Honor por la Sociedad de la OFNY, distinción que menos de 75 personas han recibido desde 1843. Durante su jubilación, fue Presidente Emérito de la OFNY.

⁴ John Ward at Oxford Press tells me that Roberto Gerhard would like to write a work for orchestra and electronic tape of about fifteen minutes, which he would entitle *Antiphon*. Would it interest you at all to commission him to do this for our 125th Anniversary Year (season 1967-68) as one of our several commissions, or have you had your fill of electronic music?

Nota interna de Carlos Mosley a Leonard Bernstein, 7 de julio de 1965. Archivo de la OFNY, Nueva York, sin catalogar.

y para video experimental (*DNA in reflection*, 1963).⁵ Es evidente que una obra de encargo de una institución tan prestigiosa podría haber sido un paso más en el desarrollo de su técnica integrando instrumentos acústicos y electrónica, pero esta nota interna es el único lugar donde se refleja la idea de esta combinación. A partir de aquí, los siguientes documentos que hablan sobre la obra de encargo se refieren a ella como una obra orquestal.

Evidentemente hubo una respuesta positiva por parte de Bernstein, porque el siguiente documento oficial es una carta de Moseley a Gerhard, invitándole a escribir una obra para la OFNY con motivo de su 125º aniversario.⁶ En esta misma misiva, Moseley tasa el estipendio del encargo en 3.000 dólares más 1.000 dólares adicionales como pago por el coste de preparación de materiales y para servir como adelanto por la serie inicial de conciertos.

El 18 de abril de 1966, Gerhard firmó el contrato aceptando el encargo. En este, la fecha límite para entregar el manuscrito a la OFNY era junio de 1967, o antes si fuera posible, tal y como constaba en dicho contrato. Sin embargo, desde el momento de la firma, la salud de Gerhard fue deteriorándose por momentos y no pudo acabar el manuscrito en el plazo acordado. Incluso añadió una breve carta junto con el contrato firmado, disculpándose por el retraso en devolverlo cumplimentado. Poco imaginaba el compositor que estas disculpas iban a repetirse frecuentemente como consecuencia de los graves problemas de salud que sufrió. Este problema era el síndrome de corazón de atleta que le llevó a ingresar en abril de 1966, el mismo mes en que firmó el contrato, en un hospital de Cambridge para observación. Las pruebas que realizaron los galenos no le gustaron nada a Gerhard, quien se quejó amargamente a Mosley por carta:

Me llevaron (casi a la fuerza) al hospital y permanecí allí (casi encadenado) para lo que ellos llamaban «observación» y yo llamaba «experimentación». En resumen: el resultado, para mi sorpresa, es que tengo lo que llaman coloquialmente corazón de atleta---que ironía, yo que nunca he practicado deporte y no puedo nadar más de 5 minutos seguidos.⁷

Su doctor le prohibió ir a Londres o realizar cualquier viaje por pequeña que fuera la distancia. Necesitaba reposo absoluto, y ni siquiera el esfuerzo que suponía la composición era recomendable. Esta es la causa por la que no pudo coincidir con Leonard Bernstein en Londres

⁵ Para más información sobre la música electrónica de Roberto Gerhard, leer el libreto del CD *Roberto Gerhard: Electronic explorations from his studio + The BBC Radiophonic workshop 1959-1967*. Roberto Gerhard (electrónica), Stephen Murray (narrador). [CD] Bruselas: Sub Rosa, Early Electronic Series, SR378.

⁶ Carlos Moseley a Roberto Gerhard, 20 de junio de 1966. Archivo de la OFNY, Nueva York.

⁷ [I] was taken (almost by force) to hospital and kept there (almost in chains) for what they called 'observation' and I called 'experimentation'. To cut a long story short: the, to me baffling, result is that I seem to have got what they colloquially term an athlete's heart---the irony of it, I who have never practised any sport and can't swim for more than 5 minutes in a go!!

Roberto Gerhard a Carlos Mosley, 20 de mayo de 1966. Archivo de la OFNY, Nueva York.

durante su gira europea de 1966. El americano debutó con un exitoso concierto en Viena interpretando *Falstaff* de Verdi, dirigiendo la prestigiosa Orquesta Filarmónica de Viena, y pasó por Londres poco después. Por desgracia, los compromisos de *Lenny* y el corazón de atleta de Gerhard impidieron el encuentro. Sin embargo, un mes después, en mayo de 1966, el compositor comenzó a recuperar la salud y envió una carta a Moseley solicitando la plantilla al completo de la OFNY para su encargo:

Quiero emplear la plantilla al completo, aunque no quiero usar ningún extra, es decir, no de momento, y haré todo lo posible por mantener mi palabra, lo cual estoy casi seguro contará con tu aprobación. Doy por hecho que hay un piano incluido en la plantilla completa; además ¿hay una o dos arpas? ¿Y 6 percussionistas supondrían extras o no, añadidos a los timbaleros?⁸

Tras la respuesta positiva de Moseley, Gerhard se decidió por una enorme plantilla, especialmente en cuanto a percusión se refiere. La instrumentación completa es la siguiente:

4 flautas (3 y 4 doblando piccolos)
4 oboes
4 clarinetes en la
3 fagotes
1 contrafagot
6 trompas en fa
4 trompetas en do
3 trombones tenores
1 trombón bajo
1 tuba
2 arpas
1 celesta
1 piano
4 timbales
percusión
cuerda

⁸ *I do want to make use of the full complement, though I don't want to make use of any extras that is to say, not at the present, and I'll do my best to keep to that resolution which, I'm almost certain, will meet with your approval. I think I can take it for granted that one piano is part of your normal full complement; is it one Harp or two? And would 6 percussion players mean extras or not, in addition to 2 timpanists?*

Ibid.

Por su parte, la percusión incluía 4 intérpretes con distribución muy concreta, como queda plasmado en la tabla 3:

Tabla 3. Distribución de la percusión entre los cuatro intérpretes

<i>Intérprete 1</i>	glockenspiel 2 platos 2 cajas chinas (wood-blocks) 2 panderetas 1 par de crótalos	<i>Intérprete 3</i>	xilófono 2 platos 3 tom-tom chinos pandereta caja china (wood-block) claves 1 campana tubular
<i>Intérprete 2</i>	vibráfono 2 platos timbal y tambor 2 panderetas triángulo 2 cajas chinas (wood-blocks) tom-tom chino caja	<i>Intérprete 4</i>	marimba 2 platos tam-tam grande set de 11 campanas tubulares 2 temple-blocks coreanos pandereta caja china (wood-blocks) bombo

Un año antes del estreno, la OFNY presentó la programación de la temporada 67-68. En una carta fechada el 14 de diciembre de 1966, Moseley envió a Gerhard las fechas del concierto, que serían el 14, 15, 16 y 18 de diciembre de 1967. Además, esta carta contenía información que supuso un gran disgusto para Gerhard: el director encargado del concierto sería William Steinberg y no Leonard Bernstein. El propio Bernstein le había puesto a Gerhard sobre aviso de esta posibilidad, que asumió como un mal menor, pero la ausencia del americano a la batuta traía una consecuencia importante: el concierto no sería grabado. Otros encargos para el 125º aniversario fueron grabados y comercializados en disco, por ejemplo, el *Concierto para Orquesta* de Elliot Carter (1969). Esto daba promoción no solo a la obra sino también al compositor, lo que hubiera sido importante para Gerhard que estaba introduciéndose en el vasto y voraz mercado norteamericano (no olvidemos que consiguió una importante entrada en dicho mercado con tan solo dos visitas y muy pocos apoyos). La OFNY tenía firmados derechos de grabación en exclusiva con Columbia Records, y los directores fuera de su nómina no tenían acceso a la grabación de los conciertos en el estreno. Además, la orquesta tenía los derechos de grabación en exclusiva para la sinfonía hasta 1969. Por eso, a pesar de los esfuerzos de Oxford University Press, editorial de la obra, no fue hasta 1972 que apareció la primera grabación comercial. Fue un disco de la BBC Symphony Orchestra dirigido por Sir Collin Davis, en el sello Argo para Decca (ZRG 701).

Lo cierto es que el año 1967 fue de una extraordinaria actividad para Bernstein, ya que viajó mucho, tomó una excedencia y por tanto no pudo dirigir algunos de los encargos que hizo la

OFNY.⁹ No solo tenía la temporada regular en el Lincoln Center con la OFNY, sino que contaba con importantes proyectos en marcha, algunos más allá de EE. UU. En concreto, voló a Europa para dar conciertos en Florencia, Roma y Viena, después, el 9 de julio dirigió un concierto con Isaac Stern y la Orquesta Filarmónica de Israel en el Monte Scopus (Israel), justo un mes después de la guerra de los seis días.¹⁰ En realidad fueron tres los conciertos que dio finalmente Bernstein en Israel, lo que le llevó a tomar unos días de vacaciones en Italia, antes de iniciar una gira en septiembre por Canadá (la gira incluía nueve ciudades). Para acabar el año preparó y grabó uno de los célebres *Conciertos para gente joven*, titulado «Brindis en Viena en 3/4». Este concierto fue grabado el 28 de octubre y emitido el 25 de diciembre.

Era pues lógico que con tantas actividades en un ajetreado y convulso año 1967, Bernstein no pudiera dirigir algunos conciertos de la temporada y que su sustituto fuera el competente músico William Steinberg, quien ya había dirigido la OFNY en otras ocasiones. Pero lo cierto es que para alguien que declaró tanta admiración por la obra de Gerhard, parece una excusa no dirigir una serie de cuatro conciertos a mediados de diciembre. Cabe pensar que Bernstein no estuviera finalmente interesado en dirigir nueva música de Gerhard, porque la diferencia entre la *Sinfonía n.º 1* y el resto de su nueva producción era muy grande. Parece probable que la nueva música del español no era del gusto del director.

Otro personaje que jugó un papel fundamental en el estreno de la *Sinfonía 4* de Gerhard fue William Steinberg, director americano de cuna alemana. Llegó a ser Director Musical en Frankfurt, y mantuvo en común con Gerhard la tragedia del exilio. Emigró en 1936 y llegó a EE. UU. en 1938 buscando espacio para desarrollar su talento, pues tras la llegada al poder de Hitler, las actividades de Steinberg se redujeron a conciertos para la Liga Cultural Judía en Frankfurt y Berlín. Fue Director Invitado de la OFNY durante el período 1966-68 y, a pesar de contar con el respeto de Bernstein, no era de ninguna manera el director adecuado para una obra de semejante envergadura, ya que era un especialista en repertorio clásico, pero ajeno a la música de nueva creación, tal y como recordará, años más tarde, su propio hijo, Michael Steinberg: «Era un buen y solvente director especialmente de Beethoven (para música Antigua su gesto era bastante duro), Wagner, Bruckner, Elgar y, cuando no estaba con el ánimo demasiado anti-neurótico, Mahler»¹¹.

Sin embargo, a pesar de no ser el director ideal para dirigir sinfonías, Steinberg tenía la reputación de contar con un exquisito gusto y una considerable técnica de dirección.

⁹ Uno de los estrenos que no pudo atender fue el de Toru Takemitsu, cuya obra *November Steps* (1967) dirigió su compatriota Seiji Ozawa.

¹⁰ La guerra de los seis días enfrentó a Israel contra una coalición árabe formada por la República Árabe Unida (hoy Egipto), Jordania, Irak y Siria, entre el 5 y el 10 de junio de 1967. Hay un célebre documental titulado *Journey to Jerusalem*, dirigido por David Maysles, que retrata la llegada de Bernstein a Israel y el concierto.

¹¹ *He was a strong and straight conductor particularly of Beethoven (for earlier music his touch was rather heavy), Wagner, Bruckner, Elgar and, when not in too fiercely anti-neurotic a mood, Mahler.*

Grove Music Online, s. v. «William Steinberg», de Hans Wilhelm, editado por Laura Macy, acceso el 3 de mayo de 2010, www.oxfordmusiconline.com.

Con respecto a la obra que estamos tratando, cabe aclarar que el título de la obra es *Symphony 4 'New York'*, no *Symphony no. 4* o *Fourth Symphony*, como erróneamente se refleja en algunos artículos y referencias a la obra. En realidad, el título es un homenaje a la ciudad de Nueva York, tal y como Gerhard (siempre meticuloso) le detalla en una carta a Moseley:

Puedes haber notado que llamo a la obra Sinfonía 4 (no n.º 4) con el subtítulo «Nueva York», hay varias sinfonías con nombres de ciudades y mencionar esto permitiendo un juego de palabras con el número 4 es, quizás, bastante pretencioso, me temo que más bien es así, así que, si usted siente lo mismo, dejemos el subtítulo junto y no digamos más al respecto.¹²

Gerhard estaba muy preocupado acerca de la dificultad técnica de la sinfonía, y le agradece a Steinberg: «[l]a preparación de un trabajo que puedes, quizás, describir como difícil o muy difícil — personalmente no tengo ni idea de lo difícil que mi música puede ser, en realidad»¹³. En efecto, la sinfonía es una obra muy exigente con pasajes virtuosísticos y por esto Gerhard le preguntó a Moseley cuánto tiempo iba a invertir la orquesta en los ensayos. El americano le tranquilizó explicándole cómo darían a la obra más tiempo del que suele permitirse normalmente:

Dimos a la sinfonía bastante más tiempo de ensayo del que se permite normalmente. Comenzamos más o menos una semana antes de los conciertos. El calendario de ensayos para la sinfonía fue el siguiente:

<i>Diciembre</i>	<i>Duración del ensayo</i>	<i>Grupo</i>
4	2 1/2 hr. ensayo*	Orquesta
6	2 1/2 hr. ensayo	Percusión sola
7	2 1/2 hr. ensayo	“ “
8	2 hr. ensayo	Orquesta
11	1 hr. ensayo	“
13	1 hr., 20 minutos de ensayo	“
14	40 minutos ensayo	“

* Las dos horas y media de ensayos, incluían 20 minutos de descanso cada una.¹⁴

¹² You [Moseley] may have noticed that I call the work *Symphony 4* (not *Nr. 4*) with, as a subtitle 'New York', there are several symphonies named after towns and to allude to this by having allowed for a punning reading of the figure 4 is, perhaps, rather pretentious, I'm afraid it rather is so, if you feel likewise, let's drop the subtitle altogether and say no more about it.

Roberto Gerhard a Carlos Moseley, 3 de noviembre de 1967, archivo OFNY, Nueva York.

¹³ [t]he preparation of a work which you might, perhaps, be inclined to describe as difficult or very difficult — personally I can have no real idea of how difficult my music might, in fact, be.

Roberto Gerhard a William Steinberg, 1 de enero de 1968, archivo OFNY, Nueva York.

¹⁴ We gave the *Symphony* considerably more rehearsal time than is normally allowed. We began a week or so before the week of the concerts. The rehearsal schedule for the *Symphony* was as follows:

El tiempo de ensayos suma un total de 7 horas y media con orquesta completa y 5 horas solo para la sección de percusión, lo que deja un total, sin descansos, de 6 horas y 50 minutos de orquesta completa y 4 horas y 20 minutos para la sección de percusión.

Otra cosa que estresaba a Gerhard era saber que no podría asistir ni a los ensayos ni al estreno de su obra. Su salud no solo no le permitió viajar, sino que recibió la crítica del *New York Times* convaleciente en el hospital. Harold C. Schönberg, el prestigioso crítico americano señaló en su crítica:

Es una partitura consistente que mantiene el interés durante sus 27 minutos (casi). El Sr. Gerhard tiene un fino oído y una maravillosa sensibilidad para el sonido. La partitura probablemente sonará anticuada dentro de una década por el uso de tantas técnicas modernas. Hoy en día, sin embargo, la obra impresiona con su seguridad, integridad y fina elaboración.¹⁵

El 23 de diciembre, Peter Davies publicó su crítica sobre el estreno de la sinfonía en *The Times* (Reino Unido), destacando su admiración por la música de Gerhard y dando de nuevo el dato de la duración:

Lo que mantiene esta música unida durante 30 minutos es difícil de precisar (Gerhard es notoriamente poco comunicativo sobre sus métodos de trabajo y prefiere con toda razón que la música hable por sí misma); pero la lógica auditiva detrás del diseño de la sinfonía nunca está en duda ni por un momento.¹⁶

<i>December</i>	<i>Rehearsal length</i>	<i>Group</i>
4	2 1/2 hr. rehearsal*	Orchestra
6	2 1/2 hr. rehearsal	Percussion solo
7	2 1/2 hr. rehearsal	“ “
8	2 hr. rehearsal	Orchestra
11	1 hr. rehearsal	“
13	1 hr., 20 minutes of rehearsal	“
14	40 minutes of rehearsal	“

*The 2 hr. and 2 1/2 hr. rehearsals of course included 15 to 20 minutes of intermission in each.

Roberto Gerhard a Carlos Moseley, 12 de enero de 1968, archivo OFNY, Nueva York.

¹⁵ *It is a strong score that holds the interest during its 27 minutes (almost). Mr. Gerhard has a fine ear and a wonderful feeling for sonority. The score probably will sound extremely dated a decade from today because of its use by rote of many of the modern techniques. Right now, however, the piece does impress with its security, confidence and lovely craftsmanship.*

Harold C. Schönberg, «In concert», *The New York Times*, 15 de diciembre de 1967, 15.

¹⁶ *What exactly holds this music together throughout its unbroken, 30 minutes span is difficult to pin down (Gerhard is notoriously uncommunicative about his working methods and quite rightly prefers the music to speak for itself); but the aural logic behind the symphony's design is never in doubt for a moment.*

Peter Davies, «NY Philharmonic's anniversary», *The Times*, 23 de diciembre, 1967.

Gerhard estaba, en general, satisfecho con las críticas que recibió la *Sinfonía 4*, pero algo en ellas le causó mucha inquietud. El *New York Times* señaló que la duración de la obra era de aproximadamente 27 minutos, mientras que *The Times* elevó la duración a 30 minutos. Gerhard había calculado que la sinfonía debía durar entre 23 o 24 minutos, pero olvidó compartir este detalle con Moseley, lo que significa que Steinberg desconocía la duración «oficial» de la sinfonía.¹⁷ Por ello le envió una carta al maestro americano, en la que además de agradecer su extraordinario trabajo, aprovechó para preguntarle cual era la duración real de la obra. Con mucho tacto escribió: «Seguramente 27 minutos no puede ser la duración correcta — o de lo contrario mi aritmética debe estar equivocada en alguna parte»¹⁸.

Este error de cálculo pudo obedecer a múltiples factores. Gerhard obtuvo la duración general de la sinfonía partiendo de la serie que gobierna todo el trabajo, y adaptó todos los *tempi* en busca de este objetivo, lo cual en un trabajo de tanta envergadura puede generar desajustes. También pudo suceder que las cadencias se interpretaran algo más lentas, o que la sinfonía en sí fuera de tal dificultad que el director tuviera que bajar el *tempo* en algunos puntos. Sin embargo, en las grabaciones que surgen años después, la duración siempre es mayor que las expectativas que tenía Gerhard, como refleja la tabla 4.

Tabla 4. Duración de la *Sinfonía 4* en sus grabaciones

<i>Director</i>	<i>Orquesta</i>	<i>Año</i>	<i>Discográfica</i>	<i>Duración</i>
Sir Colin Davis	BBC SO	1972	Argo	26 min 04
Víctor Pablo Pérez	OS Tenerife	1995	Auvidis Montaigne	26 min 23
Matthias Bamert	BBC SO	1999	Chandos	26 min 20

II. ESTRUCTURA DE LA SINFONÍA

El final de la carrera de Gerhard trajo una serie de cambios morfológicos en su música que se reflejaron en dos puntos básicos: por una parte, en la existencia de un solo movimiento que desarrollaba una textura en múltiples partes y, por otra, en la absoluta exclusión de procesos melódicos, más allá de células, citas o uso de la serie.

Una de las razones para este cambio es el personal desarrollo que hizo en sus últimos trabajos de la técnica serial. Aquí la serie es la base para la organización de la obra, pero no solo en términos de sonidos, sino también de duración, estructura y parte de los procesos rítmicos. Esto se refleja en sus

¹⁷ Tomado de una carta a Edward Downes, donde Gerhard escribió: «The Symphony is in one continuous movement, lasting ca 23 to 24 minutes». 4 de noviembre de 1967, archivo OFNY, Nueva York.

¹⁸ *Surely, 27 minutes cannot be the correct timing — or else my arithmetic must have gone wrong somewhere.*

Roberto Gerhard a William Steinberg, 1 de enero de 1968, archivo OFNY, Nueva York.

libros de notas, y en los artículos sobre serialismo que escribió para la revista *The Score*. En el titulado «Tonalidad en la música dodecafónica», afirmó que cada serie tiene unas particularidades intrínsecas que las hacen muy distintas entre sí:

La naturaleza de la serie tiene que ser entendida, sus propiedades tienen que ser descubiertas, su «genio» tiene que ser comprendido. Debe tenerse en cuenta que la peculiar estructura interna de la serie favorecerá ciertas líneas de desarrollo, al tiempo que desacreditará o incluso impedirá efectivamente otras: esta cualidad individual de la serie —por así decirlo— tiene una gran influencia sobre mi material y modo de tratamiento, como la naturaleza del material del escultor o del pintor o del grabador puede tener sobre sus respectivos estilos y técnicas.¹⁹

Como otros miembros de la Segunda Escuela de Viena que estudiaron con Schönberg, Gerhard desarrolló su técnica de una forma muy personal, y continuó haciéndolo hasta el final de su carrera. De acuerdo a Homs, la personalidad de Gerhard era muy ecléctica: «[c]on respecto al método dodecafónico, a pesar de la enseñanza de Schönberg, Gerhard siempre conservó su independencia»²⁰. Además, desarrolló su sistema compositivo de forma muy distinta a como lo hicieron los del grupo de Darmstadt, especialmente Boulez y Stockhausen, que defendieron el serialismo integral, con quienes Gerhard nunca coincidió.

Por contra, el método de Gerhard nunca fue restrictivo ni dogmático, ya que a pesar de hacer un planteamiento teórico muy preciso de sus obras, se permitía el uso de *ventanas de libertad* e inspiración, que son parte de su personalidad.²¹ Como apunta Homs, refiriéndose a este punto, se debe usar un método como un significado, no como un final.²² En sus series, Gerhard usó «un conjunto correlacionado de proporciones expresados en números»; esto le permitió generar un complicado concepto estructural, no solo en términos de sonidos, sino también en términos de duración y ritmo al que llamó *time-set*.²³ De esta técnica, Gerhard destaca que la serie es la fuente que va a generar todas las operaciones combinatorias:

¹⁹ *The nature of the series has to be understood, its properties have to be discovered, its 'genius' has to be apprehended. It must be realized that the internal structure peculiar to the series will favour certain lines of development, while discountenancing or even effectively barring others: this individual quality of the series — its grain, as it were — has a far-reaching influence upon my subject-matter and mode of treatment as the nature of the sculptor's or the painter's or the engraver's material can have upon their respective styles and techniques.*

Roberto Gerhard, «Tonality in twelve-tone music», en *Gerhard on music: Selected writings*, ed. por Meirion Bowen, 123.

²⁰ *Regarding the twelve-note method, despite Schönberg's teaching, Gerhard always preserved his independence.*

Homs *Robert Gerhard...*, 67.

²¹ George W. Flynn, «Listening to Berio's Music», *The Musical Quarterly* 61, n.º 3 (1975): 388-421. Hans Nathan, «On Dallapiccola's working methods», *Perspectives of New Music* 15, n.º 2 (1977): 34-57.

²² Homs, *Robert Gerhard...*, 67.

²³ *A correlated set of proportions expressed in numbers.*

Roberto Gerhard, «Developments in twelve-tone technique (1956)», en *Gerhard on Music*, ed. por Meirion Bowen, 129.

La serie se considera como un código en miniatura para las operaciones combinatorias relacionadas con la estructura del sonido. El set de proporciones es el timón para todas las operaciones estructurales del tiempo. En dicha condición, es la fuente de ritmo y articulación a todos los niveles de organización formal y, en última instancia, rige la forma como un todo.²⁴

Aquí Gerhard describe el time-set, que es una serie surgida de la serie original, usada para desarrollar la estructura rítmica de la música. En 1959 (tres años después que Gerhard escribiera el artículo), Stockhausen publicó en la revista *Die Reihe* un artículo titulado «...How Time Passes...», que versaba sobre la aplicación de las series al tiempo, pero en un sentido muy distinto a como lo hace Gerhard.²⁵ Como Curtis Roads comenta:

Stockhausen comienza observando una contradicción en la teoría de la composición dodecafónica, que organiza rigurosamente sonido pero no, de manera sistemática, ritmo. Dado que sonido y ritmo pueden considerarse dimensiones del tiempo, Stockhausen propone que ambos se organicen utilizando escalas dodecafónicas.²⁶

En 1960, Gerhard ofreció dos conferencias en la Universidad de Michigan, que en realidad eran una respuesta al artículo de Stockhausen y que daban más explicaciones sobre sus propios procedimientos. En estas conferencias, una de las primeras tareas para Gerhard fue obtener la «duración» de la música partiendo de la serie: «¿Cuál es la especificación de tiempo más general que podemos dar a una obra musical? La respuesta es, obviamente, la longitud total de la pieza, la duración total, el tiempo real de reproducción, como se suele decir»²⁷.

Roger Reynolds analiza parte del procedimiento de Gerhard en un artículo titulado «Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard»²⁸. Si bien no existe un artículo que explique específicamente el procedimiento utilizado en la *Sinfonía 4*, la metodología planteada en este escrito se

²⁴ *The series is regarded as a miniature code for the combinatorial operations concerned with pitch structure. The proportion set is the steering device for all time structural operations. In this capacity it is the source of rhythm and articulation at all levels of form organization and, in the last resort, it rules form as a whole.*

Ibid., 129.

²⁵ Karlheinz Stockhausen, «...How Time Passes...», *Die Reihe* 3 (1959): 10-40.

²⁶ *Stockhausen begins by observing a contradiction in twelve-tone composition theory, which rigorously organizes pitch but not, in any systematic way, rhythm. Since pitch and rhythm can both be considered as dimensions of time, Stockhausen proposes that they should both be organized using twelve-element scales.*

Curtis Roads, *Microsound* (MIT Press, Massachusetts, 2001), 73.

²⁷ *What is the most general specification of time we can give for a piece of music? The answer is, obviously, the overall length of the piece, the total duration, the real playing-time, as we say.*

Roberto Gerhard, «Developments in twelve-tone...», 167.

²⁸ Roger Reynolds, «Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard», en *Robert Gerhard and his music*, ed. por Joaquim Homs, 117-130.

aplica igualmente a este trabajo. Aquí, Gerhard combina dos series (la original y el time-set) para lograr la longitud, la estructura y el ritmo.

En toda su práctica serial, Gerhard aplica números a la serie, 1-12, comenzando con do = 1, los otros están representados por su distancia, en semitonos (dentro de la octava), por encima de ella. Estos números sumados invariablemente producen un total de 78. Con respecto a la serie de la *Sinfonía 4*, el total de los números que representan las alturas de cada hexacordo produce la proporción 21:57, o dividiendo por el común denominador de 3, 7:19. Estos últimos números sumados (o, como alternativa, el total de la serie dividido por 3) da 26; a partir de esto, Gerhard designa la longitud total de la *Sinfonía 4* como 26 minutos. Él admite que los cálculos se aplican con bastante libertad: «Para simplificar las cosas, supongamos que mi pieza debe tener dos partes principales, en la proporción 11:15; si decido hacerlo en minutos, la longitud total sería 26; si eso es lo suficientemente cercano a mi plan de media hora, seguiré adelante»²⁹.

Por tanto, el número 78 juega inevitablemente un papel importante en los cálculos de longitud del tiempo. Sin embargo, se puede dividir por otros denominadores que no sean 3, siempre que se relacionen con las proporciones hexacordales de la serie y se puedan traducir a minutos, segundos o cualquier otro lapso de tiempo. Entonces, incluso con la misma serie, la duración de dos piezas diferentes puede ser distinta, dependiendo de cómo proceda el compositor.

El método de Gerhard de traducir el tiempo del reloj en ritmos y compases lo aplica de forma bastante intuitiva, a pesar de parecer una estructura rígida, lo que prueba que se trata de una de las mencionadas *ventanas de la libertad* involucradas en sus procedimientos:

Debe haber algún factor convincente en mi idea musical, aún no formulada, para que pueda tomar una decisión. Pero tan pronto como lo logré, y elegí, digamos, la corchea a 156, la cuadrícula de mi geómetro puede comenzar a tener sentido musical para mí. Además, puedo decidir, por ejemplo, cuatro corcheas por compás y calcular que la primera de mis piezas, que durará 11 minutos, tendrá exactamente 429 compases de este tipo.³⁰

De lo anterior, está claro que la duración de la música es para Gerhard como el tamaño del lienzo para un pintor: algo esencial para la obra desde el principio.

²⁹ To keep matters simple, suppose that my piece should have two main parts, in the proportion 11:15; if I decide to make it minutes, the total length would be 26; if that is near enough my plan of half an hour's piece, I shall go ahead.

Roberto Gerhard, «Developments in twelve-tone...», 170.

³⁰ There must be some compelling factor in my, as yet, unformulated musical idea, for me to be able to make a decision at all. But as soon as I have made it, and chosen, say, the crotchet at 156, my geometer's grid can begin to make musical sense to me. I can further decide, say, on four crotchets per bar and calculate that the first of my pieces, lasting 11 minutes will have exactly 429 such bars.

Roberto Gerhard, «Functions of the series in 12-note composition», en *Gerhard on Music*, ed. por Meirion Bowen, 171.

Supongamos que me propongo escribir un fragmento del orden de, digamos, media hora de duración. Esta longitud total es, obviamente, tan natural como una primera especificación, como el tamaño o la escala para el pintor, el escultor o el arquitecto. Que el tamaño influye en la concepción, la manera, el estilo y la ejecución es una obviedad.³¹

Este enfoque muestra que Gerhard es completamente práctico: cuando se trabaja para una obra, es básico especificar la duración del tiempo por medio del time-set. Sus escritos indican su deseo de integrar este punto desde el principio en el flujo de trabajo:

(a) cuando compones música de forma profesional, por ejemplo, por encargo, encontrarás que el tiempo [...] se da en una hoja de especificaciones que generalmente se espera que observes con bastante precisión, a veces hasta fracción de segundo; y (b) que incluso cuando está escribiendo una sinfonía [...], el factor temporal es el factor crucial [...] precisamente en lo que respecta a la forma³²

La noción del tiempo hasta la «fracción de segundo» probablemente se deriva de la experiencia de Gerhard en el cine y la música electrónica: las obras para música orquestal rara vez son tan meticulosas por una buena razón, dado que no hay dos actuaciones en vivo que duren el mismo tiempo. De modo que esta intensa preocupación por el tiempo de reloj y su integración en (y para incluso dominar) la estructura formal puede de hecho ser una manifestación de la influencia de la música electrónica en sus obras instrumentales.

Después del estreno de la *Sinfonía 4*, Gerhard estaba muy interesado en conocer la duración general de la obra. En la versión de Matthias Bamert (BBC SO), la sinfonía dura 26'30", muy cerca de las expectativas de Gerhard. Incluso la versión de Steinberg, en el estreno, fue de 27 minutos, nuevamente muy cerca de sus cálculos. Sin embargo, Gerhard estaba muy decepcionado con esto, afirmando que quería que la duración fuese diferente: «seguramente, 27 minutos no puede ser la duración correcta, o de lo contrario mi aritmética debe haber salido mal en alguna parte»³³.

³¹ *Suppose I set out to write a piece of the order of, say, half an hour's duration. This overall length is, obviously, as natural as a first specification, as size or scale is for the painter, the sculptor or the architect. That size influences conception, manner, style and execution is a truism.*

Ibid., 170.

³² *(a) when you are composing music in a professional capacity, say, on commission, you'll find that timing [...] is given to you in a sheet of specifications you're generally expected to observe pretty accurately, sometimes down to the split second; and (b) that even when you're writing a Sinfonía [...], the temporal factor is the crucial factor [...] precisely where form is concerned.*

Ibid., 167-168.

³³ *[S]urely, 27 minutes cannot be the correct timing – or else my arithmetic must have gone wrong somewhere.*

Roberto Gerhard a William Steinberg, 1 de enero de 1968, archivo OFNY, Nueva York.

En una carta anterior de Gerhard a Edward Downes, afirmó: «La sinfonía está en un movimiento continuo, que dura entre 23 y 24 minutos»³⁴. No parece haber explicación para la discrepancia, excepto que el puntaje publicado por OUP, después de las correcciones de Gerhard, indicaba una duración de 26 minutos. Por lo tanto, existe la posibilidad de que Gerhard cometiera un error en su aritmética, como sugirió en la carta a Steinberg.

La estructura general de la pieza se muestra en la figura 1. La sinfonía tiene 1.023 compases de duración, en un movimiento continuo con una gran variedad de texturas, y se divide en dos partes siguiendo la proporción dictada por la serie (7:19). En términos del número total de compases, este redondea hacia arriba / hacia abajo a 275:748; esta división se enuncia en la música mediante una pausa general de dos compases que termina en el compás 275, presentando la segunda parte de la sinfonía. Esta es la mayor de dos pausas generales en el trabajo, proporcionando un momento de cadencia y estructura más importante que el otro, que se analizará más adelante.

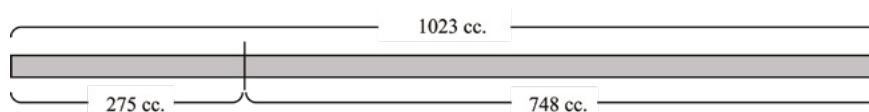


Figura 1. Estructura de la sinfonía

Diecinueve acordes orquestados con metal haciendo uso de las 12 notas del total cromático acentúan la sinfonía, ocho en la primera parte y once en la segunda (ver figura 2) articulan la transición de una textura a otra, en momentos cadenciales al final de las secciones. Siempre están marcados como *ff* o *sfz*. Es un gran grupo de metal (15 músicos) que genera un muro sonoro, tocando *ff* y *staccato*. El octavo acorde indica el inicio de la pausa general mencionada anteriormente, la ruptura entre las dos secciones principales del trabajo.

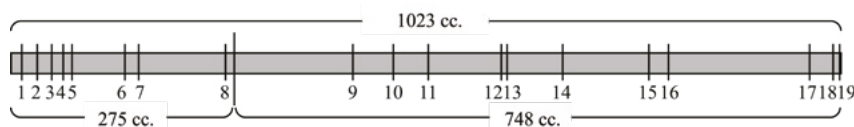


Figura 2. Acordes estructurales en la sinfonía

Para la mayoría de estos acordes estructurales (15), después de que hayan sonado, la instrumentación general cambia, moviéndose de cuerdas a metal, ya sea durante el último compás o un

³⁴ *The Symphony is in one continuous movement, lasting ca 23 to 24 minutes.*

Roberto Gerhard a Edward Downes, 4 de noviembre de 1967, archivo OFNY, Nueva York.

compás después de que termine la cuerda. 6 de los 19 acordes tienen entradas escalonadas en lugar de comenzar al unísono, y 7 acordes escalonados no preceden a los pasajes de las cuerdas.

Darren Sproston, en su tesis «Gerhard's Serial Technique with Reference to his Symphonies and Concerto for Orchestra», afirma que: «[e]n la cuarta Sinfonía hay ocho acordes de metal, de los cuales todos menos uno contienen las doce notas del cromático [...]. Sin embargo, pueden considerarse temáticos porque crean “puntos de referencia” que orientan al oyente»³⁵. Si bien hay 19 acordes, no 8 (estos 8 aparecen en la primera parte del trabajo), es cierto que el uso de los acordes como «puntos de referencia», para Gerhard, reemplaza los procedimientos temáticos tradicionales. Habló de esta noción en la nota del disco de su *Sinfonía n.º 1*:

[Es] erróneo suponer que los «temas» son un requisito previo en todas las *músicas*. Es cierto que la aparición y la recurrencia de temas proporcionan marcas que ayudan al oyente a encontrar una orientación formal. Pero hoy un tema puede ser una típica pieza de época, y también es posible imaginar una variedad infinita de referencias totalmente distintas que orienten al oyente igualmente bien.³⁶

Los once acordes que se suceden en la segunda parte de la sinfonía también articulan texturas y secciones separadas y agregan tensión y color al trabajo. Además, en la segunda parte de la sinfonía, hay otros 12 acordes que no están tocados con metal, como los acordes estructurales, sino que generalmente incluyen también instrumentos de viento madera. Su dinámica no siempre es *ff* or *sffz*. Estos acordes, aunque actúan como referencias, tienen menos importancia estructural, de ahí que paso a denominarlos acordes subestructurales. El posicionamiento de todos estos acordes se muestra en la figura 3 a continuación.

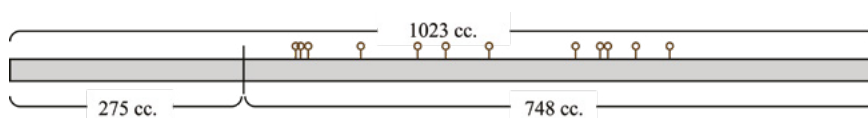


Figura 3. Acordes subestructurales (señalados con «○») en la sinfonía

³⁵ *In the fourth symphony there are eight brass chords of which all but one contain the twelve notes of the chromatic. ... They can be considered as thematic, however, because they create 'landmarks' that orientate the listener.*

Sproston, Darren. Gerhard's Serial Technique with Referente to his Symphonies and Concerto for Orchestra. unpub. M.Mus Diss. University of Sheffield, 1991, 125; 128.

³⁶ *[It] is mistaken to assume that 'themes' are a prerequisite of all music. Admittedly, the appearance and recurrence of themes provide land-marks that help the listener to find his formal bearings. But today a theme may become a period piece of musical furniture, and it is possible to imagine an infinite variety of landmarks of an entirely different type that will orientate the listener equally well.*

Roberto Gerhard, «Program notes», en libreto del LP, Sinfonía No.1, Antal Dorati, cond., BBC Symphony Orchestra, EMI ASD 613, 1964, 3.

Marc Moncusí en su análisis de la *Sinfonía 4* describe los acordes estructurales y subestructurales como acordes «de parada», pero los incluye entre 94 acordes de varios tipos, tocados por la sección de viento y madera en general, o incluso un solo instrumento, todo lo cual interrumpe de alguna manera la música en la sinfonía. Moncusí considera que tales acordes son marcas que ayudan al oyente, no generan continuidad, sino que actúan como agentes de fragmentación:

Entramos en el complejo mundo sinfónico de Gerhard y lo hacemos a través de la base estructural más característica e importante de esta 4ª Sinfonía, la de acordes parada; acordes que constantemente interrumpen el discurso musical y agregan tensión y sorpresa constante a la obra.³⁷

Por su parte, los silencios tienen funciones contrastantes. De las dos pausas generales (PG) en la obra, la primera, en el c. 273, como se mencionó anteriormente, divide la sinfonía en la proporción 7:19 e introduce una sección de solo de cuerda. El otro ocurre en el c. 627, tiene solo un compás de duración e introduce un dúo de oboe, un momento de considerable dramatismo en el trabajo (que analizaremos más adelante). Las dos pausas generales se indican en la figura 4.

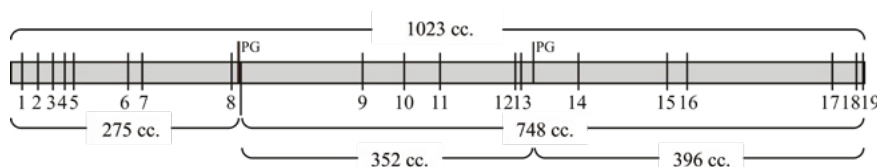


Figura 4. Las dos pausas generales de la obra

En cada parte de la sinfonía se desarrollan un par de texturas de percusión utilizando una técnica serial. En cada parte, la primera textura de percusión termina con cuerda (cc. 141 y 471) y la segunda, sin ella (cc. 195 y 938). Las texturas de percusión se producen en los siguientes compases: (a) 90-141; (b) 171-195; (c) 437-471 y (d) 896-939. Ver la figura 5, donde las texturas se muestran en negro.

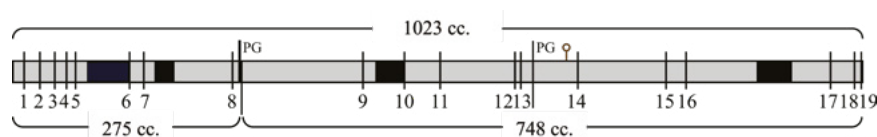


Figura 5. Texturas de percusión

³⁷ *Entrem en el profund i complex món sinfònic de Gerhard i fem-ho a través de la característica i base estructural més important d'aquesta Simfonia núm. 4, que són els stopping chords; acords que "interrompen" constantment el discurs musical i donen una tensió i sorpresa incessant a l'obra.*

Marc Moncusí, «Anàlisi de la Simfonia Núm. 4 "New York" de Robert Gerhard», *Quaderns de Vilanin* 41 (2002): 20.

El material que recuerda a la música española y el uso de temas populares aparece en la segunda parte de la pieza. La primera sección con matices de música española está dividida en dos por un acorde estructural: antes de eso hay una fanfarria y, después, una versión de una antigua melodía española. El momento más dramático en el trabajo ocurre en la segunda sección de estilo español: después de la segunda pausa general, como se mencionó anteriormente, un dúo de oboe interpreta una versión de la canción popular española *Blancaflor*. Esta sección termina con un acorde estructural en el c. 681, y se divide en dos por un acorde subestructural en el c. 667, como se muestra con «O» en la figura 6.

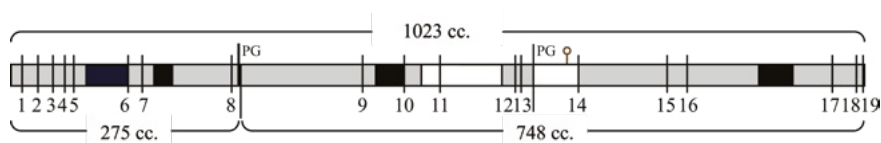


Figura 6. Material con matices de música española (en blanco)

Dadas todas estas interpolaciones, para el oyente, se puede percibir que la estructura se construye a partir de una sucesión de texturas divididas por acordes de metal (acordes estructurales), pero los comentarios de Bernard Benoliel en las notas del CD para la *Sinfonía 4*, en la versión conducida por Matthias Baumert, son contrarios a esta teoría: «El número de secciones parece variar de una interpretación a otra: once o catorce, dependiendo de la interpretación y la reacción del oyente al discurso musical»³⁸.

La sinfonía se puede escuchar y entender como la serie de texturas descrita en la tabla 5, donde cada grupo de compases (por ejemplo, cc. 8-13) representa una nueva textura.

Tabla 5. Estructura de la *Sinfonía 4*

Parte 1		Parte 2a		Parte 2b	
Compás	Sección	Compás	Sección	Compás	Sección
1-7	Introducción	275-322		628-680	Folclore
8-13		323-354		681-706	
14-33		355-391		707-746	
34-66		392-416		747-777	
67-89		417-435		778-790	

³⁸ *The number of sections seems to vary from one performance to another: eleven to fourteen depending on the interpretation and the listener's reaction to the music's discourse.*

Bernard Benoliel, «Roberto Gerhard: Symphony No. 4 'New York' / Pandora Suite», [Libreto de CD] (Colchester: Chandos, 1999).

Parte 1		Parte 2a		Parte 2b	
Compás	Sección	Compás	Sección	Compás	Sección
90-146	Percusión 1	436-471	Percusión 3	791-819	Folclore
147-170		472-492		820-895	
171-195	Percusión 2	493-515	Folclore	896-939	Percusión 4
196-228		516-563	Folclore	940-987	
229-274		564-627	Folclore	988-1023	Conclusión

En la figura 7 se indican partes, acordes estructurales y subestructurales, silencios y material con aire español.

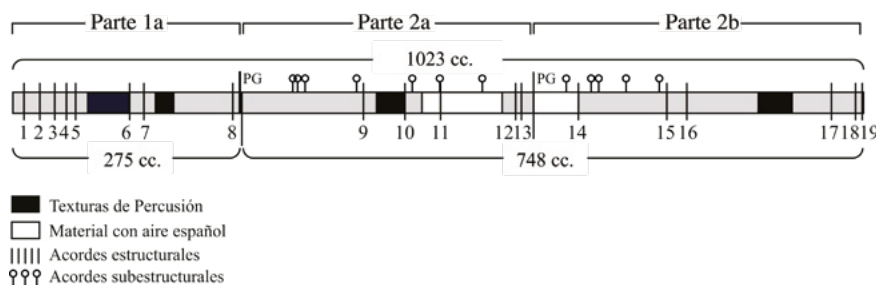


Figura 7. Estructura de la *Sinfonía 4*

En las conferencias de Ann Arbor, Gerhard reveló cómo calculó la duración de su trabajo (el método descrito anteriormente); la *Sinfonía 4* fue su última oportunidad para demostrar estas habilidades en una pieza a gran escala (la *Sinfonía n.º 5* está inacabada). El uso de puntos de referencia musicales, series de tiempo, proporciones y duración basados en la serie, hicieron de Gerhard un compositor con una brillante reputación del dominio de la forma, algo que los críticos contemporáneos observaron:

Lo que también distingue a la obra de Gerhard de la mayoría de otras músicas de España es su afición y dominio de grandes formas sinfónicas «abstractas». Durante los últimos diez años ha escrito dos sinfonías, dos conciertos, un quinteto de cuerda y un noneto de viento (en el que el noveno instrumento de viento es el acordeón, el utilizado más brillantemente). Sus formas se encuentran entre las características más originales de estos trabajos.³⁹

³⁹ What also distinguishes Gerhard's work from most other music from Spain is his fondness for and mastery of large, 'abstract' symphonic forms. During the past ten years he has written two symphonies, two concertos, a string quintet, and a wind nonet (in which the ninth wind instrument is the accordion, most brilliantly used). His forms are among the most original characteristics of these works.

Colin Mason, «Roberto Gerhard's First Sinfonía», *The Musical Times* 103 (1962): 99-100.

Su experiencia en la creación de largas obras se vio aumentada por su trabajo en música electrónica, donde tuvo que componer piezas largas para la Royal Shakespeare Company y encargos de radio para la BBC. Es notable que las conferencias de Ann Arbor emanen de 1960, mientras que la primera obra electrónica de Gerhard (*Audiomobile 'In the manner of Goya'*) es de 1958-59. De hecho, esto es paralelo a la situación con Luciano Berio y su *Sinfonía*: compuesta en 1967, esta obra fue una de las 18 obras encargadas por la OFNY para su 125º aniversario (junto con la *Sinfonía 4* de Gerhard). En el trabajo de Berio, la estructura y la sonoridad se benefician del desarrollo de su música electrónica temprana. Como afirma David Osmond-Smith:

Trabajar en el estudio implica no solo (quizás ni siquiera al principio) una búsqueda de «nuevos sonidos», sino también nuevas formas de pensar sobre el material musical. Para abordar solo el problema más obvio, la primacía del tono como enfoque principal de la estructura se ve severamente cuestionada. Si, en cambio, la comparación de densidades de textura y las cualidades del timbre se utilizaran como vehículos para la estructura, también habría que desarrollar un nuevo sentido de prioridades formales a gran escala.⁴⁰

III. TÉCNICA SERIAL DE LA SINFONÍA

Con respecto a la aplicación de la técnica serial de Gerhard a la estructura sonora, se utilizó una serie de 12 notas en diferentes transposiciones a lo largo de la *Sinfonía 4*. Como se mencionó anteriormente, se trata de una modificación de la escala cromática: con solo dos pequeñas alteraciones, como se muestra en la figura 8 a continuación, se logra una serie de gran versatilidad combinatoria.

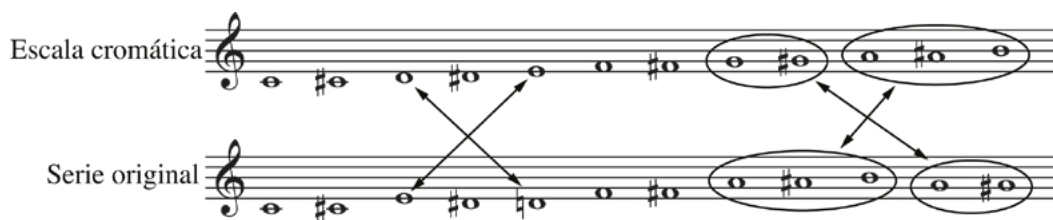


Figura 8. Relación de la escala cromática con la serie principal

⁴⁰ *Work in the studio entailed not only (perhaps not even primarily) a search for 'new sounds', but also new ways of thinking about musical material. To take only the most obvious issue, the primacy of pitch as a primary focus for structure was severely challenged. If instead comparative densities of texture and qualities of timbre were to be used as vehicles for structure, a new sense of large/ scale formal priorities might also have to be developed.*

David Osmond-Smith, *Berio* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 14.

La escala cromática puede verse como la combinación de las dos escalas de tonos, y esto se mantiene, a pesar del ligero reordenamiento, en la serie de Gerhard, que incluye todos los intervallos disponibles a excepción de la cuarta justa. Como se muestra en la figura 9, los intervallos ascendentes de un semitono separan grupos de tres notas descendentes-ascendentes de semitonos.

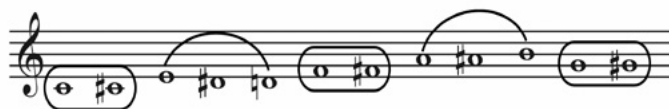


Figura 9. Patrones de semitonos

Esta serie también puede dividirse en cuatro grupos de tres notas vinculados por un intervalo de semitono (ver figura 10). Los primeros tres grupos de notas poseen los mismos intervallos, 2ª menor, 3ª menor, mientras que el cuarto difiere con una 2ª menor y 3ª mayor.



Figura 10. Cuatro tricordos unidos por un intervalo de semitono

Gerhard aplica estos patrones (especialmente el primero en la figura 8), para la construcción de frases. En palabras de Peter Paine:

Los intervallos característicos del conjunto básico juegan un papel importante en la preservación de su identidad a medida que se permuta. Hay una serie de celdas asociativas, como los tricordios «x», «y» y «z» [marcados en figura 11], que puede extraerse y usarse de forma independiente sin tener en cuenta la división hexacordal del conjunto básico.⁴¹

⁴¹ *The characteristic intervals of the basic set play an important role in preserving its identity as it undergoes permutation. There are a number of associative cells, such as the trichords 'x', 'y' and 'z', which may be extracted and used independently without regard to the hexachordal division of the basic set.*

Richard Peter Paine, «Hispanic Traditions in Twentieth-century Catalan Music, with Particular Reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge» (tesis doctoral sin publicar, Universidad de Lancaster. 1985), 223.

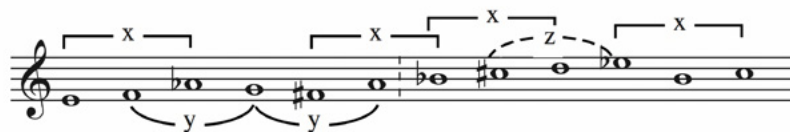


Figura 11. Paine, explicación de tricordios «x», «y» and «z»

La estructura serial de Gerhard es muy similar a la de Webern, aunque Webern usa patrones simétricos (por ejemplo, en la *Sinfonía op. 21*, *Cuarteto de Cuerda op. 28* o *Cantata n.º 1 op. 29*) y Gerhard no. Sin embargo, ambos crean series con patrones de manera similar, como puede observarse en la serie simétrica de la *Cantata n.º 1*, dividida en cuatro grupos de tres sonidos en transposición interválica (figura 12).

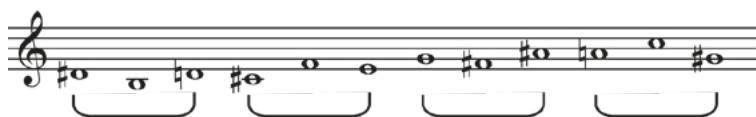


Figura 12. Webern, *Cantata n.º 1 op. 29*, serie simétrica

Aunque la interválica de la serie de Gerhard es similar a la de la serie de Webern, el resultado es más parecido a una serie de Berg porque, como el vienés, Gerhard incorpora material prestado. La *Sinfonía 4* es un trabajo con una gran combinación de diferentes fuentes y, de alguna manera, esto debe estar presente en la serie. Pero incorporar elementos no dodecafónicos en la música no es inusual para los compositores de la Segunda Escuela de Viena. George Perle comenta: «Los detalles idiomáticos que son característicos de otros sistemas musicales a veces se introducen en un trabajo de doce tonos, ya sea como elementos deliberadamente extraños o como características integrales del material total»⁴².

El propio Perle tomó como ejemplo el Concierto para violín de Berg: «cuyos segmentos superpuestos comprenden enunciados de cada una de las formaciones triádicas del sistema mayor-menor y parte de la escala de tonos enteros»⁴³. Hay que tener en cuenta que las últimas cuatro notas de la serie (figura 13) son las primeras cuatro notas de la coral de Bach «Es ist genug» («Es suficiente»).

⁴² Idiomatc details that are characteristic of other musical systems are sometimes introduced into a twelve-tone work, either as deliberately extraneous elements or as integral features of the total material.

George Perle, *Serial Composition and Atonality* (Los Ángeles: University of California Press, 1991), 78.

⁴³ [W]hose overlapping segments comprise statements of each of the triadic formations of the major-minor system and part of the whole-tone scale.

Ibid., 78.



Figura 13. Berg, serie del *Concierto de Violín*

Berg usó una canción popular de Carintia en su concierto, así como el coral de Bach. De hecho, algunos de los problemas en la composición del *Concierto para violín* se debieron a la incorporación de materiales prestados que introdujo Berg. Como comenta Pople: «La mayoría de las aparentes dificultades de Berg se relacionaban con la incorporación de temas musicales prestados, una canción popular carintia y un coral de Bach, y en ambos casos hizo esfuerzos para cubrir sus huellas»⁴⁴.

Berg no fue el único compositor interesado en combinar la serie con la música popular. De manera similar, Gerhard usó parte de una canción popular catalana para la serie de la *Sinfonía 4* como se detalla a continuación. La canción popular, como se mencionó anteriormente, es *Blancaflor*, y las primeras cuatro notas de la serie revelan los mismos intervalos que el comienzo de esta canción. La figura 14 muestra en gris las partes de *Blancaflor* utilizadas en la serie (esta versión de *Blancaflor* está tomada de la colección de canciones populares editada por Pelay Briz). La serie se muestra comenzando en mi, como aparece por primera vez en el trabajo (en el clarinete, en el número 9) y como puede observarse en la figura 14.

⁴⁴ Most of Berg's apparent difficulties concerned the incorporation of musical objects trouvés - a Carinthian folk song and a Bach chorale - and in both cases he made efforts to cover his tracks.

Anthony Pople, *Berg, Violin Concerto* (Cambridge: CUP, 1991), 30.

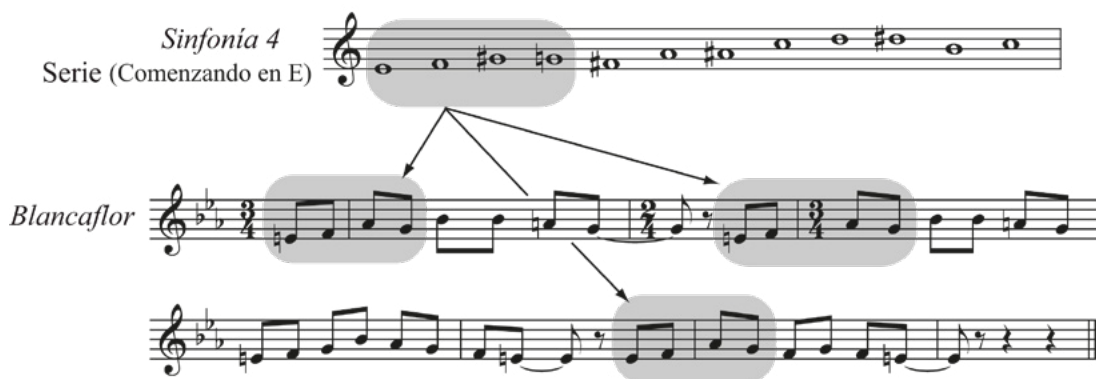


Figura 14. Serie de la *Sinfonía 4* y su relación con *Blancaflor*

Sin embargo, de acuerdo con Richard Paine, la estructura de la serie de Gerhard es similar al modo de mi (lo que es muy común en la música popular española) e incluso a un modo octatónico:

La serie de doce notas de la Sinfonía es estructuralmente similar al modo de mi que se encuentra en la música folclórica española. Sus dos hexacordos complementarios, dentro de los cuales se pueden organizar notas, son similares a las divisiones tetracordales del modo de mi. Sus primeras cuatro notas, y las últimas cuatro, se pueden reorganizar para crear un tetracordo 0 1 3 4 que distingue tanto uno de los tipos de modo de mi como el modo octatónico.⁴⁵

Gerhard desarrolló su enfoque en formación de series a partir de las teorías de Schönberg. De hecho, desde su primera gran obra de doce sonidos (*Concierto para piano y cuerdas*) hasta el final de su carrera, se centró en ese desarrollo, pero siempre orientando la serie a la estructura y al tiempo, de manera que amplía el espectro de control e importancia que genera. Como Arnold Whittall escribe, Gerhard creía firmemente en las teorías que enunció Schönberg:

[G]erhard creía claramente que las técnicas dodecafónicas necesitaban evolucionar, y lo hicieron basándose en los propios fundamentos de Schönberg, tal como el propio Schönberg había afirmado al basarse en los desarrollos de la variación que se manifiestan en Brahms y Wagner.⁴⁶

⁴⁵ The *Sinfonia's* twelve-note row is structurally similar to the E-mode found in Spanish folk music. Its two complementary hexachords, within which notes can be arranged, are akin to the E-mode's tetrachordal divisions. Its first four notes, and last four, can be re-arranged to create a 0 1 3 4 tetrachord which distinguishes both one of the E-mode types and the octatonic mode.

Paine, «Hispanic Traditions...», 244.

⁴⁶ [G]erhard clearly believed that twelve-tone techniques needed to evolve, and do so by building on Schönberg's own foundations, just as Schönberg himself had claimed to build on the manifestations of developing variation found in Brahms and Wagner.

Arnold Whittall, *Serialism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 28.

Debemos tener en cuenta que Gerhard fue meticuloso con el proceso y la construcción de su música. Esto es algo que había enfatizado desde sus estudios con Pedrell y se refleja en su carta enviada a Schönberg:

La extrema deficiencia, la naturaleza fracturada de mi educación musical ya me atormentaron desde siempre. Mi enfoque espontáneo y completamente irreflexivo sobre la composición irritó mi conciencia: ya no vi ninguna diferencia entre eso y el diletantismo ingenuo.⁴⁷

En la sinfonía, Gerhard usó la serie como una evolución de transposiciones sin seguir un patrón. De hecho, a partir de la estructura rígida obtenida por la regla de las proporciones, la sucesión de texturas parece más basada en la intuición que en un patrón. La serie básica de la sinfonía está dada por el primer clarinete en el c. 8 (ver figura 15 a continuación).



Figura 15. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 8-9, 1^{er} clarinete en la (afinación de concierto)

Gerhard usa técnicas combinatorias (combinando hexacordos de diferentes transposiciones de la serie con inversiones) y permutación (cambiando el orden de la serie) como base para su música a lo largo de la sinfonía. Con respecto a la permutación, las notas no migran individualmente de un hexacordo a otro. En ocasiones, sin embargo, un tricorde de un hexacordo puede ser seguido por un tricorde de otro como se verá en breve. Al respecto, Gerhard afirmó que «[d]istinguiendo entre los dos modos de tratamiento, podríamos decir que la técnica serial es a la técnica de permutación lo que el estilo contrapuntístico estricto es al estilo melódico libre de la música homofónica»⁴⁸.

⁴⁷ *The extreme inadequacy, the fractured nature of my musical education have already long tormented me, since forever! My spontaneous, completely unreflective approach to composition irked my conscience. I no longer saw any difference between that and naïve dilettantism.*

Paloma Ortiz-de-Urbina, ed., *Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard: Correspondence* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2020), 37.

⁴⁸ *Distinguishing between the two modes of treatment, we might say that serial technique is to the permutational technique what strict contrapuntal style is to the free melodic style of homophonic music.*

Roberto Gerhard, «Tonality in twelve-tone music...», 128. Este artículo se publicó primero en *The Score* 6 (1952): 28-35; y fue escrito en inglés por Gerhard.

En las estructuras verticales (acordes) de la *Sinfonía 4*, los acordes que emplean el total cromático se reparten entre varios grupos instrumentales, mientras que los hexacordos están confinados a una sección de la orquesta o al piano. En la figura 16, una progresión de acordes en el piano utiliza, por un compás y medio, la serie **RI-7** (donde I-0 comienza en do), seguida en el segundo compás por la serie **I-8**.⁴⁹

Figura 16. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 772-774, piano

Los sonidos están permutados: la primera serie, RI-7, se presenta directamente al principio, en acordes de tres notas en manos alternas, luego comienza de nuevo y la distribución de los grupos de cada mano son distintos, pero se preserva la integridad del hexacordo. En la tercera presentación, la serie vuelve a la forma simple mientras que re# se duplica. Sigue con acordes de tres notas de la serie I-8. Aquí, como se indicó anteriormente, no solo se permutan las notas dentro de cada hexacordo, sino que los hexacordos se entremezclan. En este ejemplo, las permutaciones no se repiten; cada sección emplea un orden diferente.

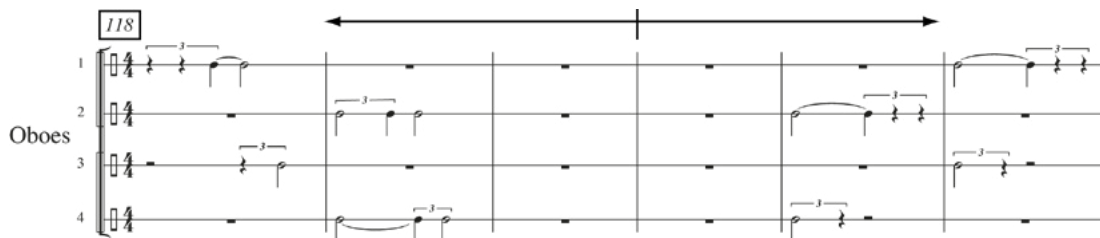
En una textura muy diferente, en los cc. 961-966, la sección de cuerda genera un acorde por la adición escalonada de notas largas elegidas del segundo hexacordo de P-7. El orden final es mostrado en la figura 17.

⁴⁹ En este libro, se utiliza la nomenclatura habitual de la teoría serial, es decir, P-0 representa la forma de iniciar la serie que comienza en do, mientras que R-0 es retrógrada, etc. En todos los ejemplos, la serie invertida se da en números romanos. Las inversiones retrógradas se muestran comenzando con xii.

Figura 17. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 961-966, sección de cuerdas

No solo el entramado sonoro, sino el ritmo, están sujetos a una cuidadosa organización. En la figura anterior, el patrón rítmico establecido por las entradas de sonidos sigue el time-set 3, que se examinará en detalle más adelante. Tales acordes son comunes, creados al seguir las notas de la serie, agregados uno después del otro; en ocasiones, el ritmo creado por entradas individuales, para un acorde y luego otro, articulará un palíndromo rítmico. Tales palíndromos, generalmente escritos para los vientos, crean un movimiento temático sobre un fondo contrastante (generalmente percusión) o pueden aparecer en combinación con otros palíndromos, creando una textura más densa. Una vez más, el proceso no es necesariamente estricto. En la figura 18b a continuación, diferentes voces (Obs. 1.2 - Obs. 1.3; Obs. 1.3 - Obs. 1.2, Fgt 1.1 - Fgt 3) se combinan para crear el palíndromo que consiste en el ritmo que se muestra en la figura 18a.

Para este par de acordes, la serie es P-1 con el reordenamiento, 1-2-3-4-6-5, del primer hexacordo. La nota del pedal en el fagot 3 (re) no es parte del primer hexacordo pues, de hecho, ha migrado desde el segundo hexacordo de P-1 (ver figura 18b).

Figura 18. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 118-123, oboes

a) Ritmo palindrómico (con el punto central señalado).

b) Ritmo palindrómico en la partitura (incluyendo oboes y fagotes).

Hay otro ritmo palindrómico en los cc. 657-663 (ver figura 19a, donde las notas están abreviadas). Gerhard usa el primer hexacordo de R-1 con el orden 1-3-2-4-6-5. Nuevamente, la nota del pedal de re en el contrafagot no es parte del primer hexacordo (ver figura 19b).

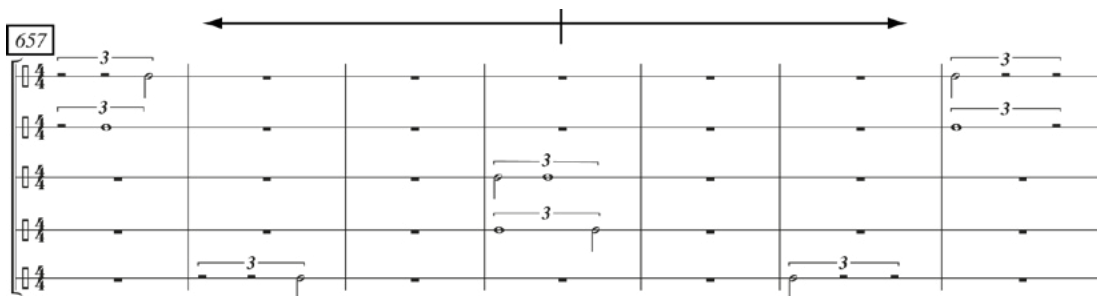


Figura 19. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 657-663, viento madera

a) Ritmo palindrómico (con el punto central señalado).

b) Ritmo palindrómico en la partitura.

La figura 20 plantea una muestra de escritura canónica, usando I-7 (los números en la figura indican el orden de las series). Aquí, las notas dentro de los hexacordos se vuelven a ordenar libremente para lograr la textura que busca Gerhard.

The musical score for measures 961-972 of Gerhard's *Sinfonia 4* is presented for Flute 1 (Fl. 1) and Clarinets 1 and 2 (Cl. 1.2). The score is divided into two systems, each with measures 961-966 and 967-972. Serial sets and permutations are indicated above and below the staves.

Measure 961: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 962: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 963: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 964: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 965: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 966: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $I-7$ [vi v iv iii ii i viii xii xi ix x vii]. Permutation: $P-10$ [1 2 5 3 6].

Measure 967: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Measure 968: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Measure 969: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Measure 970: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Measure 971: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Measure 972: Fl. 1 plays a whole note chord. Cl. 1.2 plays a whole note chord. Serial set: $P-4$ [1 4 5 2 6 3]. Permutation: $P-10$ [1 2 3 4 5 6].

Figura 20. Gerhard, *Sinfonia 4*, cc. 961-972, fl. 1 y cls. 1 y 2

En el c. 961, el primer hexacordo sigue el orden original, pero en el c. 962, el segundo hexacordo se permuta. En el c. 964, la flauta entra en el canon con el clarinete. En el c. 967, el pasaje de la flauta (comenzando en mi agudo) es un retrógrado del c. 964 en el clarinete [i-ii-iii-iv-v-vi] con permutación de los dos últimos sonidos (la y sol#). El c. 968, que comienza en re# en la flauta, es una variación del retrógrado del c. 966 también en la flauta, de manera similar con un intercambio de los dos últimos sonidos. El c. 970 es una transposición del c. 963 nuevamente con la permutación de los dos últimos sonidos. El c. 971 en el clarinete es una repetición del c. 965, también en el clarinete, con una transposición de octava.

En la figura 21, la serie se presenta en permutación en tres compases, con la única excepción del segundo hexacordo en el c. 434, que se da en el orden original. En el c. 435, el piano toca solo, acompañado solo por platos.



Figura 21. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 434-436, piano

A lo largo de la sinfonía, la combinación de diferentes hexacordos de diferentes series coincide con la presentación de texturas de diferentes colores. Como se mencionó anteriormente, para integrar los mundos del sonido y el tiempo, Gerhard extrae un time-set de la serie original. Gerhard afirma: «Las dos dimensiones principales en el mundo del sonido y en la experiencia musical son la frecuencia sonora y el tiempo (o la duración). Las funciones de la serie se aplican a ambos campos. La organización de las frecuencias y la organización temporal necesitan, por supuesto, ser coordinadas»⁵⁰.

Gerhard a menudo procede de una manera similar a Stockhausen; por ejemplo, en *Gruppen*, Stockhausen elige una serie de 12 sonidos y desarrolla una serie equivalente de 12 duraciones, utilizando 12 velocidades de metrónomo perceptiblemente iguales. Estos pueden transponerse, al igual que las notas, alterando la unidad básica (corchea = una octava hacia arriba, blanca = una octava hacia abajo, etc.). Los intervalos de la serie se aproximan en proporciones matemáticas,⁵¹ pero Gerhard no estuvo de acuerdo con el uso que hizo el grupo de Darmstadt de la aplicación de la serie al tiempo. En una carta a Homs afirmó que toda aplicación directa de la serie al ritmo sin adaptación previa es un error:

Si Cage o Stockhausen o Boulez leyeron mi artículo, no lo entendieron. Cometieron el mismo error, casi exactamente, al aplicar la idea de Schönberg de 12 series (solo concepto de frecuencias) al ritmo, es decir, al mundo temporal. Aplicaron la idea literalmente, no traducida, transpuesta, adaptada imaginativamente a la dimensión temporal.⁵²

⁵⁰ *The two principal dimensions in the world of sound and in musical experience are pitch and time (or duration). The functions of the series apply to both fields. Pitch-organization and temporal organization need, of course, to be coordinated.*

Gerhard, «Functions of the series...», 157.

⁵¹ Información tomada de Roger Smalley, «Stockhausen's Gruppen», *The Musical Times* 108 (1967), 796.

⁵² Pero si el Cage o Boulez o Stockhausen em llegiren, no em van entendre. Van fer la mateixa errada, gairebé exactament, que van fer en aplicar l'idea 12-serial de Schönberg (idea exclusivament tonal) al ritme, és a dir, al reialme temporal, van aplicar l'idea literalment, no traduïda, transposada, adaptada imaginativament a la dimensió temporal.

Roberto Gerhard a Homs, 27 julio de 1966, Archivo de la Familia Homs, Barcelona. Sin catalogar.

La serie produce un «conjunto de números» (*number-set*) cuando la distancia de cada uno de sus sonidos se calcula en semicorcheas por encima de su nota más baja (u «horizontal»). La serie revela que los números pares e impares se suceden regularmente, excepto al final (ver figura 22).

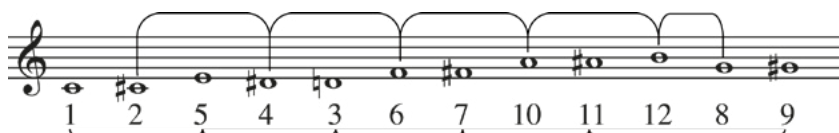


Figura 22. Serie de la sinfonía, pares e impares

Mientras Gerhard explicaba en una serie de artículos su teoría para la creación de times-sets en composiciones anteriores a la *Sinfonía 4*, en esta obra en particular modificó su método. En lugar de contar desde la nota del horizonte y obtener el tiempo establecido, en este caso particular, Gerhard invirtió la serie original hasta 7 semitonos, con este resultado:

$$7. 6. 3. 4. 5. 2. \mid 1. 10. 9. 8. 0. 11$$

Esto corresponde a I-7 en la matriz dodecafónica. Gerhard luego transpone algunos números para que los números impares ocupen el primer hexacordo, y los pares, el segundo:

$$7. 3. 5. 1. 9. 11 \mid 6. 4. 2. 10. 8. 0$$

Al igual que con la serie de tonos, las permutaciones están permitidas dentro del mismo hexacordo del conjunto de tiempo. El sistema es por lo tanto flexible, y actúa como un «andamio» para la música. Gerhard explica que la indeterminación juega un papel transcendental:

En mi opinión, lo que debemos unir en un conjunto de tiempos es, precisamente, la condición de indeterminación que es el centro de toda la idea de serie y en virtud de la cual el conjunto se convierte en un potencial almacén para la invención rítmica, en lugar de permanecer solo como un patrón. El problema, como yo lo veo, es hacer que la integración y la interdependencia sean compatibles con una medida positiva de autonomía en cada campo.⁵³

⁵³ *In my opinion, the thing we've got to match in a time-set is, precisely, the condition of indeterminacy which is the hub of the whole serial idea and by virtue of which the set becomes a storehouse of potentiality for rhythmic invention, instead of remaining just a pattern. The problem, as I see it, is to make integration and interdependence compatible with a positive measure of autonomy in each field.*

Gerhard, «Functions of the series...», 166-167.

Gerhard crea otro conjunto de proporciones a partir del tiempo al sumar los números del primer hexacordo transpuesto con, primero, los del segundo y, luego, con los del segundo hexacordo de la inversión:⁵⁴

7. 3. 5. 9. 1. 11	7. 3. 5. 9. 1. 11
6. 2. 4. 8. 12. 10	10. 12. 8. 4. 2. 6
13. 5. 9. 17. 13. 21	17. 15. 13. 13. 3. 17

Tengamos en cuenta que, en ambos hexacordos del conjunto de tiempo original, ya hay cambios en el orden de la serie en el primer hexacordo, las notas 4 y 5 se intercambian, y en el segundo, solo la primera nota permanece en su lugar (6. 4. 2. 10. 8. 0 se convierte en 6. 2. 4. 8. 12. 10). Además, 0 se convierte en 12; de esta manera por tanto, se evitan duraciones muy breves en medio de un conjunto temporal de notas largas. En el cuaderno de bocetos 5.23 de Gerhard se incluyen ejemplos de este conjunto de tiempo particular.⁵⁵ La figura 23 muestra la aplicación del primer hexacordo del conjunto de tiempos secundario, usando una unidad de corcheas.



Figura 23. Ejemplo del cuaderno de notas 5.23

En la figura 24, también del cuaderno de bocetos 5.23, dos líneas emplean el primer hexacordo del conjunto de tiempo «general», pero con unidades diferentes, en el pentagrama superior, una negra, y en el inferior una corchea.



Figura 24. 2º ejemplo del cuaderno de notas 5.23

⁵⁴ Encontrado en Gerhard's sketchbooks 5-23 y 7-6. Cambridge University Library Archive.

⁵⁵ *Ibid.*, 5.23

En sus composiciones, Gerhard eligió un time-set donde lo consideraba apropiado; pero ninguna situación exigía una elección particular. Consideraba que sus métodos estaban en oposición a los de los compositores de Darmstadt, por ejemplo, frente a los que era muy crítico. De hecho, su sistema de composición no es muy diferente al de la tonalidad, donde los compositores eligen un acorde en lugar de otro debido a su intuición.

En la *Sinfonía 4*, Gerhard en ocasiones compuso siguiendo tanto la serie (como se describió anteriormente) como el time-set. En la figura 25 se demuestra el uso del time-set. Esta es la primera vez que aparece esta técnica en la *Sinfonía 4* y consiste en la aplicación de [7-11-5-3], que es una permutación y abreviación del primer hexacordo original del time-set [7-3-5-1-9-11]. La distancia entre las apariciones de los sonidos (no las duraciones de los mismos sonidos) corresponde al time-set, como se muestra por «(7 negra)», «(11 negra)», etc. El último número del tiempo establecido en la figura es 15, pero no es parte del conjunto de tiempo en sí porque Gerhard continúa el sonido hasta que comienza un nuevo procedimiento (ver figura 25).

Figura 25. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 245-255, cuerdas

En la figura anterior, para los sonidos se usa una permutación de P-4, en el orden 1-2-3-6-5, faltando un sonido. La cuerda dura 20 compases y al final aparece otro tiempo [5-9-13-17-21] (ver figura 26 a continuación). Esto se deriva del time-set secundario [13-5-9-17-13-21], con permutaciones y un número final adicional, 33. Pero en este caso particular, el time-set emerge en la duración de cada nota, de forma semejante a como crea los palíndromos en los cc. 245 - 264.

The image shows a musical score for strings (I, II, Vln., Vla., Vcl., Db.) from Gerhard's Symphony 4, measures 260-264. The score is in 4/4 time. The first staff (I) has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff (II) has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff (Vln.) has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff (Vla.) has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff (Vcl.) has a bass clef and a key signature of one flat. The sixth staff (Db.) has a bass clef and a key signature of one flat. The score shows a time-set pattern with notes grouped by brackets and labeled with measure numbers: (5), (9), (13), (17), (21), and (33). The pattern consists of a sequence of notes that are repeated every 5 measures, with some notes being omitted or altered in later measures.

Figura 26. Gerhard, *Sinfonía 4*, cc. 260-264, cuerda

Hay otros time-sets en la sinfonía que combinan cuerda, vientos y arpas (ver tabla 5). Es notable que Gerhard selecciona el primer hexacordo del conjunto de tiempo original y emplea la serie en solo tres ocasiones sin permutación.

Tabla 5. Acordes generados por time-set

<i>Compás</i>	<i>Time-Set</i>	<i>Instrumentación</i>	<i>Serie usada</i>
245	7 11 1 5 3	cuerda	Pa4
260	5 9 13 17 21	cuerda	Ia6
275	7 3 5 1 9 11 1 5 1 2 4	cuerda	Ib4
446	7 3 5 1 9 11 – 6 2 4 8 12 10	viento	Ib11
472	10 12 8 4 – 3 7	cuerda	Ib4
482	11 9 5 1 3 7	flautas + cuerda	Ia4
596	7 3 5 1 9 11	viento	Pa5
632	9 5 1 3 5	arpas	Pb2+Pa2
656	8 4 6 2 4 8	cuerda	Ib7

A pesar de estos usos ocasionales del time-set, no hay evidencia de la aplicación de la técnica a lo largo de todo el trabajo. Parece que Gerhard comenzó a planear la música de acuerdo con este procedimiento pero, en algún momento, decidió apartarse de ella. Gerhard explicó esto de una manera un tanto vaga en uno de sus artículos:

La técnica serial es al final solo una especie de estructura o andamio que permite al compositor trabajar ciertos aspectos de los niveles del tejido sonoro. Los cuales eran inaccesibles. Pero lo que importa es la obra. Una vez acabada queremos eliminar el andamio.⁵⁶

Sin embargo, más importante que el andamiaje teórico que acompañaba cada obra, era el resultado musical, porque para Gerhard (y para su maestro, Schönberg) la técnica debía descartarse una vez que el trabajo estaba terminado. El mismo Schönberg se había pronunciado en términos muy similares con respecto a este punto. Para él, era esencial mostrar que la dodecafonía era solo una herramienta. En *Style and Idea*, afirma:

Pero al mismo tiempo, ya no lo llamé «sistema» sino «método», y lo consideré como una herramienta de composición, pero no como una teoría. Y, por lo tanto, concluí mi explicación con la frase: «Usas la serie y compones como lo hacías antes».⁵⁷

Incluso en los trabajos seriales de Gerhard, a veces la música tiene un centro o polo tonal, que puede ser un solo sonido, un acorde, o incluso una textura. Gerhard fue claro sobre este punto, hablando de lo «desiguales» que son las doce notas de la serie: «[f]undamentalmente, todas las doce notas son iguales en el sentido de que ninguna puede reclamar la posición de una tónica o un centro, pero en la práctica, algunas pueden ser “más iguales que otras”».⁵⁸

El hecho es que, dentro de la *Sinfonía 4*, hay momentos en los que algunos sonidos parecen más «iguales que otros», en otras palabras, existen polos o centros tonales. Estos se destacan en contraste

⁵⁶ *Serial technique is in the end nothing but a kind of cradle of scaffolding which allows the composer to work at certain aspects of levels of the sound-fabric. Which were inaccessible. But what matters is the work. Once this is finished we want the scaffolding removed.*

Gerhard, «The composer and his audience (1960)», en *Gerhard on music: Selected writings*, ed. por Meirion Bowen, 123, 15-16.

⁵⁷ *But at the same time, already I did not call it a ‘system’ but a ‘method’, and considered it as a tool of composition, but not as a theory. And therefore I concluded my explanation with the sentence: ‘You use the row and compose as you had done previously’.*

Arnold Schönberg, *Style and Idea* (Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975), 214.

⁵⁸ *Fundamentally all the twelve notes are equal in the sense that none can claim the position of a tonic or a centre, but in practice, some can be ‘more equal than others’.*

Gerhard, «Tonality in twelve-tone music...», 124-125.

con el resto de la obra. La tabla 6 proporciona una lista de dichos momentos, en cada caso, se sostiene una nota pedal. Es evidente que mi tiene más importancia en la sinfonía que el resto de los sonidos.

Tabla 6. Tabla de centros tonales

<i>Compás</i>	<i>Longitud en compases</i>	<i>Instrumento</i>	<i>Pedal</i>	<i>Sonido</i>
122	5	contrabajo	baja	mi
137	5	cuerdas + piccolo	baja + alta	do# cuerdas y piccolo mi en reb
294	28	orquesta	baja	mi en muchos instrumentos
379	7	violines	alta	sol
669	11	cb + timbal	baja	re
808	2	cuerda, piano y metal	baja	fa#
1006	7	contrabajo + madera	baja + alta	la
1022	2	cuerdas	baja + alta	mi

Las notas pedales se dan en distintas alturas (alta, media y baja). El más común es el pedal bajo (solo o en combinación). Se han dado ejemplos de esto en las figuras 25 y 26. Si bien las notas pedales aparecen a lo largo del trabajo, a menudo no ofrecen una sonoridad tonal porque pueden ser parte de una textura (generalmente un acorde) dentro de un hexacordo o time-set, o son tan cortas que un centro tonal no se puede establecer (por lo tanto, tales casos se omiten en la figura 11).

De todos los momentos con centro o polaridad tonal en la sinfonía, probablemente los más interesantes sean los dos últimos. En el c.1006, hay un pedal bajo en contrabajo y piano (apoyado por tuba y timbales) con un pedal más alto en violines y piano, todos tocando fa. Durante 7 cc. (desde el c. 1007), el viento toca la escala mayor de la (comenzando en re y sol#) y luego los timbales tocan 3 compases de la. La es el tono referencial en este momento; 7 cc. más tarde, en los dos últimos compases de la obra (1022-1023), mi es la nota más baja en las cuerdas (vla, vc y cb) y en metal (tuba). Mientras tanto, el resto del metal interpreta un acorde de 12 sonidos incompletos y el piano toca un grupo de notas blancas (de mi a la). Esto puede tomarse como una cadencia plagal (IV-I).

En cualquier caso, no deja de ser evidente cómo el desempeño de la teoría que Gerhard desplegó en sus artículos no fue una constante. Quizá era una evidencia que trataba de huir de la rigidez serial de Darmstadt, tal como le dijo a su amigo Joaquim Homs por carta en 1966:

El serialismo estaba destinado a producir un academicismo muy teórico. Lo sentí en mi interior hace 14 años, y no me equivoqué. Por primera vez (que yo sepa) en mi artículo de referencia,

reclamo la importancia de un mínimo de «aleatoriedad»: es el concepto el que ha sido la raíz de la «indeterminación» y de la música aleatoria.⁵⁹

Esto puede verse como el intercambio de dos impulsos; intuición y reflexión intelectual, algo que comentaba Gerhard con Frederic Mompou en sus conversaciones y reflexiones amistosas de Barcelona en los años 20.⁶⁰ Siguiendo esta *ventana de libertad*, Gerhard aplicó el time-set a la *Sinfonía 4* en cortos períodos, no a la pieza como un todo. Arnold Whittall dio la clave sobre el uso de la técnica de Gerhard y, especialmente, sobre la forma de aplicar su aparato teórico que no era más que un fundamento cosmético:

Sin embargo, los analistas tienen gran dificultad para establecer si Gerhard utilizó alguna vez las propiedades de un time-set de manera más que ocasional. La evidencia disponible hasta ahora sobre el uso del serialismo en Gerhard en sus trabajos posteriores sugiere claramente que, una vez concebido este universo teórico de forma consistente, el compositor perdió interés en él como algo más que un fondo contra el cual otros factores más libres, y a menudo mucho más tradicionales, podrían funcionar.⁶¹

IV. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo se ha plasmado la forma tan abierta en que Gerhard aplica su técnica serial. En sus artículos y conferencias, el compositor explicó su teoría con detalle, llegando a ser el compositor de la Segunda Escuela de Viena que más desarrolló el serialismo (especialmente en términos de time-set y combinatoria hexacórdica), pero en la práctica, la aplicación de esta teoría en su música fue parcial y en ocasiones inexistente. En realidad, su formulación teórica puede tomarse como una base sobre la que trabajaba desde un punto de vista intelectual, para después dejarse llevar por la intuición, una vez interiorizado el entramado serial y establecida una clara idea de hacia dónde quería enfocar su música. La *Sinfonía 4* es un buen ejemplo de esta capacidad para desarrollar la intuición desde la base de un sólido planteamiento formal, ya que las más de las veces, busca salidas distintas a sus

⁵⁹ *El serialisme estava destinat a produir un dels academismes més eixorcs, ja ho sentia en els ossos fa uns 14 anys, i no m'he equivocat. Per la primera vegada (que jo sapiga) en l'article de referencia es reclamava com a necessitat vital un mínim de 'randomness': és el concepte arrel del qual ha sortit la 'indeterminacy' i l'idea de la musica aleatoria'.*

Roberto Gerhard a Joaquín Homs, 27 de julio a 1966, Archivo Familia Homs, Barcelona. Sin catalogar.

⁶⁰ Federico Mompou, «Mi lejana Amistad con Gerhard», *La Vanguardia Española*, 11 de enero de 1970, 31.

⁶¹ *Yet analysts have the greatest difficulty in establishing whether Gerhard ever used these properties of a time set in more than an occasional way. Such evidence as is so far available on Gerhard's use of serialism in his later works suggests strongly that, once this theoretically totally consistent universe was conceived, the composer lost interest in it as anything more than a background against which other freer, and often much more traditional, factors could operate.*

Arnold Whittall, *Music since the First World War* (Oxford: OUP, 2003), 185.

planteamientos iniciales, en aras de conseguir los procesos sonoros que va descubriendo a medida que compone. Hay que tener en cuenta que no podemos calificar esta forma de componer simplemente como aleatoriedad, se trata de una sólida base teórica que genera posibilidades (o *ventanas de libertad*, como comentaba el propio Gerhard) potenciadas por la enorme creatividad e intuición de un artista en plena madurez, que llevaba muchos años trabajando el serialismo. No olvidemos que Gerhard comenzó sus bosquejos seriales en la década de los 20 y realiza su explosión en la década de los 60, es decir, se trata de una evolución de más de 30 años.

El objetivo del compositor era desarrollar un nuevo idioma y un nuevo enfoque sonoro en cada pieza, en una serie de creaciones que llevan a la explosión de la gran década de los 60. Fue en estos últimos años, donde a veces necesitaba liberarse del procedimiento y usaba el serialismo tal y como decía Schönberg, simplemente como una herramienta, como un andamio que una vez acabado el edificio se elimina porque no tiene sentido mantenerlo, ya que lo importante es la obra.

El presente análisis demuestra cómo Roberto Gerhard fue no solo un compositor que exploró toda su vida el estructuralismo, estudió el serialismo de la mano de su creador y escribió complejos artículos sobre teoría y técnica compositiva, sino que, además, puede ser considerado como un autor que basaba su trabajo en algo tan sutil e indeterminado como la llama creativa, la fuerza de la intuición.

VII. REFERENCIAS

Benoliel, Bernard. «Roberto Gerhard: Symphony No. 4 ‘New York’ / Pandora Suite». Matthias Bamert (director de orquesta) y BBC Symphony Orchestra (Orquesta). [Libreto de CD]. Colchester: Chandos, 1999.

Bowen, Meirion, ed. *Gerhard on Music: Selected Writings*. Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.

Davies, Peter. «NY Philharmonic’s anniversary». *The Times*, 23 de diciembre de 1967.

Flynn, George W. «Listening to Berio’s Music». *The Musical Quarterly* 61, n.º 3 (1975): 388-421.

Gerhard, Roberto. Roberto Gerhard a Carlos Mosley, 20 de mayo de 1966. Archivo de la OFNY, Nueva York.

_____. Roberto Gerhard a Joaquin Homs, 27 de Julio de 1966. Archivo Familia Homs, Barcelona.

_____. Roberto Gerhard a Carlos Moseley, 3 de noviembre de 1967. Archivo OFNY, Nueva York.

_____. Roberto Gerhard a Edward Downes, 4 de noviembre de 1967. Archivo OFNY, Nueva York.

_____. Roberto Gerhard a William Steinberg, 1 de enero de 1968. Archivo OFNY, Nueva York.

- _____. Roberto Gerhard a Carlos Moseley, 12 de enero de 1968. Archivo OFNY, Nueva York.
- _____. «Program notes». En *Sinfonía No.1*. Antal Dorati (director de orquesta) y BBC Symphony Orchestra (orquesta). [Libreto de LP] EMI, 1965.
- _____. Sketchbooks 5-23 y 7-6. Cambridge University Library Archive.
- Homs, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1987.
- _____. *Robert Gerhard and his music*. Editado por Meirion Bowen. Trowbridge: Cromwell Press, 2000.
- Moncusí, Marc. «Anàlisi de la Simfonia Núm, 4 “New York” de Robert Gerhard». *Quaderns de Vilaniu* 41 (2002): 3-42.
- Mosley, Carlos. Carlos Mosley a Leonard Bernstein, [Nota interna] 7 de julio de 1965. Archivo de la OFNY, Nueva York.
- Nathan, Hans. «On Dallapiccola’s working methods». *Perspectives of New Music* 15, n.º 2 (1977): 34-57.
- Ortiz-de-Urbina, Paloma, ed. *Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard: Correspondence. Critical edition*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2020.
- Osmond-Smith, David. *Berio*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Paine, Richard Peter. «Hispanic Traditions in Twentieth-century Catalan Music, with Particular Reference to Gerhard, Mompou and Montsalvatge». Tesis doctoral sin publicar. Universidad de Lancaster, 1985.
- Pople, Anthony. *Berg, Violin Concerto*. Cambridge: CUP, 1991.
- Reynolds, Roger. «Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard». En *Robert Gerhard and his Music*, editado por Joaquim Homs y Meirion Bowen. Trowbridge: The Anglo-Catalan Society, 2000.
- Roads, Curtis. *Microsound*. Massachussets: MIT Press, 2001.
- Schönberg, Arnold. *Style and Idea*. Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975.
- Schonberg, Harold C. «In concert». *The New York Times*. 15 de diciembre de 1967.
- Smalley, Roger. «Stockhausen’s Gruppen». *The Musical Times* 108 (1967): 794-797.
- Sproston, Darren. «Gerhard’s Serial Technique with Referente to his Symphonies and Concerto for Orchestra». Tesis de Máster sin publicar. University of Sheffield, 1991.

Stockhausen, Karlheinz. «...How Time Passes...». *Die Reihe* 3 (1959): 10-40.

Steinberg, Michael. «Steinberg, William». En *Grove Music Online*, editado por Laura Macy. Acceso el 3 de mayo de 2010. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26642>.

White, Julian. «Gerhard's Secret Programme: Symphony of Hope». *Musical Times* (Marzo 1998): 19-28.

_____. «“Lament and Laughter”: Emotional Responses to Exile in Gerhard's Post-Civil War Works». *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* (Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2010), 108-120.

_____. «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard». *Tempo*, n. s., 184 (1993): 213.

Whittall, Arnold. *Serialism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

_____. *Music since the First World War*. Oxford: OUP, 2003.

Roberto Gerhard: Electronic explorations from his studio + The BBC Radiophonic workshop 1959-1967. Roberto Gerhard (electrónica), Stephen Murray (narrador). [CD] Bruselas: Sub Rosa, Early Electronic Series, SR378. ■

SOBRE NACIONALISMOS, ESTÉTICAS Y OMISIONES CAPCIOSAS: ROBERTO GERHARD EN LA BIBLIOGRAFÍA MUSICAL DURANTE EL PERIODO FRANQUISTA (1943-1974)*

NATIONALISM, AESTHETICS AND MISLEADING OMISSIONS: ROBERTO GERHARD IN THE HISTORY OF MUSIC OF FRANCO'S SPAIN (1943-1974)

Belén Pérez Castillo*

RESUMEN

Este artículo analiza el tratamiento historiográfico de la figura de Roberto Gerhard a través de los diversos escritos sobre la música española del siglo xx que se elaboraron en España entre 1943 y 1974. Partiendo de la referencia imprescindible a los estudios de Adolfo Salazar, situaremos en su contexto los discursos de José Subirá, Federico Sopena o Manuel Valls Gorina, entre otros, para valorar la percepción de la figura y de la producción de Gerhard por parte de la musicología española de la época. El análisis de estos textos nos permitirá un acercamiento a las posiciones estéticas predominantes, a las opiniones sobre las principales corrientes creativas y a los perfiles de los compositores en el exilio dibujados por los críticos españoles, incluyendo omisiones clamorosas, como en el caso del músico que nos ocupa. Aunque las fuentes bibliográficas serán la referencia fundamental, se hará alusión a noticias hemerográficas significativas y a cierta correspondencia relacionada con los encargados de transmitir en la época, mediante la creación histórica, una imagen de la música contemporánea española. Como podrá comprobarse, el trazado de esta imagen no será inocente.

* Este texto consiste en una versión actualizada y en español del artículo «Roberto Gerhard in the Music History of Franco's Spain» aparecido en *Essays on Roberto Gerhard*, ed. por Monty Adkins y Michael Russ (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017). Ha sido elaborado dentro del proyecto *Música en los márgenes. Diálogos y transferencias entre España y las Américas (siglos XIX y XX)*. Dirección Gral. de Investigación. Ministerio de Economía y Competitividad. HAR2015-64285-C2-2-P.

• Belén Pérez Castillo es profesora del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. Desarrolla sus investigaciones en torno a la música y los músicos españoles de los siglos xx y xxi y a la relación entre música y política y música y exilio. Organiza desde 2006 los «Diálogos con la creación musical» y colabora frecuentemente con diversas instituciones culturales y medios de comunicación como Radio Clásica.

Recepción del artículo: 26-III-2020. Aceptación del artículo: 9-V-2020.

Palabras clave: Roberto Gerhard; historiografía musical española; crítica musical española; recepción; exilio; música española en el siglo xx.

ABSTRACT

This article analyses the historiographical treatment of Roberto Gerhard's figure through the various texts elaborated in Spain between 1943 and 1974 on the 20th century Spanish music. Starting from the indispensable reference to the studies done by Adolfo Salazar, we will place in his context the discourses of José Subirá, Federico Sopena or Manuel Valls Gorina, among others, in order to assess the perception of Gerhard's figure and production by the Spanish musicology of the time. The analysis of these texts will allow us to approach predominant aesthetic positions, opinions on the main creative trends and the profiles of exiled composers drawn by Spanish critics, including resounding omissions, as in the case of the musician in question. Although the bibliographical sources are the main reference, an allusion will be made to significant newspaper news and certain correspondence connected to those in charge of transmitting at the time, through historical creation, an image of the Spanish contemporary music. As will be seen, the layout of this image will not be innocent.

Key words: Roberto Gerhard; Spanish music history; Spanish music criticism; reception; exile; Spanish music in the 20th century.

I. INTRODUCCIÓN

Con el inicio de la década de los ochenta del siglo xx surgían en las páginas de las revistas españolas especializadas en música voces unánimes que proclamaban la relevancia para la cultura española del compositor Robert Gerhard¹ y lo inmerecido de su generalizado olvido. La primera temporada de un flamante Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, institución surgida en 1983 con el nuevo gobierno socialista, dedicaba un concierto monográfico a Gerhard, que se convertía, además, en el compositor de moda en las programaciones de las orquestas españolas. Frente a la «incomodidad»² —señalada por Germán Gan Quesada— que provocó en el panorama musical y cultural del franquismo, la figura de Gerhard volvía a concentrar la atención también en el ámbito bibliográfico, con la publicación, por parte de la colección Ethos Música de la Universidad de Oviedo,

¹ A lo largo del texto se utilizarán indistintamente los nombres «Robert» o «Roberto», puesto que así lo hizo el propio protagonista del estudio; hay que precisar, no obstante, que el empleo del nombre «Roberto» está más vinculado a su periodo en Inglaterra.

² Germán Gan Quesada, «La recepció de la música de Robert Gerhard a Catalunya durant el franquisme (1948-1970): trobades i desavinences», *Revista Catalana de Musicologia* 7 (2014): 153-171.

Germán Gan ha analizado también en profundidad la recepción de la música de Gerhard en el artículo «From “prodigal son” to “spiritual guide”: the reception of Robert Gerhard's music in Spain (1950-1970)», (manuscrito inédito, última modificación el 13 de noviembre de 2019). Archivo de Microsoft Word. Amablemente proporcionado por su autor.

de la traducción al castellano de la monografía escrita por su discípulo, Joaquim Homs³, que permitía por fin la difusión a más amplia escala de su trayectoria. ¿Había sido Gerhard realmente olvidado en la historia de la música construida durante el franquismo y, de no ser así, con qué trazos se dibujó su perfil?

Al estudiar la bibliografía dedicada a la creación musical española durante el siglo xx, es sorprendente comprobar que la figura de Robert Gerhard desaparece de una parte sustancial de los textos de referencia producidos entre 1943 y 1974. Si bien este trabajo se centra en el periodo señalado, ciertas claves para comprender el hecho de que el compositor sea obviado o tratado de soslayo en este corpus tienen sus raíces en un periodo previo, y extienden su influencia a estudios posteriores sobre la generación del 27 en los que el perfil del compositor ha sido abordado de forma fundamentalmente tangencial, en parte debido a lo complejo de su trayectoria: el origen suizo-alsaciano de sus padres (la peor —o la mejor, por ser la más efectiva— de las excusas para sacarle de la historia de la música española, aun cuando los ancestros alemanes de Ernesto Halffter se lucieron como una de sus numerosas galas), el exilio al que se ve obligado desde finales de 1938 y del que no regresa (circunstancia, por otra parte, similar a la de otros músicos de su época) y, sobre todo, su formación alternativa, en especial el magisterio de Schönberg, y, de ahí, el desarrollo de un catálogo y de una estética muy diferente a la tendencia general de sus compañeros españoles de generación. Sin embargo, es un hecho que el autor mantuvo una relación estrecha con algunos de los componentes más destacados de dicha generación, entre otros con el crítico y compositor Adolfo Salazar y, a través de él, con Federico García Lorca, quien les consideraba «dos músicos jóvenes bien orientados en las escuelas puras y novísimas del arte»⁴. Entre los tres surgen algunos proyectos, como una revista o una suite de poemas a la que pondrían música Salazar y Gerhard⁵. Con Salazar emprende varios viajes por Europa, y es él quien le pone en contacto con Falla en el transcurso de una estancia en Granada en 1921⁶. De hecho, en 1920, tras la edición en la Unión Musical Española de su ciclo de canciones *L'infantament meravellos de Schabrazada*, Adolfo Salazar calificó a Roberto Gerhard, desde las páginas de *El Sol*, como «uno de los ingenios más salientes de nuestra juventud musical»⁷ que intervenía «apasionadamente en todas las manifestaciones de la vida intelectual —artística y política— de Cataluña»⁸. Salazar apuntaba la influencia de Pedrell sobre Gerhard, aunque subrayaba en el alumno un carácter muy diferente y personal:

³ Joaquim Homs, *Robert Gerhard y su obra*, trad. por M^a Jesús Arboleya y Ángel Medina (Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1987).

⁴ Lorca a su familia, marzo de 1921, en *Federico García Lorca, Epistolario completo*, ed. por Andrew A. Anderson y Christopher Maurer (Madrid: Cátedra, 1997), 105.

Otros detalles de la relación entre Gerhard y Salazar pueden consultarse en Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard* (Madrid: Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros, 2013).

⁵ Lorca a Melchor Fernández Almagro (agosto de 1921), en *Federico García Lorca, Epistolario...*, 128.

⁶ Elena Torres Clemente, «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo», en *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, ed. por Javier Suárez-Pajares (Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002), 71-95.

⁷ Adolfo Salazar, «Revista de Música», *El Sol*, 16 de enero de 1920.

⁸ *Ibid.*

La base nacionalista en el joven músico está muy lejos de revestir la apariencia regional de tantos otros compositores nuestros; comprende que lo interesante de esa idea consiste en absorber el jugo popular sin cuidado por guardar lo externo, y que lo que se trata [*sic*], en resumen, es de tomar al canto del pueblo formas elementales de expresión que renueven y aumenten el capital cosmopolita. Universalidad por singularización: he aquí la tesis; y así, los «lieder» de Gerhard, tras de ser «en raíz» profundamente catalanes, tienen un valor general que los incluye detrás de los últimos grandes «liederistas» germánicos. [...] [P]ero no es menos verdad que el espíritu interno es netamente mediterráneo; puramente catalán, pareceme reflejo del sentimiento del poeta. Hay, pues, una falta de continuidad espiritual entre fondo y forma de expresión; a resolverla y a encontrar una perfecta unidad íntima es a lo que tiende Gerhard en su evolución.⁹

El crítico recogía entonces los vehementes elogios de Pedrell dirigidos a su alumno: su «*alter ego*» o «el mejor fruto de su viña»¹⁰. Añadía también que ciertos detalles acercaban a Gerhard «al músico inglés Eugenio Goossens, con quien, a lo menos, tiene la semejanza de ser ambos originarios de países extranjeros a aquel en el que han arraigado de una manera tan ricamente fructífera»¹¹. Con esta observación, Salazar apuntaba (todavía sin doblez) unos orígenes familiares que, poco a poco, acabarían influyendo en la consideración de Gerhard —nacido en 1896 en Valls, en la provincia de Tarragona— como un autor no español.

En cualquier caso, no cabe duda de que Gerhard estaba perfectamente inmerso en esta nueva generación de compositores y de que, entre ellos, destacaba por su variada e intensa formación y por la originalidad de sus propuestas. Así lo resaltaba el guitarrista y crítico Regino Sainz de la Maza, quien en 1922 transmitía a Lorca sus impresiones: «Anoche estrenaron un Trío de Gerhard con gran éxito. A mí me gustó definitivamente. Te hemos recordado mucho y me encarga un abrazo para ti. Yo creo que es el músico español del porvenir; el que llegará a sintetizar de una manera clara el espíritu de la nueva música»¹². Años más tarde, en su reseña sobre la interpretación en Madrid de las *Sis cançons populars catalanes* del autor, una de sus obras más difundidas por entonces, tras su estreno en el festival de la SIMC de 1932, afirmaba: «Roberto Gerhard, “pionnier” en España de las teorías schoembergianas [*sic*], discípulo del maestro vienés, es uno de los músicos de más recia y trabajada técnica. Curado de todas las audacias,

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Regino Sainz de la Maza a F. García Lorca, [marzo de 1922], en *Los músicos escriben a Federico García Lorca (Epistolario conservado en la Fundación Federico García Lorca)*, ed. por Roger Tinnell (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, 2009), 94.

El trío al que se refiere Sainz de la Maza es el conocido trío n.º 2, en la bemol mayor, compuesto entre 1918 y 1919. Un trío más temprano en si mayor, compuesto entre 1917 y 1918, existe en manuscrito en el Institut d'Estudis Valençs (IEV). Diego Alonso, «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)» (Tesis doctoral, Universidad de La Rioja, 2015), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45442>, 53.

y libre ya de preocupaciones de escuela, muestra en sus “Seis canciones populares” el músico que sabe en todo momento elegir y ordenar sus materiales para servir con fidelidad y elevación la idea musical¹³.

En la prensa de la época se mencionaba también su dedicación musicológica, con la edición de obras de Antonio Soler y Domènec Terradellas, y su faceta de traductor de diversos volúmenes de la colección musical de la editorial Labor. Formaba parte, además, del grupo de colaboradores españoles de la editorial francesa Maurice Sénart junto a Falla, Mompou, Salazar, Joaquín Nin y Esplá. Gerhard era, así pues, una figura destacada de la música española de su tiempo.

II. LOS ANTECEDENTES. SALAZAR: DEL ELOGIO AL MENOSPRECIO

Los argumentos precedentes bastan para destacar la presencia sobresaliente de Gerhard entre los compositores de su generación. No obstante, para ceñirnos al tema que nos ocupa —la recepción de su figura a través de la bibliografía musical—, observamos que, ya desde los años veinte, se reseña su actividad, por ejemplo, con una entrada no pequeña redactada en 1925 para la mayor empresa enciclopédica española del siglo xx: la *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* conocida como «Espasa»¹⁴. Pero resalta sobre todo la consideración expresada por el musicólogo francés Henri Collet¹⁵ en su obra de 1929, *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*, merecedora del Premio del Instituto de Estudios Hispánicos en el mismo año. Collet menciona a Gerhard como uno de los «jóvenes’ de vanguardia» del área catalana junto a los nombres de Pagés, Gomá, Mompou, Blancafort, Grau, Ribá y Martí, Samper, Marqués y Ferrán¹⁶ y, lo que es más importante: en el capítulo cinco dedicado a «La vanguardia musical», lo coloca en un sorprendente «Grupo de los Cuatro [Salazar, Mompou, Esplá y el propio Gerhard que] se ha propuesto reconciliar la música nacional con la música internacional, y hacer entrar, con todos los honores debidos a su calidad, a España en el concierto europeo»¹⁷. Collet indica que Gerhard «[...] ejerce sobre sus compatriotas, por su formación seria y completa en

¹³ Regino Sainz de la Maza. «La música», *La Libertad*, 13 de junio de 1933, 8.

Este estreno es comentado también por Salvador Bacarisse en *La Voz*, 17 de junio de 1933, 6.

¹⁴ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1924), vol. 25, 1416.

Se apunta que Gerhard es «una de las figuras más interesantes de nuestra música. Su labor es poco extensa pero de gran valor artístico [...]. Actualmente (1925) Gerhard reside en Viena». Obsérvese la contradicción entre la fecha de la crónica y la de edición.

¹⁵ Samuel Llano «Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo», *Cuadernos de música iberoamericana* 15 (2008): 75-97.

¹⁶ Henri Collet, *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle* (París: Max Eschig, 1929), 117-118.

¹⁷ *Le Groupe des Quatre [...] s'est proposé de réconcilier la musique nationale avec la musique internationale, de faire rentrer, avec tous les honneurs dus à sa qualité, l'Espagne dans le concert européen.*

Collet, *L'essor...*, 150.

Las traducciones han sido realizadas por la autora del artículo.

Alemania, en Suiza y en Francia, un ascendiente innegable»¹⁸, y esboza el perfil de Gerhard citando casi únicamente un artículo de Salazar publicado en *El Sol* el 17 de junio de 1921.

La personalidad de Roberto Gerhard, aparece en su segundo trío definida en sus rasgos más característicos y con un dominio completo de los medios técnicos escogidos después de una elaboración escrupulosa, labor solo permitida a los criterios bien madurados y sólidamente cimentados. Técnica y procedimientos fuertemente personales y de una robusta originalidad que no tiene nada que ver con las adhesiones modernistas, más o menos superficiales, de nuestros músicos debutantes. Gerhard no es un novicio. Ha trabajado largamente, reflexionado mucho, y su educación artística, literaria y filosófica, hecha en Alemania, en Suiza y en Francia, lo ha puesto en estado de saber escoger, y lo que él escoge, lenta y fríamente, está adornado de un gesto frescamente popular de su tierra natal catalana. Entre nuestros jóvenes músicos, Gerhard es probablemente el que, poseyendo el «oficio» más sólido, sabe discernir y por consecuencia proceder con todo conocimiento de causa a las innovaciones que él introduce en la técnica; todas cuestiones arduas que nosotros nunca hemos visto bullir en la cabeza de ningún músico español, joven o viejo. Y si a esto añadimos su capacidad para juzgar en un sentido análogo las obras pictóricas y literarias, se apreciará mejor la cualidad espiritual de este artista.¹⁹

Collet hace suyas (e inserta, por tanto, en la historiografía) las tempranas opiniones periodísticas de Salazar que el crítico, sin embargo, nunca seleccionó para sus libros, y distingue así a Gerhard por encima de los músicos de su época con argumentos respecto al oficio sólido, la madurez, la preparación intelectual, el sello personal y la profundidad técnica y «espiritual» de sus propuestas, extendiendo aún más allá de la opinión de Salazar la influencia y repercusión probable de su lenguaje. Sin embargo, Collet recupera su propia voz para preguntarse por la posterior deriva de su estilo: «Desde entonces, Gerhard ha publicado *Dos apunts* para piano, atormentados como los de Scriabin y de una agresiva armonía... ¿Perseverará en esta vía “intelectualista”? Nosotros, por nuestra parte, preferiríamos verle explotar la vena de su segundo trío más que seguirle por los dédalos inquietantes de la “música futurista”»²⁰.

Los argumentos de Collet para considerar a Gerhard como un ejemplo a seguir por los compositores de su tiempo se basaban, así pues, en las cualidades del lenguaje romántico-impresionista manifestadas en una obra de excelente factura como el trío, y no en el camino hacia la austeridad y la atonalidad que tuvo lugar en sus *Dos apunts*. Gerhard era apreciado entonces por el uso de un sobrio

¹⁸ *Roberto Gerhard exerce sur ses compatriotes, de par sa formation sérieuse et complète en Allemagne, en Suisse et en France, un ascendant indéniable.*

Collet, *L'essor...*, 151.

¹⁹ Collet, *L'essor...*, 152.

²⁰ *Depuis, Gerhard a encore publié Dos apunts pour piano tourmentés comme du Scriabine et d'une agressive harmonie... Persévèrera-t-il dans cette voie “intellectualiste”? Nous préférons, quant à nous, le voir exploiter la veine de son second trio plutôt que de le suivre dans les dédales inquiétants de la “musique futuriste”.*

Collet, *L'essor...*, 152-153.

nacionalismo de aspiración universal, pero, una vez inmerso en caminos alternativos, desapareció el interés de los críticos, dentro y fuera de España. Si Collet exponía sus reticencias respecto al rumbo que comenzaban a tomar los métodos de Gerhard, lo cierto es que Salazar ya había dejado de mostrar su apoyo al joven compositor tras el giro que experimenta su estilo después de los estudios con Schönberg. Hay que recordar que, desde 1920, Salazar abandonaba la defensa de las innovaciones del vienés, llegando a afirmar: «su estética nos repugna; su música, como especie, nos parece abominable»²¹. Es significativo que, en el conocido ensayo de 1930 *La música contemporánea en España*, Salazar dedicara capítulos individuales a diversos autores, entre ellos Pedrell, Albéniz, Falla, Conrado del Campo, Esplá o Ernesto Halffter, pero no a Gerhard. La referencia al compositor debemos buscarla en el capítulo doce, titulado «Nacionalismo y regionalismo», y consiste en apenas diez líneas:

Su origen suizo-alemán y su educación en esos países explica la inclinación de Roberto Gerhard, nacido en una localidad catalana de padres extranjeros, hacia las especulaciones de Schoenberg, cuyo discípulo es en la actualidad y a quien ha seguido de Viena a Berlín. Gerhard, después de sus primeros estudios en Suiza, trabajó algún tiempo con Pedrell de quien fue uno de los testamentarios. Su pervivencia en países germánicos lo absorbe en la actividad musical de esos países [...].²²

Esta mención ha sido calificada por Javier Suárez Pajares como un «puntapié historiográfico»²³ mediante el cual Salazar se quitó de encima el problema de tener que integrar a Gerhard en el panorama de la música española contemporánea que trataba de dibujar y divulgar: una perspectiva que establecía una continuidad con el lenguaje de Falla en la que nada ni nadie debía hacer sombra a Ernesto Halffter y desde la cual el lenguaje atonal no era una opción aceptable.

En los años subsiguientes, la música de Gerhard se escuchó en la Residencia de Estudiantes²⁴ y su prestigio como compositor alcanzó una de sus cotas más altas con la interpretación de la suite de su ballet *Ariel* en el Festival de la SIMC celebrado en Barcelona en 1936²⁵. El músico tuvo un papel

²¹ Adolfo Salazar, «Schoenberg en la Sociedad Filarmónica. Scriabin en la Orquesta Sinfónica», *El Sol*, 23 de marzo de 1920.

²² Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España* (Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones Arte-Musicología, 1982), 289.

²³ Javier Suárez Pajares, «Adolfo Salazar: luz y sombras», en *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, ed. por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres (Madrid: ICCMU, 2009), 199-219.

²⁴ Concierto del 3 de marzo de 1936. Ricardo Bulle Cabero, «En la Residencia de Estudiantes», *El Siglo Futuro*, 24 de febrero de 1936, 22.

²⁵ El crítico y musicólogo José Subirá recoge el estreno de la obra: «Indudablemente, tanto por su concepción como por su realización, destaca entre esas novedades de nuestro país la música para un ballet que ha compuesto el catalán Roberto Gerhard bajo el título “Ariel” y en la cual flota un ambiente shaquespeariano [sic] con una técnica schönbergiana muy puesta en sazón. No es “Ariel” la obra de un aprendiz, sino la de un maestro; ni es la de un intuitivo, sino la de un consciente; ni la de un extravagante, sino la de un equilibrado». José Subirá, «La Gran Semana Musical de Barcelona», *Musicografía* 38 (junio de 1936): 9.

activo en esta sociedad como miembro de la sección catalana, formando parte del jurado de selección de algunas ediciones y participando, por ejemplo, en los congresos celebrados en Praga en 1935 (donde coincide con Salazar, actuando ambos como secretarios de los comités de Madrid y Barcelona respectivamente)²⁶ o en Londres (junto a Julián Bautista) en 1938. Por otra parte, desde 1937 formará parte del Consejo Central de la Música²⁷ junto a Salvador Bacarisse, Rodolfo Halffter o Bautista. Su compromiso con la República le condujo al exilio definitivo en 1939.



Figura 1. Jurado de selección de las obras programadas en el XIV Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea celebrado en Barcelona²⁸

²⁶ Ricardo Bulle Cabero, «Información musical», *El Siglo Futuro*, 3 de octubre de 1935, 7.

²⁷ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo...*, 139.

²⁸ El primero por la izquierda, Robert Gerhard. Sentados, de izquierda a derecha, Joan Lamote de Grignon, Edward J. Dent y Anton Webern. Joan Llongueres, «La música», *Claror*, 10 febrero de 1936, 57.

III. NEOCLASICISMO Y NACIONALISMO COMO EJES DE LA CONSIDERACIÓN HISTORIOGRÁFICA DE GERHARD

El primer libro dedicado a la música española que apareció tras la Guerra Civil fue *The Music of Spain* (1941), de Gilbert Chase²⁹, cuya traducción al español, realizada por Jaime Pahissa, fue publicada en 1943. Chase incidía en el carácter particular de las distintas regiones de España, en especial de Cataluña: «El separatismo se ha manifestado con mayor fuerza en Cataluña, que ha sido llamada “la Irlanda de España”. Si en la guerra civil de 1936-1939 hubiesen resultado victoriosos los republicanos en vez de los nacionalistas, Cataluña, con toda probabilidad, se hubiera convertido en una nación independiente como lo es hoy Irlanda»³⁰. Quizás para reafirmar esta teoría, dentro del relato de la música del siglo xx, en el capítulo titulado «Regionalismo y Romanticismo», Chase menciona la «abundante» producción musical de la «escuela catalana», destacando los vínculos de Gerhard con la cultura de Cataluña. Tras la relación de precursores como Alió, Cassadó o Manén, afirma Chase:

Los más notables compositores nacidos en la última década de mil ochocientos son Federico Mompou y Robert Gerhard. [...] Gerhard, nacido en Cataluña, pero de origen suizo, fue el último discípulo de Pedrell. Estudió también, durante cinco años, en Viena con Schoenberg, de cuyas teorías recibió una fuerte influencia. Ni su modernismo, ni su ascendencia extranjera le han hecho abandonar sus vínculos con Cataluña, como lo patentizan sus obras: la cantata *L'Alta Naixença del Rei En Jaume* (para solos, coro mixto, y orquesta), la *Albada*, *Interludi* y *Dansa*, para orquesta (ejecutados en Londres, 1937), o las seis *Cançons Populares de Catalunya* para soprano y orquesta. A causa de la guerra civil, Gerhard dejó España y fue a Inglaterra, donde encontró un refugio en la Universidad de Cambridge.³¹

El catálogo de Gerhard de los años treinta es, sin duda, consecuencia de ese clima de exaltación del sentimiento catalán que tuvo lugar con la proclamación del gobierno de la Generalitat a comienzos de los años treinta³². Pero, asociando Chase únicamente a Gerhard a lo específicamente catalán e incluyendo su figura en el marco del «regionalismo», como anteriormente hiciera Salazar, sitúa al músico en un contexto menor y lo arranca de su generación y de los condicionantes de la misma. Ni

²⁹ Carol Hess realiza un perfil de esta contradictoria figura y evalúa sus trabajos sobre la música española en Carol Hess, «“De aspecto inglés pero de alma española”: Gilbert Chase, Spain, and Musicology in the United States», *Revista de Musicología* 35, n.º 2 (2012): 263-296.

³⁰ Gilbert Chase, *La música de España*, trad. por Jaime Pahissa (Buenos Aires: Librería Hachette, 1943), 177-178.

³¹ Chase, *La música...*, 181.

³² En 1965 Gerhard confesaba al productor musical de la BBC Leo Black: «me hice [...] alérgico al nacionalismo el día en que me di cuenta de lo estúpido que era ser un catalán separatista, alérgico a todo tipo de nacionalismo». («I became [...] allergic to nationalism the day I saw how stupid it was to be a Catalan separatist, allergic to every kind of nationalism»). Roberto Gerhard a Leo Black, 31 de diciembre de 1965, BBC Archives. Traducción de la autora del artículo.

Agradezco a Samuel Llano la generosidad de compartir esta fuente.

Gerhard ni Mompou, a pesar de ser coetáneos, aparecen entre los músicos que Chase incluye en «La Nueva Generación», entre ellos Ernesto y Rodolfo Halffter, Pittaluga, Bacarisse y Remacha (solo dos años más jóvenes que Gerhard), Julián Bautista, Durán, Casal Chapí o Joaquín Rodrigo. Su ausencia queda aún más de manifiesto al cerrar Chase el capítulo con este párrafo, que expone una circunstancia de la que el caso Gerhard sería ejemplar:

Esos grupos de juventud vehemente, aquel ambiente de realización en común, todo quedó hecho pedazos por la cruenta lucha fratricida de 1936-1939, que fue, en realidad, el preludio del pavoroso conflicto en que se halla sumido ahora el mundo. Casi todos los compositores que hemos citado en este capítulo viven hoy en el destierro. ¿Podrán estos jóvenes compositores reintegrarse a la vida musical de España? ¿No serán acaso absorbidos por la corriente cultural de los países en que ahora residen? Sólo el futuro podrá responder a estas preguntas.³³

Como es bien conocido, el gobierno del general Franco establecido tras la guerra puso un enorme énfasis en la unidad de España. Desde esta perspectiva y con una estrategia ya probada durante la dictadura de Primo de Rivera en los años 20, las peculiaridades de cada región tenían cabida únicamente como ejemplos coloridos y pintorescos de las distintas idiosincrasias de los pueblos españoles, de forma que la vía musical «catalanista» quedó apartada. Exiliados los principales compositores que representaban las vías de «vanguardia», asociadas al neoclasicismo, parecía lógica la vuelta a la tradición y al lenguaje tonal y formal de carácter conservador. El propio Federico Sopeña —el musicólogo más activo de este tiempo— afirmó que la posguerra supuso «una vuelta apasionada hacia la música romántica, tan apasionada, que muchos de nosotros hubimos de poner el corazón en rebeldía para no ser arrastrados»³⁴. Esta suposición ha arraigado de forma poco crítica en la historiografía dedicada a este periodo; sin embargo, la opinión del compositor Julio Gómez, uno de los protagonistas de la época, transmitida en 1940 al musicólogo José Subirá, nos debería animar a revisar, al menos, ese lugar común:

Mi situación de funcionario es mejor, pero eso es completamente independiente de mis trabajos de compositor, que son los únicos, o al menos así lo creo yo, que merecen alguna estimación en mi carrera. Esa es una de las desilusiones más grandes que me ha traído el fin de la guerra. Yo creí que al terminar, por razones históricas y estéticas que a ti no se te ocultan, yo renacería como compositor y como crítico, por la natural reacción que debiera haber experimentado la música hacia una tendencia conservadora (llamémosla así para terminar pronto) que en mis obras y mi crítica creo haber sostenido. Pues no: nadie se acuerda de mí y después de treinta años de trabajo

³³ Chase, *La música...*, 221.

³⁴ Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo y Federico Sopeña, *Diez años de música en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1949), 189.

constante y honrado me encuentro desplazado, postergado y olvidado por todo el mundo. En cambio como bibliotecario me aumentan el sueldo y se me considera [...].³⁵

El esfuerzo antes mencionado por Sopena parecía estar dando sus frutos: para Julio Gómez, la vida musical en Madrid se desarrollaba «de una manera parcial e incompleta»³⁶. Gómez aludía al acontecimiento más destacado de 1940: «el estreno del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, a quien han hecho un reclamo anterior y un éxito posterior como no he visto nunca en España, ni aún en los mejores tiempos de Salazar-Halffter»³⁷.

Es, efectivamente, Joaquín Rodrigo el protagonista de la composición de esos años, y su relevancia no se limita a las salas de conciertos, sino que alcanza una gran repercusión a través de la crítica y la bibliografía musical de los años cuarenta y cincuenta merced a los escritos de Federico Sopena. Sopena —con Gerardo Diego y el propio Rodrigo— forma parte de la tríada que firma el libro con el que se pretende dibujar el panorama musical de los años cuarenta: *Diez años de música en España*, publicado en 1949. Si la bibliografía musical desde los años sesenta hasta los 2000 estimó esta etapa carente de interés, en el título de este libro se encuentra implícita la consideración de este periodo como una nueva época de la música española, surgida precisamente a partir de la Guerra Civil. Solo el orden de los autores en la portada indica la responsabilidad de cada apartado, de modo que la lectura de ciertos pasajes —la alusión a Sopena como «un joven crítico, apasionado y entusiasta»³⁸ o el capítulo encabezado con el título «El músico de estos años: Joaquín Rodrigo»³⁹— demuestra que el estudio no pretende ser científico. Gerardo Diego, encargado del apartado dedicado a la musicología, afirma dejar voluntariamente fuera los libros publicados por «españoles circunstancialmente ausentes en los países de la América de lengua española»⁴⁰, debido a dificultades de información.

En el capítulo «Compositores», Sopena escoge, como hiciera Salazar, a Falla como referente, esta vez para resaltar la orfandad de la música española por su ausencia, y señala como elemento estabilizador de la vida musical de la posguerra «dos grandes acontecimientos: el estreno del *Concierto de Aranjuez* y el homenaje a Manuel de Falla»⁴¹ con la interpretación de *El retablo de Maese Pedro* (1941). Los distintos apartados están dedicados al teatro, a la música religiosa, al folklore..., y entre los nombres

³⁵ Julio Gómez a José Subirá. Madrid, 3 de abril de 1940. Fondo Subirá. BNE. M. Subirá /1/105 (3). Agradezco la ayuda de M^a Elena Cuenca en el trabajo sobre este fondo.

³⁶ Julio Gómez a José Subirá, 25 de diciembre de 1940, Fondo Subirá. BNE. M. Subirá /1/105 (5).

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Diego, Rodrigo y Sopena, *Diez años...*, 64.

³⁹ *Ibid.*, 178.

⁴⁰ *Ibid.*, 9.

⁴¹ *Ibid.*, 147.

propios, a Joaquín Turina, Conrado del Campo, Jesús Guridi y Ernesto Halffter, a pesar de que este último, según el crítico, tras la *Rapsodia portuguesa*, no había dado «obra alguna de gran empeño»⁴².

En este panorama creativo los compositores catalanes están encabezados por Federico Mompou. Sopena incluye los nombres de Manuel Blancafort, «hombre de negocios y hombre de música para los bellos ratos perdidos»⁴³, y, entre los jóvenes, el de Carlos Suriñach, «recién venido»⁴⁴; autores, por tanto, de relativa relevancia para Sopena cuya presencia solo puede justificarse por su residencia entonces en España. Ninguno de los apartados hace sombra al último capítulo dedicado a Rodrigo. Sopena quiere disculpar que Salazar hiciera una «cita casi marginal»⁴⁵ del compositor en su *Música española contemporánea* porque, opina que Rodrigo, aunque sí fuera conocido en París, «era casi desconocido en España»⁴⁶. ¿Podemos aplicar idénticas excusas a su propio olvido de Gerhard? Lo cierto es que al afirmar que «la gran lección de Halffter y de Rodrigo fue mirar a través de *El Retablo* y del *Concierto*»⁴⁷, Sopena vuelve a establecer, como hiciera Salazar, una línea de continuidad mediante el neoclasicismo, en la que, como principal novedad, vincula ya no solo a Halffter, sino también a Rodrigo.

Apenas existen voces disidentes ante esta filiación que convierte a Rodrigo en heredero de Falla, entre éstas, la de Óscar Esplá, que expone privadamente su criterio a Sopena en cierto tono de reprimenda, habitual en la correspondencia del compositor dirigida al sacerdote y musicólogo. Incluso aunque la razón de esta carta es, en origen, una defensa de Salazar, Esplá expone lo que considera un destacado defecto de Sopena, heredado directamente de Salazar: la obsesión por el encumbramiento de un músico por encima de todos los demás y, al mismo tiempo, la obcecación en la existencia de una única vía que era la señalada por Falla en su *Retablo*: el neoclasicismo. Urgía, según Esplá, desasirse del estilo neoclásico, y así —según él— había ocurrido en todos los países y así lo habían hecho los mejores músicos españoles: en su opinión, Remacha, Bautista y Gerhard, autores que respondían a la sensibilidad de su tiempo desde un estilo personal imbricado en una perspectiva universal, aportando lo que de español pudiera tener cada uno:

⁴² *Ibid.*, 158. En su comentario sobre el estreno de la *Rapsodia portuguesa* en Madrid en 1941, Sopena incide en el cambio de estilo antes mencionado: «La presencia de Halffter, maduro, canoso, con un sutil aire de serenidad, era causa de singulares apreciaciones. La gente tenía hecha su composición de lugar; los recién llegados a los conciertos, sin memoria de otras músicas que no fuesen las pedidas por el momento, construían una música exaltada y antirromántica. Para unos y para otros la *Rapsodia portuguesa* fue una sorpresa y un descanso». Diego, Rodrigo y Sopena, *Diez años...*, 157.

⁴³ *Ibid.*, 163.

⁴⁴ *Ibid.*, 176.

⁴⁵ *Ibid.*, 178.

⁴⁶ *Ibid.*, 178.

⁴⁷ *Ibid.*, 190.

Su pasión por Ernesto Halffter, convertida en intransigencia obsesiva, encogió su criterio y le llevó a idear esa pintoresca estética de policía urbana de circulación, con direcciones prohibidas y una sola privilegiada: la del *Retablo-Sinfonietta*, que parece estar todavía en vigor.

El «neo-clasicismo» era una puerta abierta por Stravinsky al callejón sin salida que él mismo había creado con su *Sacre du printemps*. Pero Stravinsky, que cambia de casaca estética con la facilidad con que cambia de nacionalidad o de religión (ya dijo Malipiero que era «una putana genial») embarca a la gente y se queda en tierra. Y en este caso hizo bien, porque una vez pasada aquella puerta, y con la enseñanza de esa experiencia, había que volver a una actualidad total. Una estética fundada en un «neo» cualquiera implica un desdoblamiento de la conciencia impuesto artificiosamente «a priori» y propende al uniforme y al truco. Así, tenía razón Ravel cuando decía que lo que era natural y espontáneo en el *Retablo*, era en cambio forzado en la *Sinfonietta*; y por eso votó en contra de esta obra en la S.I.M.C. También es forzado y artificioso el «scarlatismo» del *Concerto per clavicembalo*. Ese problema, una vez resuelto en una obra, hay que pasar a otra cosa. Y así se hizo en todas partes y así lo han hecho los mejores músicos españoles: Remacha, Bautista y Gerhard que han sabido crearse una conciencia general de la música, respondiendo a la sensibilidad contemporánea, para realizarla en función de lo que cada cual tenga de español y en el estilo que mejor convenga a su temperamento. [...]

Aquí, no; provincianos de Europa, que hemos nacido, estamos todavía en aquella ruta preferida de Salazar y necesitamos a un músico que salga en todas las salsas, venga o no a cuento, como salía Halffter en las crónicas de Salazar, y cuyos errores técnicos, y hasta sus bostezos, tienen que ser geniales. Los demás compositores son casos «aislados» en la evolución de nuestra música, y para juzgarlos, se echa mano de un cliché [...].⁴⁸

Un libro de similar temática a *Diez años de música...* hace aparición en el mismo año de 1949: *Panorama de la música en España*, de Antonio Fernández-Cid. Este nuevo ensayo pretendía, según su autor, «recoger impresiones directas sobre la vida musical española de los cursos últimos»⁴⁹. De esta forma, la obra se centra en cuestiones sociológicas, con capítulos dedicados a la zarzuela, la ópera, los conjuntos sinfónicos en Madrid, la enseñanza musical en España o la vida musical de las distintas provincias españolas. El aliento de la autarquía está presente entre sus páginas, que aluden a la dificultad de información y a la obligación de juzgar severamente lo propio para ofrecer una imagen pulida de cara al exterior:

Si se tratase de una obra con primordial destino al mercado exterior, muy otro sería el tono adoptado. Y ello, sin necesidad de falsear los hechos; que son bastantes los triunfos alcanzados por el Régimen, e inmensos los terrenos abonados para el sincero elogio. Como esta serie de capítulos

⁴⁸ Óscar Esplá a Federico Sopena, 1 de enero de 1953, Archivo Sopena de la Fundación Marcelino Botín, 17044.

Agradezco a María Gómez Quevedo su colaboración para acceder a los documentos del Archivo.

⁴⁹ Antonio Fernández-Cid, *Panorama de la música en España* (Madrid: Dossat, [1949]), 283.

se supone han de caer en las manos de aficionados y músicos españoles, es el crítico quien los redacta; y por eso al aplauso se une la censura.⁵⁰

En el capítulo titulado «Los compositores», Fernández-Cid señalaba, pese al avance conseguido «merced al oficial apoyo»⁵¹, el desinterés de los directores y del público, aferrado al repertorio clásico-romántico, por los estrenos españoles. No tiene nada de extraño la ausencia de Gerhard en este estudio –ni tampoco en el anterior– puesto que en el panorama musical de la España de los años 40 no había cabida para él. De hecho, un año antes de la publicación de estos libros, Higinio Anglés ofrecía a José Subirá noticias de Roberto Gerhard: «Estos días estuvo en Roma el amigo Gerhard; se ve que ha trabajado mucho en Cambridge y no piensa volver ya a nuestra Patria. ¡Es una lástima!»⁵².

Precisamente en el *Diccionario de la Música Labor*, donde Anglés continuaba la labor iniciada por Joaquín Pena⁵³, se incluía una voz sobre el músico (de extensión semejante a las de Ernesto Halffter o Rodrigo) consistente en una biografía sucinta hasta 1939 y un catálogo de obras puesto al día hasta 1953. Tampoco José Subirá ni José Forns olvidaban el nombre de Gerhard en sus estudios: en la *Historia de la música* de 1951, Forns, catedrático del Conservatorio de Madrid, mencionaba a Robert Gerhard en el capítulo dedicado a «La música española en el siglo xx», incluyéndolo entre los compositores del área catalana, y opinaba: «sus atrevimientos y originalidades se hallan frenados por refinado gusto, habiendo publicado interesantes estudios de musicología»⁵⁴. Su juicio sobre Joaquín Rodrigo es completamente opuesto al de Sopeña, al que evidentemente alude:

[...] [E]s de los más prolíficos compositores actuales. A él se debe el *Concierto de Aranjuez*, para guitarra y orquesta, y así como domina la nota lírica de sencillo y delicado pseudofolklorismo, para los más ambiciosos empeños a que ha pretendido elevarse, le faltan vigor y personalidad, aunque algunos lleguen a ver en él, con evidente exageración, el mejor músico español de hoy.⁵⁵

Dos años más tarde, en la *Historia de la música española e hispanoamericana*, Subirá hacía énfasis en su disensión respecto a las opiniones de sus colegas acerca de la llamada «música moderna». Especialmente

⁵⁰ *Ibid.*, 9-10.

⁵¹ *Ibid.*, 138.

⁵² Higinio Anglés a José Subirá, 11 de noviembre de 1948, Fondo Subirá-BNE. M. Subirá /1/11 (107).

Más detalles sobre la relación entre Gerhard y Anglés pueden consultarse en Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo...*, 157-158, entre otras páginas.

⁵³ Joaquín Pena e Higinio Anglés, *Diccionario de la Música Labor* (Barcelona, Madrid y Buenos Aires: Editorial Labor, 1954), 1053.

Poco antes, el *Diccionario enciclopédico de la Música*, dirigido por Albert Torrellas, y con colaboradores como Subirá, Forns o Toldrà, introdujo también una voz sobre Gerhard ilustrada con una fotografía. (Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, [1947]-1952), 544.

⁵⁴ José Forns, *Historia de la música*, vol. 3 (Madrid: Talleres Gráficos Marisal, 1951), 296.

⁵⁵ *Ibid.*, 297.

ésta tenía que ver con su rechazo a los «anatemas contra clasicismos y contra romanticismos», la deshumanización del Arte y de la Música y la creación no de escuelas, sino de «capillas»⁵⁶, aspectos que ya venía tratando en obras anteriores⁵⁷. De hecho, Subirá protagonizó una encendida polémica con Salazar en los años treinta, en el transcurso de la cual aludió al apoyo irracional al joven Ernesto Halffter por parte de Salazar. María Cáceres Piñuel señala que, en esa época, «rebató la pretensión de modernidad del neoclasicismo y propuso a Schönberg como modelo de modernidad enraizada en la expresividad romántica pero con capacidad de superar la tradición»⁵⁸, aunque posteriormente lo señalará como un rupturista. En su *Historia de la música española e hispanoamericana*, Subirá recupera sus anotaciones sobre Gerhard de 1936, menciona su labor musicológica y le dedica unas líneas en las que demuestra no estar al tanto de su producción reciente:

Roberto Gerhard (nacido en 1896, de ascendencia suiza) estudió con Pedrell, creándose pronto una reputación local; se trasladó a Viena, y bajo la dirección didáctica de Schönberg, fue pronto un apóstol más de la corriente dodecafónica. Instalado ahora en Inglaterra, sigue produciendo obras de altísimo valor, como las ilustraciones shakespearianas para *Romeo y Julieta*. Su composición sinfónica *Ariel*, concebida como música de ballet, con influencia ideológica de origen shakespeariano e influencia musical de procedencia schönbergiana, obtuvo gran éxito en XIV Festival de Música Contemporánea celebrado en Barcelona en 1936.⁵⁹

Una escueta referencia al compositor, como alumno en España de Schönberg, se encuentra en la *Breve historia de la música* del mismo autor, editada en 1956 y 1964 por Daimon⁶⁰. Igualmente, en el volumen *El mundo de la música*, editado por Espasa Calpe en 1962 con la colaboración de numerosos músicos españoles (de Esplá a Subirá), se incluye una entrada sobre Gerhard al que se le realiza una breve entrevista, y donde se menciona que «es uno de los mejores compositores españoles fuera de su patria»⁶¹.

⁵⁶ José Subirá, *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953), 790.

Subirá había publicado en 1947 una *Historia de la Música* citada por Gerardo Diego en *Diez años de música en España*.

⁵⁷ José Subirá, *La música. Sus evoluciones y estado actual* (Madrid: Editorial Páez, 1930).

⁵⁸ María Cáceres Piñuel, «Una posturita estética que no representa sino un frenazo»: El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)», en *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, ed. por Teresa Cascudo y María Palacios (Sevilla: Editorial Doble J, 2012), 278.

⁵⁹ Subirá, *Historia de la música española...*, 816. Gerhard aparece también entre el conjunto de biografías inéditas de músicos realizadas por Subirá entre 1957 y 1961 y conservadas en el Fondo Subirá de la Biblioteca Nacional. Biografías M Subirá/2/23(2).

⁶⁰ José Subirá y J. Casanovas, *Breve historia de la música* (Barcelona: Ediciones Daimon-Manuel Tamayo, 1964), 133.

Similar, aunque más concisa aún, es la referencia contenida en el *Fichero musical Daimon*, dentro del apartado «Música contemporánea. España (II)» *Fichero Musical Daimon* (Barcelona: Daimon-Manuel Tamayo, [1963]). Con colaboradores como J. Subirá, E. Halffter, J. Rodrigo, C. Suriñach y muchos otros.

⁶¹ K.B. Sandved, *El mundo de la música*, trad. por Felipe Ximénez de Sandoval (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), 1018-1019.

Si es comprensible que Gerhard no fuera aludido en los estudios referidos a la música «en» España en la época, no pueden esgrimirse similares argumentos respecto a los siguientes títulos de Sopena: *La música europea contemporánea*⁶² e *Historia de la música española contemporánea*⁶³, donde vuelve a juzgar a Joaquín Rodrigo como «el músico de este tiempo»⁶⁴. Ambas nacen del ejemplo bibliográfico de Adolfo Salazar, aludido ya en la solapa de la *Historia de la música española contemporánea*⁶⁵. Sopena dedica incluso un capítulo de este libro a Salazar, donde considera su obra *La música moderna* «no sólo como un libro original, extraordinario, sino como la primera y seria sistematización de un tema que hasta entonces sólo aparecía en ensayo, biografía, panegírico o panorama»⁶⁶, e insiste en que «todos los críticos españoles han reconocido su magisterio»⁶⁷. Tanto en el estudio dedicado a la música europea como a la española, se incide en un elemento nuevo respecto a las obras de Salazar: la incorporación de un catálogo y un índice completo de autores con sus obras⁶⁸. Afirma Sopena: «[e]l apéndice [...] me da libertad para intentar la línea de perspectiva, que no se limita a continuar la de Salazar, sino que se construye a través de lo que hoy vive la música española, en parte hecha aquí en la postguerra, en parte desperdigada por ausencias más o menos voluntarias»⁶⁹. Sin embargo, —y ciñéndonos tan solo al volumen sobre la música española— Gerhard vuelve a estar ausente, tanto del espacio reservado a los compositores exiliados como del capítulo titulado «La ida y la vuelta de los compositores españoles», donde comenta los casos de Falla, Esplá, Casal Chapí o Pittaluga para detenerse en los de Salvador Bacarisse —asentado en París—, Rodolfo Halffter —establecido en Méjico— y Julián Bautista —residente en Argentina—, y aludiendo a Pahissa o Salas Viú, con su labor desde Chile. Incluye también a Carlos Suriñach, de quien Sopena destaca su activa vida de director y compositor asentada en Norteamérica. ¿Por qué, entonces, se omite absolutamente el nombre de Roberto Gerhard? Quizá entre las razones de esta ausencia está el enfoque apasionado del estudio confesado por el propio Sopena: «Este libro está concebido y escrito en caliente. [...] [N]o siento necesidad de justificarme porque el tono de este

⁶² Federico Sopena, *La música europea contemporánea. Panorama y diccionario de compositores* (Madrid: Unión Musical Española, 1953). La obra incluye, entre otros, los nombres de Miguel Asins Arbó, Ángel Martín Pompey, Gustavo Pittaluga o Federico Elizalde.

⁶³ Federico Sopena, *Historia de la música española contemporánea* (Madrid: Rialp, 1958). Reeditado en 1976.

⁶⁴ *Ibid.*, 229.

⁶⁵ «Desde 1930 en que aparece el libro de Adolfo Salazar sobre la música de su tiempo, no se había publicado un estudio histórico de conjunto sobre la música española contemporánea hasta el presente libro de Federico Sopena. Las consecuencias de este largo silencio se advierten al leer las historias no españolas sobre la música, en las que apenas si se acierta a colocar unos cuantos nombres a continuación de Falla». Sopena, solapa de *Historia de la música española...*

⁶⁶ Sopena. *Historia de la música española...*, 306.

⁶⁷ *Ibid.*, 308.

⁶⁸ En 1957 Federico Sopena responde a la solicitud de datos sobre los compositores españoles de Gilbert Chase comunicándole la inminente publicación de su *Historia de la música española contemporánea* que, afirma, lleva como apéndice «un catálogo con la obra completa de todos los compositores españoles vivientes», por lo que puede disponer allí de los datos que solicita. Afirma haber mantenido comunicación «con Bacarisse, Pittaluga —que está aquí— y Remacha». Federico Sopena a Gilbert Chase, 18 de noviembre de 1957, Archivo Sopena-Fundación Marcelino Botín, 03892.

⁶⁹ Sopena, *Historia de la música española...*, 14.

libro sea tono de pasión y no pocas veces de pena»⁷⁰. Sopena parecía no haber seguido los consejos de Óscar Esplá, que le prevenía, en 1957, de los excesos exclusivistas: «Me parece muy bien lo de la *Historia de la música contemporánea española*. Puede V. salvar los errores de Salazar –de los otros no vale la pena de ocuparse– que escribió siempre “sin excepción” *contra alguien o pro alguien*»⁷¹. El prejuicio exclusivista es un defecto que Esplá reprocha abiertamente a Sopena en 1962: «Pertenezco a una de las generaciones a cuyo esfuerzo se debe la creación del sinfonismo español contemporáneo. [...] Vd. mismo lo reconoce, pero en privado. [...] Mas en público cambia su actitud. Parece que tema Vd. que mi nombre cubra al de los compositores de su predilección en la política musical que Vd. cultivaba»⁷².

No solo por estas razones, tengo la sensación de que la omisión de Gerhard no fue involuntaria o derivada directamente de una ausencia efectiva de repercusión de su música en España. Esta carta de Sopena de 1950, enviada desde Roma a Joaquín Rodrigo, puede ayudar a esclarecer, aun a pesar de su ambigua redacción, un sentimiento de animadversión hacia la personalidad –ya sea desde el punto de vista humano o profesional– del compositor catalán:

Estoy francamente preocupado por el silencio de París sobre tu *Concierto de Aranjuez*; la admisión de la España republicana en la UNESCO con Gherard [sic] de músico –le voy a dar un palo sangriento– la misma actitud reservona de algunos críticos de aquí. [...] Hoy es un gran día de disgusto para nosotros: se había montado con toda ilusión el pabellón español en la Bienale de Venecia y no han premiado ni un solo cuadro, nada. Una injusticia pero también una lección para todos: nuestro arte está retrasado. Quizá lo que se hace en Europa es malo pero hay que pasar por esa experiencia.⁷³

El éxito obtenido en París por el *Concierto de Aranjuez* en la interpretación de Yepes y Argenta, reseñado abundantemente en la prensa española, no había tenido la misma repercusión en la francesa, y aún estaría por llegar el enorme alcance de la obra a través de la difusión discográfica. Hasta 1955, Roberto Gerhard fue el compositor español más interpretado en los festivales de la SIMC, a los que acudió, desde el establecimiento en España del gobierno franquista, como compositor independiente. Gerhard participó, a título individual, en el Festival de la SIMC de Copenhague de 1947 con *Don Quijote*⁷⁴, en el festival de Frankfurt de 1951 con *La Dueña* y en el de Baden-Baden de 1955 con su

⁷⁰ *Ibid.*, 14.

⁷¹ Óscar Esplá a Federico Sopena, 07 de agosto de 1957, Archivo Sopena-Fundación Marcelino Botín, 17049.

⁷² Óscar Esplá a Federico Sopena, 29 de noviembre de 1962, Archivo Sopena-Fundación Marcelino Botín, 16389.

⁷³ Federico Sopena a Joaquín Rodrigo, 9 de junio de 1950, Archivo Rodrigo-Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.

⁷⁴ A esta circunstancia se referirá Óscar Esplá en un artículo de 1947 dedicado a las músicas en torno a Cervantes, destacando «el ballet *Don Quijote* de Roberto Gerhard, compositor de nacionalidad suiza pero considerado español ya que siempre ha vivido en España y su producción musical pertenece a la escuela española». Óscar Esplá, «Cervantes y la música», *Europe. Revue mensuelle* 25, n.º 23 (noviembre de 1947).

sinfonía n.º 1. Desde 1946 estuvo en contacto con Óscar Esplá para fomentar la participación española en los Festivales de la SIMC y conseguir reconstituir la sección española republicana de la Sociedad:

Como sabrá por la sección belga de la S.I.M.C. se proyecta un festival en Londres del 7 al 14 de julio. No habiendo sección española en condiciones de funcionar ya sabe Vd. que puede mandar una o más partituras por intermediario de la sección belga o también directamente a la dirección de [...] Londres [...].

No es nada probable, me figuro, que se nos presente de improviso una delegación franquista –no cabe duda que no sería admitida–. He cambiado impresiones con el secretario general y en su opinión no cabe duda tampoco que la asamblea aceptaría unánimemente una petición de reconocimiento de la sección republicana española reconstituida bajo su presidencia, en los términos en que la sección estaba funcionando antes de la guerra. [...]

Supongo que también estará Vd. en contacto con los demás compañeros expatriados y que entre todos la idea de la reconstitución de la sección española tendrá la acogida favorable que nosotros sinceramente deseamos.⁷⁵

Lógicamente, la carta de Sopena –que desempeñó desde los años cuarenta distintos cargos en el marco de las instituciones musicales franquistas– es evidencia y deriva de su posición contraria a dicha sección republicana. Por otra parte, sus palabras se hacían eco de un rechazo por parte de los foros musicales internacionales –que experimentaban en ese momento la influencia de los jóvenes compositores europeos aglutinados pronto en los Cursos de Darmstadt– hacia la música de perfil más tradicional. El propio Argenta aseguraba en 1954 que los procedimientos de los compositores españoles eran «viejos, viejísimos»⁷⁶ y que la única alternativa estaba en la renovación. En 1955, la readmisión de España en la SIMC, tras su entrada en la UNESCO, provocó una gran decepción entre los simpatizantes republicanos, evidente en el tono agrio –concretado en alguna referencia descortés– de esta carta de Gerhard a Joaquim Homs:

La re-admisión de la sección española a la SIMC es un hecho. La UNESCO –según tengo entendido– habiendo dado ejemplo aceptando a España en varias secciones, la SIMC no ha querido ser más papista que el Papa. El clima de las asambleas ha cambiado y en Baden-Baden no era favorable al «black-balling» de España. El hecho de que la demanda fuera presentada por la figura patética de Rodrigo contribuyó, sin duda. De la conversación que tuve con él saqué una impresión pésima. Tanto él como sus colegas parece que viven en el limbo. Dudo que la nueva sección dure mucho. La clase de obras que se proponen enviar a los Jurados no es probable que despierten mucho interés y todavía lo es menos que los españoles estén dispuestos a ir pagando la cuota anual si las obras les son rechazadas, un año sí y el otro también. [...] Falla todavía es la última palabra de la música contemporánea según ellos lo entienden. Remarqué a Petrassi que la

⁷⁵ Roberto Gerhard a Óscar Esplá, 30 de marzo de 1946, Legado Óscar Esplá-Fundación CAM.

⁷⁶ Ataúlfo Argenta, «La música española en el mundo», *Ateneo*, 15 de febrero de 1954, 12.

creación de la nueva sección española pone a los compositores expatriados en una situación de inferioridad injustificable. A lo cual me respondió que los compositores residentes fuera de España tienen y continuarán teniendo la posibilidad de enviar directamente al Jurado internacional como independientes. Es vuestra solución. Por mi parte ya hace años que me he declarado independiente dejando correr la idea de una sección hispana *in partibus*, el patriotismo de los Esplá, Bacarisse y Cia me había agradecido bien poco los esfuerzos para mantener el pabellón —justo es decir que no tenía mucho motivo, tampoco—.⁷⁷

Sabemos que los augurios de Gerhard resultaron ser, en gran medida, erróneos y, pese a que, efectivamente, gran parte de las obras presentadas por la sección española de la SIMC fue rechazada en los primeros años del reingreso, esta sección se fue afianzando hasta su consolidación definitiva con la celebración en 1965 en Madrid del XXXIX Festival de esta sociedad.

Las razones de este vacío historiográfico no se basan solo en razones políticas, personales o incluso viscerales, sino también en cuestiones estéticas. El lenguaje atonal era predominantemente rechazado en España: sirven de ejemplo algunas de las críticas de Xavier Montsalvatge que, tras la muerte de Schönberg, consideraba que ni el maestro ni sus alumnos daban la sensación «de haber superado una etapa experimental»⁷⁸. Desde el exterior, libros como el de Walter Starkie⁷⁹ incidían en el perfil tópico y nacionalista de la música española, reservando el espacio dedicado a la creación a compositores como Albéniz, Granados y Falla, para continuar con apartados dedicados a Turina, Esplá, Guridi, Mompou, Rodrigo y Ernesto Halffter.

⁷⁷ *La re-admissió de la secció espanyola a la SIMC és un fet. La Unesco — segons tinc entès — havent donat l'exemple acceptant a Espanya en varies seccions, la SIMC no ha volgut ser més papista que el Papa. El clima de les assemblees ha canviat i a Baden-Baden no era favorable al "black-balling" d'Espanya. El fet de que la demanda fou presentada per la figura patètica d'en Rodrigo hi va contribuir, sens dubte. De la conversa que vaig tenir amb ell en vaig treure una impressió pèssima. Tan ell com els seus col·legues sembla que viuen als llímbes. Dubto que la nova secció duri gaire. La classe d'obres que es proposen enviar als Jurats no és probable que despertin gaire interès i encara ho és menys que els espanyols estiguin disposats a anar pagant la quota anual si les obres els són rebutjades, un any si i l'altre també. [...] Falla encara és l'última paraula de la música contemporània segons ells l'entenien. Vaig remarcar a n'en Petrassi que la creació de la nova secció espanyola posa els compositors expatriats en una situació d'inferioritat injustificable. A la qual cosa em va respondre que els compositors residents fora d'Espanya tenen i continuaran tenint la possibilitat d'enviar directament al Jurat internacional com a independents. Es la vostra solució. Per la meua part ja fa anys que m'he declarat independent deixant córrer l'idea d'una secció hispana in partibus, el jingoisme [sic] dels Esplá, Bacarisse i Cia m'havia agraït ben poc els esforços per mantenir el pavelló - val a dir que no tenien gaire motiu, tampoc.*

Roberto Gerhard a Joaquim Homs, 11 de septiembre de 1955, Fondo Joaquim Homs-Biblioteca Nacional de Catalunya.

⁷⁸ Xavier Montsalvatge, «Arnold Schoenberg o la música “atomizada”», *La Vanguardia*, 25 de julio de 1951. Los textos críticos de Montsalvatge acerca de la obra de Gerhard han sido analizados por Germán Gan en los artículos citados.

⁷⁹ Walter Starkie, *Spain. A Musician's Journey through time and space*, vol. 2 (Génova: Edisli-At Editions René Kister, 1958).

Incluso en el inicio de los años sesenta⁸⁰, el libro *La música catalana contemporània*, del crítico y compositor Manuel Valls⁸¹, incide en el perfil nacionalista de la música de Gerhard, de acuerdo con el pensamiento catalanista vigente en la obra. Como hiciera Sopena, Valls parte de los escritos de Adolfo Salazar, que para el crítico «introdujo en la vida espiritual de la península los criterios de análisis estético, la vigencia de los cuales es todavía casi absoluta [...] y señaló para España unas sub-especies de nacionalismos, representadas por las diversas variedades expresivas regionales que integran el suelo peninsular»⁸². Para Valls, fueron Gerhard, Mompou, Toldrà y Blancafort (incluidos en «la Generación de 1920») quienes «dieron forma a lo que había de ser la música específicamente catalana»⁸³, cuyas características estaban presentes en las obras de los compositores mencionados: «un nuevo y común sentido de la proporción que se acopla y encaja con la personalidad social catalana y con el estilo de vida que comenzó a imperar al despuntar la tercera década del siglo. Música sensata, ponderada, en la que no se intentó ni la aventura de superior trascendencia ni se arrumbó en una parálisis provinciana, sino que puso el arte del sonido al ritmo de las otras manifestaciones del país y en adecuada dosis con sus posibilidades de expresión»⁸⁴. No obstante, Valls distingue, dentro de esta generación, las «variantes expresivas» en las que incluye a Gerhard: estéticas donde «la nota “racial” catalana, al diluirse en otras cavilaciones de orden estético o técnico, no se manifiesta de forma tan sensible y ostensible para acreditar el derecho de pasar al primer plano de la escena sonora»⁸⁵. En la nota biográfica posterior observamos que son precisamente las obras de Gerhard más vinculadas con las raíces catalanas las que Valls distingue entre su producción:

⁸⁰ No hay referencias a Gerhard, por ejemplo, en el libro de Antonio de las Heras, otro de los responsables de la política musical de esos años: Antonio de Heras, *Músicos hispanos: Fundadores y continuadores de la escuela española* (Madrid: Delegación Nacional del Servicio Exterior, 1963).

⁸¹ Manuel Valls, *La música catalana contemporània* (Barcelona: Editorial Selecta, 1960). En 1969 publica la *Historia de la música catalana* (Barcelona: Editorial Taber, 1969). En ella encuadra a Gerhard en la generación de la primera postguerra, junto a Mompou, Blancafort y Toldrà. Germán Gan ha analizado, en los textos citados, la recepción crítica de la obra de Gerhard por parte de Valls.

⁸² [...] [I]ntroduí en la vida espiritual de la península els criteris d'anàlisi estètica, la vigència dels quals és encara gairebé absoluta [...] i assenyala per a Espanya unes sub-espècies de nacionalismes, representades per les diverses varietats expressives regionals que integren el sòl peninsular.

Valls, *La música catalana...*, 25.

⁸³ [...] [D]onaren forma al que havia d'ésser la música específicament catalana.

Valls, *La música catalana...*, 110.

⁸⁴ [...] [U]n nou i comú sentit de la proporció que s'acopla i encaixa amb la personalitat social catalana i amb l'estil de vida que començà a imperar en despuntar la tercera desena del segle. Música assenyada, ponderada, en la qual no s'intentà ni l'aventura de superior transcendència ni es redossà en un pairalisme provincià, sinó que posà l'art del so al ritme de les altres manifestacions del país i en adequada dosi amb les seves possibilitats d'expressió.

Valls, *La música catalana...*, 110.

⁸⁵ [...] [L]a nota “racial” catalana, en diluir-se en altres cavil·lacions d'ordre estètic o tècnic, no es manifesta en forma tan sensible i ostensible per a acreditar el dret de passar a primer pla de l'escena sonora.

Valls, *La música catalana...*, 139.

[E]l nuevo orden musical, el dodecafonismo o sistema serial, va ganando terreno en el ámbito de sus producciones, que se despojan por tanto de toda anécdota o signo de localización geográfica. [...] [E]s indiscutible que la ganancia en pureza de la expresión sonora es cierta, pero no es menos verdad que la obra pierde carácter y se despersonaliza para ofrecernos, en resumen, un experimento musical que, a fuerza de querer ser universal, resulta a veces apátrida.⁸⁶

Manuel Valls producirá en un breve periodo nuevos trabajos musicológicos⁸⁷, entre ellos *La música española después de Manuel de Falla*, de 1962. En esta obra destaca la significación histórica de Gerhard como el único compositor español que abandonó la tonalidad para sumergirse en el dodecafonismo, y describe con detalle la evolución de los procedimientos utilizados en el catálogo del músico, refiriéndose a estos aspectos como «acusado vaivén espiritual»⁸⁸. Como balance, Valls es crítico con la última orientación de la obra de Gerhard que, en su opinión, sitúa la técnica por encima de los aspectos afectivos o sensuales: «obtiene un producto musical, cuya pureza entraña con frecuencia, debido a su concentrado intelectualismo, cierta aridez y sequedad expositiva que a su vez se traduce en un uniformismo auditivo en el que se diluye la personalidad de su autor, que en consecuencia resulta irreconocible»⁸⁹.

IV. GERHARD CONTEMPLADO DESDE LA VANGUARDIA

Con la hegemonía en el panorama musical de los compositores ligados a la vanguardia comienza a desvincularse la creación musical de unos rasgos nacionales específicos; antes bien, todos los esfuerzos se encaminan hacia la integración de la composición española en las principales corrientes internacionales. Así lo expresaba Ramón Barce, uno de los componentes de esa generación, años más tarde:

El problema de la «música nacional» lo considerábamos inexistente, artificial, superfluo; más bien como un estadio primitivo que había que superar. Así, todo empleo de materiales folklóricos —a cualquier nivel— nos parecía obsoleto e impertinente. También aquí, como en el caso de la tonalidad, el acuerdo con la generación anterior no era posible. Salvo algunos compositores que tardíamente habían derivado hacia el atonalismo (como Roberto Gerhard, Joaquín Homs, Rodolfo Halffter o

⁸⁶ [...] [E]l nou ordre musical, el dodecafonisme o sistema serial, va guanyant terreny en l'àmbit de les seves produccions, que es despullen per tant de tota anècdota o signe de localització topogràfica. [...] [É]s indiscutible que el guany en pureza de l'expressió sonora és cert, però no és menys veritat que l'obra perd caràcter i es despersonalitza per oferir-nos, en resum, un experiment musical que, a força de voler ésser universal, resulta a voltes apàtrida.

Valls, *La música catalana...*, 141-142.

⁸⁷ Entre ellos, Manuel Valls, *Historia de la música catalana* (Barcelona: Ed. Taber, 1969) o Manuel Valls, *Diccionario de la Música* (Madrid: Alianza Editorial, 1971). En ambos se incluye la figura de Gerhard.

⁸⁸ Manuel Valls Gorina, *La música española después de Manuel de Falla* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), 154.

⁸⁹ *Ibid.*, 155.

Gerardo Gombau), la idea común de los músicos españoles desde Turina a Rodrigo era un cierto tipo de continuismo nacional cuyo modelo, en el fondo, seguía siendo Falla.⁹⁰

En este contexto, la figura de Roberto Gerhard comienza a ser reconsiderada. Precisamente Ramón Barce introduciría en la versión española de la *Guía de la música contemporánea* de Manfred Grater⁹¹, junto a más de sesenta compositores españoles, muchos de ellos vinculados a las nuevas corrientes, un extenso perfil de Gerhard. Nuevas referencias enciclopédicas musicales publicadas en España por entonces incorporaban al compositor de Valls, entre ellas la *Enciclopedia Salvat de la Música*⁹², en la que colabora también Barce, la versión española del compositor Eduardo Rincón de la *Enciclopedia de la Música* de Frank Onnen⁹³ o la *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo* de Casper Höweler⁹⁴. Sorprende, en cambio, la ausencia de Gerhard en el glosario de autores de la *Aproximación a una estética de la música contemporánea* de Luis de Pablo, publicada en 1968⁹⁵.

Es otro compositor ligado a las nuevas corrientes como Tomás Marco quien, en su libro *Música española de vanguardia*, de 1970, hace evidente un absoluto cambio de dirección en la consideración de Gerhard, reconociéndole como «el autor más influyente de los residentes fuera y el más interesante y de más talla universal»⁹⁶. Para Marco, de todos los compositores que la Guerra Civil dispersó, sólo Gerhard había alcanzado «una posición internacional indiscutida, acompañándole en parte Julián Bautista y Rodolfo Halffter»⁹⁷. Marco encarna en la figura de Gerhard el vínculo con la vanguardia que persistió en España —«la línea de avanzada general no se pierde totalmente en ningún momento, puesto que el laberinto en que se encontraba metida la música española conservaba un tenue hilo de Ariadna: el de la dirección tomada por Roberto Gerhard y su continuación en Joaquín Homs»⁹⁸— aunque matiza: «no significa ni mucho menos que de ellos parta la actual música española de vanguardia. Por el

⁹⁰ Ramón Barce, «El rechazo de una generación», *Scherzo* 110 (diciembre de 1996), en *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, ed. por Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín (Madrid: ICCMU, 2009), 132-133.

⁹¹ Manfred Grater, *Guía de la música contemporánea*, trad. por José Luis de Delás (Madrid: Taurus, 1966). Ampliación relativa a compositores españoles por Ramón Barce.

⁹² *Enciclopedia Salvat de la Música* (Barcelona: Salvat Editores, 1967), 316.

⁹³ Frank Onnen, *Enciclopedia de la Música*, trad. por Eduardo Rincón (Madrid: Afrodísio Aguado Ed., 1967), 123.

⁹⁴ Casper Höweler, *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*, trad. por Federico Sopena y César Aymat (Barcelona: Editorial Noguer, 1967). La «Nota a la tercera edición española» aclara que el compositor y crítico Manuel Valls «no solo ha actualizado aquellas voces que lo requerían, sino que ha introducido voces nuevas». La voz correspondiente a Gerhard es muy similar a la que Valls redacta en su *Diccionario de la música* de 1971.

⁹⁵ Luis de Pablo, *Aproximación a una estética de la música contemporánea* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968).

Existe constancia de la correspondencia entre ambos compositores un año más tarde a propósito de la interpretación de *Libra* en los conciertos Alea. Luis de Pablo a Gerhard, 27 de abril de 1969, Cambridge University Library, CUL 14.294.

⁹⁶ Tomás Marco, *Música española de vanguardia* (Madrid: Guadarrama, 1970), 21.

⁹⁷ *Ibid.*, 18.

⁹⁸ *Ibid.*, 27.

contrario, ésta no es sino el resultado de un penoso proceso de evolución sufrido personalmente por sus practicantes [...] Gerhard, por su emigración, se ha visto imposibilitado de influir sobre ningún autor salvo en el propio Homs [...]»⁹⁹. La recuperación historiográfica de la figura de Gerhard, por tanto, se producía dentro de un proceso de reivindicación histórica que aparentemente apenas tendría consecuencias en el ámbito creativo, aunque sería preciso un análisis detenido de la producción musical española para llegar a afirmaciones concluyentes¹⁰⁰.

El desconocimiento de su obra en la época seguía siendo generalizado. Aunque anecdótica, es significativa la reseña de su muerte en el periódico *ABC*, en la que Fernández-Cid, transcribiendo la noticia que el corresponsal en Londres le había transmitido por teléfono, informaba de la muerte de Gerhard «en Capri», en lugar de Cambridge¹⁰¹. Fernández-Cid, que tampoco había mencionado a Gerhard en su libro *La música y los músicos de España en el siglo XX*, de 1963¹⁰², parece enmendar sus errores en relación a Gerhard diez años más tarde, en su *Historia de la música española en el siglo XX*¹⁰³. En esta ocasión dedicó un amplio espacio al comentario de su obra y expresó un «*mea culpa*» por la anterior falta de reconocimiento del que consideraba uno de los músicos españoles de mayor significación en el siglo XX: «lo cierto es que incluso quien vive el ambiente musical español desde hace ya muchos lustros ha de apoyarse en noticias y referencias para establecer algunos informes en torno a un artista que, por su envergadura y también por lo que significó, en su actitud de adscribirse a corrientes por entonces harto minoritarias, bien merecía el más amplio conocimiento»¹⁰⁴.

Para terminar, un último ejemplo refleja la evolución de la recepción de Gerhard en un recalitrante Federico Sopena. Se trata de su obra *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, un manual básico en la educación musical desde su publicación en 1948, como demuestran las sucesivas ediciones de 1954, 1962, 1970 y 1974. Resulta complicado encontrar, en cualquiera de ellas, el nombre de Gerhard, mientras que se dedica un cuadro completo a Joaquín Rodrigo. En la primera edición, es en el capítulo «La música contemporánea (V): Levante», en el apartado «Barcelona», donde aparece esta escueta y tendenciosa referencia: «Sin llegar a la seguridad y concentración de pensamiento características de Óscar Esplá, una pareja de compositores catalanes como Jaime Pahissa y Robert Gerhard, discípulo querido de Pedrell este último, siguen con ilusión los caminos señalados en la Viena de la postguerra [...] Gerhard, que ha vivido mucho tiempo en Alemania, ha podido asimilarse [sic]

⁹⁹ *Ibid.*, 28-29.

¹⁰⁰ Germán Gan ha considerado la posible influencia de Gerhard en el estilo de algunos compositores catalanes en Gan Quesada «From “prodigal son”...».

¹⁰¹ A. B. y A. F.-C. [Antonio Fernández-Cid]. «Ha muerto en Capri el compositor Roberto Gerhard», *ABC*, 7 de enero de 1970.

¹⁰² Antonio Fernández-Cid, *La música y los músicos de España en el siglo XX* (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963). Tampoco está incluido el compositor Julio Gómez, por ejemplo.

¹⁰³ Antonio Fernández-Cid, *Historia de la música española en el siglo XX* (Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973).

¹⁰⁴ *Ibid.*, 101.

mejor esas corrientes»¹⁰⁵. Estas líneas, que suscitan el recuerdo de Salazar y en las que se equipara a Gerhard con Pahissa, vuelven a repetirse en las siguientes ediciones. A partir de la tercera, dentro de un nuevo cuadro dedicado a «La música española actual» donde se menciona la receptividad de Barcelona hacia la nueva música y las técnicas schönbergianas, se apunta, de forma incluso más escueta y a través de una asociación aún más trivial, que «Gerhard practicó su método y el mismo Anglés dialogó con Schönberg»¹⁰⁶. La quinta y última edición es prácticamente idéntica a la cuarta, de 1970, donde, de nuevo en el apartado «La música española actual», Sopena incorpora, a regañadientes, una referencia ligeramente más extensa a Gerhard, pero lo hace de esta sorprendente manera:

En Barcelona estuvo bien abonado el terreno para el diálogo con la música actual pues quiso siempre, no sin el peligro en algunos de cierto «provincianismo», incorporarse a la última hora. Gehrard [sic], aun no siendo catalán de nacimiento, fue en Barcelona el polo de atracción hacia Schönberg, que pasó allí una larga temporada; el mismo Higinio Anglés dialogó con él a través del común interés por la polifonía medieval.¹⁰⁷

Esta alusión al lugar de nacimiento de Gerhard no reviste poca importancia; para comprobarlo, debemos remitirnos a la correspondencia del compositor con Óscar Esplá en relación con la SIMC. Esplá le transmitió la molestia de los compositores de la sección española que opinaban que Gerhard no podía ser considerado como músico español y, efectivamente, su nacionalidad era suiza. Una nota expedida por el Consulado Suizo en Barcelona en 1936¹⁰⁸ lo confirma, como también lo hace el propio Gerhard en las cartas que le dirige a Esplá:

Francamente, de individuo a individuo, de músico helvético-tarraconense a músico hispano-alicantino: ¿qué demonios le importa a V. mi pasaporte? [...] [N]o veo diferencia alguna, en absoluto, entre el «discriminar» contra una persona por razones de nacionalidad o por motivos de raza o de color. [...] En cuanto al hecho que se me imputa de haber renunciado yo (*renegado*, dice su carta) [a] la nacionalidad española durante la guerra civil, es perfectamente falso. Mal podía renunciar yo la nacionalidad española cuando nunca la he poseído. Toda mi vida he tenido pasaporte suizo y jamás hice secreto de ello. [...]

Dice V. que sus compañeros protestan de que yo pueda ser considerado como músico español. Están en su perfecto derecho de opinar así. Como V. comprenderá no me incumbe a mí definirme

¹⁰⁵ Federico Sopena, *Historia de la música en cuadros esquemáticos* (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, [1948]), 134.

¹⁰⁶ Federico Sopena, *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, 3ª ed. (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1962), 153.

¹⁰⁷ Federico Sopena, *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, 4ª ed. (Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1970), 155.

¹⁰⁸ Nota expedida por el Consulado suizo en Barcelona a Ferrán Gerhard a petición de Robert: «El inquilino de este piso 2º de la casa n.º 75 de la calle de la Salud en Barcelona, es el ciudadano suizo Don Roberto Gerhard, quien se halla bajo la protección del Consulado de Suiza en Barcelona. Barcelona, a 8 de octubre de 1936». IEV.

como músico en dicho sentido. Pero, aparte de toda otra consideración, lo que no me parece que la protesta de sus compañeros pueda alterar es el hecho de que yo, como discípulo que fui de Pedrell por espacio de seis años, pertenezco a la escuela que se ilustra con los nombres que V. sabe, y confieso que me enorgullezco de pertenecer a ella. Ahora bien, es evidente que nadie puede privar a sus compañeros de proclamar que no puede ser músico español el que disfrute de pasaporte suizo. Es una proposición que yo no voy a discutir, pronuncien Vds. la ardua sentencia.¹⁰⁹

Se entiende, así, la insistencia de Gerhard en remarcar en distintas ocasiones su no adscripción a colectivo alguno, un deseo que solía resumir en la cita de Jonathan Swift: «He odiado todas las naciones, profesiones y comunidades, y todo mi amor es para los individuos»¹¹⁰.

V. CONCLUSIONES

Gerhard no desapareció de la bibliografía musical española durante el periodo franquista. Entre los años cuarenta y sesenta la evidencia de su trayectoria permaneció especialmente a través de breves referencias incluidas en estudios generalistas que fueron dirigidos o contaron con la colaboración de musicólogos como Subirá, Forns o Anglés. Su presencia en los volúmenes dedicados a la historia de la música española fue lateral debido no solo a su ausencia de los circuitos musicales españoles y a las dificultades de información, sino también a razones estéticas que orientaron la creación hacia una línea de continuidad con la obra de Falla. No obstante, el establecimiento de las corrientes de vanguardia en España condujo a un cambio de consideración de su figura.

Lo que es evidente es que Roberto Gerhard sí desapareció, casi por completo, de una manera consciente, de los textos del crítico y musicólogo de la época: Federico Sopena. Con seguridad, las circunstancias políticas tuvieron un papel en esta decisión: por una parte, la figura de Gerhard a partir de los años treinta fue la imagen de la catalanidad, opuesta a la idea de unidad que el franquismo pretendía transmitir; por otra, frente a los esfuerzos desde España por integrar a las instituciones franquistas en los organismos internacionales, Gerhard resultaba una figura molesta como representante destacado de la sección independiente, afín a la República, de la SIMC.

Pero, probablemente, existieron también razones personales. La pasión de la que hablaba Federico Sopena en sus escritos, necesaria, sin duda, para ejercer la musicología en esa época y lograr que la música estuviera en un lugar visible en la sociedad española, hizo zozobrar el componente científico de su obra en aras de un entusiasmo exclusivo que replicó dinámicas ya vistas en los textos de Salazar. Hoy en día podemos decir que ni Salazar ni Sopena consiguieron sacar a Gerhard de la historia de la música española.

¹⁰⁹ Roberto Gerhard a Óscar Esplá, 14 de abril de 1947, Legado Óscar Esplá-Fundación CAM.

¹¹⁰ *I have hated all nations, professions and communities, and all my love is for individuals.*
Ibid.

Fue especialmente en los años noventa cuando sonó la «hora Gerhard». La celebración del centenario de su nacimiento en 1996 estuvo precedida por el estreno en Madrid, en 1992, de su ópera *La Duenna*, un acontecimiento extraordinariamente comentado en la prensa; a ello se unió una verdadera explosión discográfica con grabaciones que constituyeron hitos en la difusión de su obra¹¹¹. Incluso un grupo especializado en la interpretación de repertorio de la segunda mitad del siglo xx aún por estrenar adoptaba el nombre de Proyecto Gerhard.

Sin embargo, las iniciativas bibliográficas de carácter propiamente musicológico en torno al compositor tuvieron que esperar a la segunda década del nuevo milenio, la mayor parte de ellas derivadas del impulso de la Universidad de Huddersfield, que hizo converger en tres congresos (en 2010, 2012 y 2013) los puntos de vista de investigadores de distintas nacionalidades, especialmente británicos y españoles¹¹². En esa década vio también la luz el libro de Leticia Sánchez de Andrés¹¹³ y la biografía del compositor Josep M^a Mestres Quadreny¹¹⁴, así como distintas tesis en torno a su figura.

Posiblemente ningún compositor español de su generación ha recibido, en el siglo xxi, una similar atención por parte de la musicología. No cabe duda de que un músico de una creación tan rica y diversa y que estuvo en el centro de los debates estéticos durante el siglo xx presenta aún muchas y sugerentes facetas susceptibles de estudio.

VI. REFERENCIAS

A. B. y A. F.-C [Antonio Fernández-Cid]. «Ha muerto en Capri el compositor Roberto Gerhard». *ABC*, 7 de enero de 1970.

Adkins, Monty y Michael Russ, eds. *The Roberto Gerhard Companion*. Aldershot y Burlington: Ashgate, 2013.

¹¹¹ En sellos como Valois, Chandos, Harmonia Mundi o Auvidis, donde tuvo lugar la grabación de la cantata *The Plague* interpretada por la JONDE dirigida por Edmon Colomer y la de las sinfonías a cargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife dirigida por Víctor Pablo Pérez.

¹¹² *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conferences* (Huddersfield, University of Huddersfield Press), acceso el 7 de enero de 2020, <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>. *The Roberto Gerhard Companion*, ed. por Monty Adkins y Michael Russ (Aldershot and Burlington, VT: Ashgate, 2013). *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, ed. por Michael Russ y Monty Adkins (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), acceso el 7 de enero de 2020, http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/23051/1/Perspectives_on_Gerhard_C.pdf.

Essays on Roberto Gerhard ed. por Monty Adkins y Michael Russ (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017).

¹¹³ Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo...*

¹¹⁴ Josep M^a Mestres Quadreny, *Vida i obra de Robert Gerhard* (Barcelona: Centre Robert Gerhard-L'Auditori, 2011).

- _____. *Essays on Roberto Gerhard*. Editado por Monty Adkins and Michael Russ. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Alonso, Diego. «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)». Tesis doctoral. Universidad de La Rioja, 2015. Acceso el 7 de enero de 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45442>.
- Anderson, Andrew A. y Christopher Maurer, eds. *Federico García Lorca, Epistolario completo*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Anglés, Higinio. Carta a José Subirá, 11 de noviembre de 1948. Fondo Subirá-BNE. M. Subirá /1/11 (107).
- Argenta, Ataúlfo. «La música española en el mundo». *Ateneo*, 15 de febrero de 1954, 12.
- Barce, Ramón. «El rechazo de una generación». *Scherzo* 110 (diciembre de 1996), en *Las palabras de la música. Escritos de Ramón Barce*, editado por Juan Francisco de Dios Hernández y Elena Martín, 132-133. Madrid: ICCMU, 2009.
- Bulle Cabero, Ricardo. «En la Residencia de Estudiantes». *El Siglo Futuro*, 24 de febrero de 1936, 22.
- Cáceres Piñuel, María. «“Una posturita estética que no representa sino un frenazo”: El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)». En *Los señores de la crítica: Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, editado por Teresa Cascudo y María Palacios, 255-278. Sevilla: Editorial Doble J, 2012.
- Chase, Gilbert. *La música de España*. Traducido por Jaime Pahissa. Buenos Aires: Librería Hachette, 1943.
- Collet, Henri. *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*. París: Ed. Max Eschig, 1929.
- Diccionario enciclopédico de la Música*, dirigido por Albert Torrellas. Barcelona: Central Catalana de Publicaciones, [1947]-1952.
- Diego, Gerardo; Joaquín Rodrigo y Federico Sopena. *Diez años de música en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1949.
- El mundo de la música*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- Enciclopedia Salvat de la Música*. Barcelona: Salvat Editores, 1967.
- Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1924.

- Esplá, Óscar. «Cervantes y la música». *Revue mensuelle* 25, n.º 23 (noviembre de 1947).
- _____. Carta a Federico Sopeña, 1 de enero de 1953. Archivo Sopeña de la Fundación Marcelino Botín, 17044.
- _____. Carta a Federico Sopeña, 07 de agosto de 1957. Archivo Sopeña-Fundación Marcelino Botín, 17049.
- _____. Carta a Federico Sopeña, 29 de noviembre de 1962. Archivo Sopeña-Fundación Marcelino Botín, 16389.
- Fernández-Cid, Antonio. *Panorama de la música en España*. Madrid: Dossat, [1949].
- _____. *La música y los músicos de España en el siglo XX*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- _____. *Historia de la música española en el siglo XX*. Madrid: Publicaciones de la Fundación Juan March, 1973.
- Fichero Musical Daimon*. Barcelona: Daimon-Manuel Tamayo, [1963].
- Forns, José. *Historia de la música*, vol. 3. Madrid: Talleres Gráficos Marisal, 1951.
- Gan Quesada, Germán. «La recepció de la música de Robert Gerhard a Catalunya durant el franquisme (1948-1970): trobades i desavinences». *Revista Catalana de Musicologia* 7 (2014): 153-171.
- _____. «From “prodigal son” to “spiritual guide”: the reception of Robert Gerhard’s music in Spain (1950-1970)». Manuscrito inédito, última modificación el 13 de noviembre de 2019. Archivo de Microsoft Word.
- Gerhard, Roberto. Carta a Óscar Esplá, 30 de marzo de 1946. Legado Óscar Esplá-Fundación CAM.
- _____. Carta a Óscar Esplá, 14 de abril de 1947. Legado Óscar Esplá-Fundación CAM.
- _____. Carta a Joaquim Homs, 11 de septiembre de 1955. Fondo Joaquim Homs-Biblioteca Nacional de Catalunya.
- _____. Carta a Leo Black, 31 de diciembre de 1965. BBC Archives.
- Gómez, Julio. Carta a José Subirá. Madrid, 3 de abril de 1940. Fondo Subirá. BNE. M. Subirá /1/105 (3).
- _____. Carta a José Subirá, 25 de diciembre de 1940. Fondo Subirá. BNE. M. Subirá /1/105 (5).
- Grater, Manfred. *Guía de la música contemporánea*. Traducido por José Luis de Delás. Madrid: Taurus, 1966.

- Heras, Antonio de las. *Músicos hispanos: Fundadores y continuadores de la escuela española*. Madrid: Delegación Nacional del Servicio Exterior, 1963.
- Hess, Carol. «“De aspecto inglés pero de alma española”: Gilbert Chase, Spain, and Musicology in the United States». *Revista de Musicología* 35, n.º 2 (2012): 263-296.
- Homs, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones, 1987.
- Höweler, Casper. *Enciclopedia de la Música. Guía del melómano y del discófilo*. Barcelona: Editorial Noguer, 1967.
- Llano, Samuel. «Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo». *Cuadernos de música iberoamericana* 15 (2008): 75-97.
- Llongueres, Joan. «La música». *Claror* 10, febrero de 1936, 57.
- Marco, Tomás. *Música española de vanguardia*. Madrid: Guadarrama, 1970.
- Mestres Quadreny, Josep M^a. *Vida i obra de Robert Gerhard*. Barcelona: Centre Robert Gerhard-L'Auditori, 2011.
- Montsalvatge, Xavier. «Arnold Schoenberg o la música “atomizada”». *La Vanguardia*, 25 de julio de 1951.
- Onnen, Frank. *Enciclopedia de la Música*. Madrid: Afrodísio Aguado Ed., 1967.
- Pablo, Luis de. *Aproximación a una estética de la música contemporánea*. Madrid: Editorial Ciencia Nueva, 1968.
- Pena, Joaquín e Higinio Anglés. *Diccionario de la Música Labor*. Barcelona, Madrid y Buenos Aires: Editorial Labor, 1954.
- Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conferences*. Huddersfield: University of Huddersfield Press. Acceso el 7 de enero de 2020. <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>.
- Salazar, Adolfo. «Revista de Música». *El Sol*, 16 de enero de 1920.
- _____. «Schoenberg en la Sociedad Filarmónica. Scriabin en la Orquesta Sinfónica». *El Sol*, 23 de marzo de 1920.
- _____. *La música contemporánea en España*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones Arte-Musicología, 1982.

- Sainz de la Maza, Regino. «La música». *La Libertad*, 13 de junio de 1933, 8.
- Sánchez de Andrés, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo-Antonio Machado Libros, 2013.
- Sopeña, Federico. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, [1948].
- _____. Carta a Joaquín Rodrigo, 9 de junio de 1950. Archivo Rodrigo-Fundación Victoria y Joaquín Rodrigo.
- _____. *La música europea contemporánea. Panorama y diccionario de compositores*. Madrid: Unión Musical Española, 1953.
- _____. Carta a Gilbert Chase, 18 de noviembre de 1957. Archivo Sopeña-Fundación Marcelino Botín, 03892.
- _____. *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1958.
- _____. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, 3ª edición. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1962.
- _____. *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, 4ª edición. Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas, 1970.
- Starkie, Walter. *Spain. A Musician's Journey through time and space*, vol. 2. Génova: Edisli-At Editions René Kister, 1958.
- Suárez Pajares, Javier. «Adolfo Salazar: luz y sombras». En *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, editado por María Nagore, Leticia Sánchez de Andrés y Elena Torres, 199-219. Madrid: ICCMU, 2009.
- Subirá, José. *La música. Sus evoluciones y estado actual*. Madrid: Editorial Páez, 1930.
- _____. «La Gran Semana Musical de Barcelona». *Musicografía* 38 (junio de 1936): 9.
- _____. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona: Salvat, 1953.
- Subirá, José y J. Casanovas. *Breve historia de la música*. Barcelona: Ediciones Daimon-Manuel Tamayo, 1964.
- Tinnell, Roger, ed. *Los músicos escriben a Federico García Lorca (Epistolario conservado en la Fundación Federico García Lorca)*. Andalucía: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2009.

Torres Clemente, Elena. «Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, editado por Javier Suárez-Pajares, 71-95. Granada: Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 2002.

Valls Gorina, Manuel. *La música catalana contemporània*. Barcelona: Editorial Selecta, 1960.

_____. *La música española después de Manuel de Falla*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

_____. *Historia de la música catalana*. Barcelona: Ed. Taber, 1969.

_____. *Diccionario de la Música*. Madrid: Alianza Editorial, 1971. ■

ROBERTO GERHARD AND THE BALLET *DON QUIXOTE*: EXTENDING THE MYTH

ROBERTO GERHARD Y EL BALLET *DON QUIXOTE*: AMPLIANDO EL MITO

Trevor Walshaw•

RESUMEN

Roberto Gerhard consideró siempre la novela de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, «como su Biblia», según narra su amigo David Drew; resulta, además, muy significativo que cuando Gerhard marchara al exilio, al final de la Guerra Civil, una de las primeras obras que compusiera estuviera basada precisamente en esta novela. Gerhard recreó la obra de Cervantes de tal forma que sugiere que su línea de pensamiento estaba en sintonía con las de filósofos como Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset y Salvador de Madariaga, los cuales usaban la novela como medio para interpretar los problemas de España en época de crisis. Unamuno fue el primero que creó su propio *quijotismo* en 1905; le siguieron Ortega y Gasset en 1914 y Madariaga en 1926. La novela de Cervantes (o Benengeli) fue reinterpretada en la obra de estos y otros pensadores hasta adquirir los atributos de un mito antiguo. La evidencia de la relación de Gerhard con los escritores seleccionados está basada en que el hecho de que poseía sus libros y en que las ideas de sus trabajos aparecen y desaparecen del argumento del ballet, a través de lo que, junto a la música, articula su propio *quijotismo* mediante un sistema serial creado para el propio ballet. La expresión del catolicismo se evoca a través de la aparición de Dulcinea en el paso de Semana Santa y en el uso del *cantus firmus*. En la creación del ballet, por lo tanto, Gerhard añadió más conceptos mitológicos (y filosóficos) a los héroes de Cervantes de los ya acumulados, incluyendo la posibilidad de que Sancho, junto con Rocinante, adquieran un papel de mayor protagonismo.

• Trevor Walshaw (b. Huddersfield, Yorkshire, 1938). From 1963 to 1986 Trevor Walshaw taught music in secondary schools in the UK. In 1987 he moved to Kenya, where he taught for 17 years, retiring in 2003, when he returned to Huddersfield. Shortly afterwards he undertook a PhD, graduating in 2013 with the thesis *Roberto Gerhard: explorer and synthesist*. He continues to pursue gerhardian and quixotic chimera.

Recepción del artículo: 22-IV-2020. Aceptación del artículo: 11-VI-2020.

Palabras clave: Roberto Gerhard; Cervantes; quijotismo; serialismo; Sancho Panza; *cantus firmus*.

ABSTRACT

According to David Drew, for Roberto Gerhard Cervantes' *Don Quixote* was "like his Bible", and it is significant that when he went into exile at the end of the Spanish Civil War one of the first works he composed was based on the novel. Gerhard re-imagined the work in such a way that it suggests that his line of thought was in tune with that of such writers as Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset and Salvador de Madariaga, all of whom used the novel as a means of addressing Spain's problems in times of stress. Of these philosophers Miguel de Unamuno was the first, creating his own faith of *quijotismo* in 1905. He was followed by Ortega y Gasset in 1914 and Salvador de Madariaga in 1926. Cervantes' (or Benengeli's) novel was re-interpreted in the work of such men and others until it acquired the attributes of an ancient myth. The evidence for Gerhard's relationship with the selected writers is based on the fact that he owned their books and that ideas from their work drift in and out of the ballet scenario, through which, together with the music, his own quixotic faith was articulated via a system of serialism created for the ballet. A thread of Spanish Catholicism is invoked through the appearance of Dulcinea as a *paso procesional* and the religious connotations are further highlighted by the use of a *cantus firmus*. In the creation of the ballet, therefore, Gerhard added further mythological (and philosophical) concepts to those accruing to Cervantes' heroes, including the possibility that Sancho, with Rocinante, may take up the quest.

Key words: Roberto Gerhard; Cervantes; *quijotismo*; serialism; Sancho Panza; *cantus firmus*.

I. INTRODUCTION

The importance of Cervantes' *Don Quixote* to Roberto Gerhard is attested by three facts and one opinion:

a) Composition began in 1940 "probably as a result of a suggestion by Gerhard to Harold Rubin, who commissioned the work for the Arts Theatre Ballet"¹. Given the status of the novel in Spain, to make it his first major project in exile was a deeply significant gesture.

b) Whereas when previous ballets failed to reach the stage his pragmatism led him to abandon them (e.g. Ariel), in the case of *Don Quixote* Gerhard worked for 10 years to have it produced.

¹ Leticia Sánchez de Andrés, "Roberto Gerhard's Ballets: Music, Ideology and Passion", in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Farnham: Ashgate, 2013), 92.

c) In Gerhard's library, now kept as part of the Roberto Gerhard Archive in Cambridge University Library there are a number of copies of Cervantes' novel and of books discussing the novel. There are two copies of *Don Quijote* in Spanish and two in English; there are also studies of the novel by Ortega y Gasset, Thomas Mann (in German), Salvador de Madariaga and Menéndez Pidal. There is also a set of Unamuno's collected essays, although, oddly, *La vida de Don Quijote y Sancho* is missing.

d) His friend David Drew claimed that for Gerhard Cervantes' novel was "like his Bible"² and this devotion affected his attitude to life and work in several ways, including the degree of enthusiasm with which Gerhard approached the ballet, demonstrated in the assertion that the compositional methods applied allowed him to assume Quixote's persona: "The problem of Don Quixote's impersonation is in itself a twofold one, since the Knight of La Mancha is by no means a madman pure and simple, but the most subtle mixture of sense and folly [...]. There was nothing for it but to get into the Don's skin and impersonate him"³.

With this intention Gerhard asserted that for him the compositional method is more than a systematic approach, and that with whatever techniques he used he coupled a need for a coherent structural method and the inclusion of intuitive ideas, as he explains in the article 'Developments in twelve-tone technique' in which, first of all, he describes the disciplined application of the method: "In composition, I now use the complete serial field. The field-order is based on the model of the original series, the sequence of transposition following (so to speak) an acrostic pattern which reproduces at super-ordinate time levels the interval structure of the original series"⁴.

Later, however, he insists that there must be space in the system to admit intuitive ideas, a concept which he expresses in cervantine terms:

Just as, Don Quixote's code of behaviour being so deeply ingrained [...] he could allow Rocinante a loose rein at the crossroads. Whether his mount took him East or West would not matter, he could be sure to be led into trouble anywhere, since it was in wait for him everywhere [...]. *Mutatis mutandis* this is how my code is meant to operate.⁵

Gerhard's statement paraphrases several passages in the novel advocating allowing Rocinante to choose the direction of travel: "He found nothing for it but to ride on, leaving the choice of road

² Javier Alfaya, "Tras las huellas de Don Roberto", *Scherzo* 7, no. 61 (1992): 102.

³ Roberto Gerhard, "Ballet and music", in *Gerhard on Music*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000), 94.

⁴ Roberto Gerhard, "Developments in twelve-tone technique", in *Gerhard on Music*, ed. by Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate, 2000), 129.

⁵ Gerhard, "Developments...", 135.

to Rocinante –who chose the most passable– labouring under the perpetual illusion that he could not fail to find some extraordinary adventures among these thickets”⁶.

Thus the ballet is, partly at least, a self-portrait not only because of Gerhard’s ‘Quixotic’ compositional method, in which the systematic and the intuitive combine, but also because in his plight in exile in the late 1930s and early 40s and in his tilting at the windmills of the Franco regime⁷ Gerhard could justifiably regard himself as a modern personification of Quixote⁸. Whether this aspect was conscious or intuitive is a matter for conjecture.

Behind Gerhard’s love for *Don Quixote* is the knowledge that in his native country the knight had assumed mythical status, as the title of a recently published collection of articles makes clear: *Cervantes en los siglos XX y XXI: la recepción actual del mito del Quijote*⁹. Gerhard’s awareness of this is demonstrated by the deep vein of *quijotismo* revealed in the scenario and score for the ballet, a work which can be interpreted as a contemplation of the implications of Cervantes’ novel for post-Civil War Spain, thus aligning himself with a tradition dating back to the philosopher Unamuno, who, in responding to the disaster of the Spanish-American War in 1898, created the quasi-religious concept of *quijotismo*¹⁰. His work was followed during the first half of the twentieth century by other philosophers who sought to address Spain’s later problems through re-interpretation of Cervantes’ great archetypal Spanish novel. Of these philosophers two, in addition to Unamuno, are considered here: José Ortega y Gasset and Salvador Madariaga, since there is evidence of their ideas in Gerhard’s description and musical realisation of his scenario.

It is the hypothesis of this article that, given the way in which he amended and adapted the selected episodes and created a singular compositional method (and unusually for Gerhard the method was later described in some detail¹¹), by composing both scenario and music for the ballet Gerhard, like the philosophers, treated Cervantes’ novel in the manner of an ancient myth. Hence the article also explains the way in which the design of the scenario for the ballet affected aspects of the music, showing that while Gerhard’s ideas concerning the character of Don Quixote stand independently they also partly follow the lines of thought established by the three older philosophers.

⁶ Miguel de Cervantes Saavedra, *The Adventures of Don Quixote*, trans. by John Michael Cohen (London: Penguin, 1950), 186.

⁷ Julian White, “Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage”, in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. by Monty Adkins and Michael Russ (Farnham: Ashgate, 2013), 69.

⁸ Trevor Walshaw, “Roberto Gerhard: the Knight of the Hidden Images”, in *Cervantes en los Siglos XX y XXI: la recepción actual del mito del Quijote*, ed. by Paloma Ortiz-de-Urbina (Bern: Peter Lang, 2018), 159-160.

⁹ Paloma Ortiz-de-Urbina, ed., *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del ‘Quijote’* (Bern: Peter Lang, 2018).

¹⁰ Miguel de Unamuno, “Quixotism”, in *Our Lord Don Quixote: The Life of Don Quixote and Sancho with Related Essays*, trans. by Anthony Kerrigan (London: Routledge & Keegan Paul, 1967), 329-333.

¹¹ Gerhard, “Music and...”, 94-96.

II. THE PHILOSOPHERS

Throughout his career as a composer Gerhard adopted ideas from a number of sources, exploring and expanding their potential and amending them to suit his purposes, often fusing apparently incompatible elements into a technique appropriate for a specific work. The simplest example of this is the early *Dos apunts* for piano solo (1921), in which the methods of Schoenberg and Stravinsky are synthesised with the tenets of Pedrell and Bartók and advanced harmonies are combined with idioms from Catalan popular music in two densely composed miniatures¹². The same process of synthesis is evident in *Don Quixote* with the difference that here he is working on a greater scale with ideas adopted and adapted from philosophical as well as musical sources. The relevant works written by the three eminent philosophers named above – Miguel de Unamuno (1864-1936), José Ortega y Gasset (1883-1958) and Salvador de Madariaga (1886-1978) – are all reflections on Don Quixote as the manifestation of the Spanish psyche in times of crisis. There is corroboration for this concept which has bearing on Gerhard's line of thought on *Don Quixote* in a letter to Constant Lambert, written in 1948, in which Gerhard refers the conductor to an essay by Gerald Brenan: "With relation to the curious dream of D.Q. in the Cave of Montesinos, I would like to mention Gerald Brenan's illuminating comments in his essay on Cervantes in the July issue of *Horizon*, which you may have seen"¹³.

While the letter refers to a specific episode from the novel and the ballet, Brenan's essay is a discussion of the three earlier authors' pre-occupation with Don Quixote and Gerhard's citing of the essay reveals the depth of his own feelings for the Knight:

The Spaniards of today, moved by the insatiable passion for understanding and explaining themselves that has come over them since the turn of the century, have found in Don Quixote with his delusions and his wisdom, his violence and his courtesy, his egoism and his moral fervour the type and symbol of the Spanish character and have built upon his story a philosophy of the tragic attitude to life. But this is only one more interpretation of an endlessly interpretable book, and it would be beyond the scope of this study to discuss it.¹⁴

The reasons for Brenan's dating this phenomenon to the turn of the century can be found in his own exposition of the origins of the Spanish Civil War, *The Spanish Labyrinth*. The relevant date is 1898 and the crushing defeat of Spain in the war with the United States which resulted in the loss of the remaining colonies, Cuba, Puerto Rico and the Philippines: "[producing] consternation in the country, but so little reflection as to its causes and so little change of heart that Silvela, the Conservative

¹² Trevor Walshaw, *Roberto Gerhard: explorer and synthesist* (Doctoral thesis, University of Huddersfield, 2013), 35-50.

¹³ Roberto Gerhard to Constant Lambert, shelf mark Gerhard, 14.232.

¹⁴ Gerald Brenan, "Novelist-philosophers: XIII – Cervantes", *Horizon* (July, 1948): 46.

Prime Minister, remarked with despair that he ‘could scarcely feel the pulse of Spain’. Yet this in fact was the lowest moment and the end of an era. From now on a new Spain began”¹⁵.

Brenan goes on to demonstrate that between 1898 and the beginning of the Civil War Spain underwent a process of disintegration and regeneration, particularly remarkable for the fact that between 1902 and 1923 Spain had “thirty-three entirely different governments”¹⁶. His commentary is supported by Sánchez de Andrés, who explains the consequent significance of *Don Quixote*:

At the end of the nineteenth century the dialectic of the Disaster of 98 and the movement for regeneration inspired by the iconic cervantine character already prepared the way for a series of metaliterary interpretations (and at an international level) which they consolidated as a Spanish archetype. In 98 Don Quixote transformed himself into a model for the regeneration of the nation, a cultural myth in which they sought to acknowledge the more valuable qualities of the Spanish people.¹⁷

Although only Madariaga is named in Brenan’s essay scrutiny reveals that he has absorbed ideas from all three. The way in which the ideas implied by Gerhard’s scenario and score parallel these lines of thought suggests that he and Brenan shared with the three philosophers the belief that Don Quixote is an allegory for the Spanish psyche.

In the Introduction it was shown that Gerhard applied quixotic ideas to compositional methods but, going deeper, with his, “There was nothing for it but to get into the Don’s skin and impersonate him”¹⁸ in the music for the ballet he truly penetrated Quixote’s persona. It is this concept of “impersonation” which turns the ballet in part into a personal statement, a self-portrait, since in his plight in the late 1930s and early 40s and in his tilting at the windmills of the Franco regime he could justifiably regard himself as a modern personification of Don Quixote. The structure of Gerhard’s scenario ensures that as the ballet proceeds it is increasingly penetrated by re-imagined episodes interpreting the myth, formulating an argument which, in addition to his own exposition, synthesises and articulates a number of the concepts found in twentieth century interpretations of *Don Quixote*, making it one of the most deeply Spanish of the works under discussion and identifying the composer as one of Brenan’s “Spaniards of today”.

On certain points concerning the interpretation of *Don Quixote* the ideas of Unamuno, Ortega and Madariaga coincide, but there are also differences in their considerations of the myth and

¹⁵ Gerald Brenan, *The Spanish Labyrinth* (Cambridge: Cambridge University Press, 1943), 17-18. Brenan’s Chronological Table (pp. xxv-xxvi) is also worth studying. It is a catalogue of strikes and assassinations which occurred almost annually, revealing a permanent state of civil strife.

¹⁶ Brenan, *The Spanish...*, 23.

¹⁷ Sánchez de Andrés, *Roberto Gerhard’s...*, 1.

¹⁸ See page 3, note 3.

Gerhard's parallels reflect aspects of all three. The relevant works of Unamuno, Ortega and Madariaga appeared in 1905, 1914 and 1926 respectively, twenty years of turmoil in Spain which reached a climax in the Civil War of 1936-39.

Miguel de Unamuno, the oldest of the three writers, was the leading figure in creating the tradition of re-interpreting Don Quixote. His *Life of Don Quixote and Sancho* is a chapter by chapter gloss on the novel and on the characters of Quixote and Sancho followed by a collection of essays commenting on different aspects of the Don and his meaning for contemporary Spain. As a philosopher he was described by Walter Starkie as: "modern Spain's apostle of Quixotism"¹⁹, while Harold Bloom puts it more dramatically: "For Unamuno, Alonso Quixano is the Christian saint, while Don Quixote is the originator of the actual Spanish religion, Quixotism"²⁰.

Bloom's assertion is born out by Unamuno himself in a passage which makes the connection between the sanctification of Don Quixote and Drew's biblical claim clearly apparent:

And we are going to undertake a campaign for the canonization of Don Quixote, to have him declared Saint Quixote of La Mancha. If the Roman Church, which has canonized not a few poetic subjects of far less historical reality than Don Quixote, opposes the move, then perhaps the moment has arrived for schism and the establishment of the Catholic - that is, Universal - Spanish, Quixotic Church.²¹

Unamuno justifies the re-interpretation of the myth of Don Quixote by denying Cervantes' authorship of the novel, an opinion vindicated by taking the writer at his word, as, in chapter IX of the First Part of the work he describes how, in the Alcalá market in Toledo, he discovered a reference to: "This Dulcinea of Toboso" in an assortment of: "notebooks and old papers" written in Arabic. Standing nearby was a Morisco, who translated the papers for him, revealing that the title of the collection was: "*History of Don Quixote of La Mancha. Written by Cide Hamete Benengeli*", whereupon he "bought all the lad's parchments and papers for half a *real*"²². By taking Cervantes' disclaimer literally, therefore, the sanctification of Don Quixote is vindicated as an expansion of the right to re-interpret his adventures: "I am personally not one of those who suppose that the word of Cervantes possesses any esoteric sense whatever, or that he sought to embody symbols in the characters of his story, but I do believe that we have the right to see our own symbols in these characters"²³.

¹⁹ Walter Starkie, introduction of "Quixote", by Miguel de Unamuno, ix.

²⁰ Harold Bloom, "Introduction: Don Quixote, Sancho Panza, and Miguel de Cervantes Saavedra" introduction of *Don Quixote*, by Miguel de Cervantes Saavedra, trans. by Edith Grossman (London: Vintage, 2004), xxi.

²¹ Miguel de Unamuno, "Saint Quixote of La Mancha", in *Our Lord...*, 430.

²² Cervantes, *The Adventures...*, 77.

²³ Miguel de Unamuno, "The Essence of Quixotism", in *Our Lord...*, 358.

The new significance attached to the myth liberates later scholars, allowing them to put their own gloss on the *History of Don Quixote of La Mancha*, actually written by Cide Hamete Benengeli²⁴, and thus licensing Unamuno to establish the faith of *quijotismo*, at the heart of which is the concept that the glory of Spain is founded in knight-errantry: “When the Castilian nation was a knight-errant and possessed more vigour than it does now, it made its energy felt in the tumultuous battling of nations, and its mystic spirit penetrated most deeply and touched the roots of life”²⁵.

The corollary is that the glory of Spain can only be restored by those who accept the same challenges with the same sense of grandeur:

To Alonso Quixano it seemed reasonable and even necessary for the greater glory of his honour, that is, of his fame, as well as for the service of his country, that he should become a knight-errant. The best servants of their country are those who take pains to increase its honour, and the wider the space and the longer the time they covet for their fame and renown, so much the greater will be the force with which they serve their country.²⁶

There are three major differences between the approach of Salvador de Madariaga and that of Unamuno. In the first place, rather than attempt a gloss on the entire novel he focuses on a few crucial characters or incidents; secondly, he eschews the flamboyant rhetoric of Unamuno in favour of a more measured discussion, and finally he avoids directly relating the novel to visions of a renewal of Spanish glory. There is however one significant point of agreement with the earlier writer - that although he rejects Cervantes’ claim that he is the ‘stepfather’ of the novel²⁷ he does believe that historical experience triggers new resonance, which, in turn legitimises the re-interpretation of *Don Quixote*.

For even as the stone that strikes the water, though merely intent on obeying the law of gravity, will cause ever-widening circles to rise on the surface of the liquid, even so the creator that succeeds in touching the sea of the spirit will stir circles on it beyond the bounds of his limited sight. Not what Cervantes meant, but what he did is our patrimony, and when speaking of *Don Quixote* we can choose any of the infinite number of circles which surge wider and wider round the spot where the book first fell.²⁸

Of the episodes selected for discussion by Madariaga in his *Don Quixote: an introductory essay in psychology* only one is included in the ballet, but it is the crucial “Cave of Montesinos”, which he

²⁴ Miguel de Unamuno, “Foreword of 1928 edition”, in *Our Lord...*, 6-7.

²⁵ Miguel de Unamuno, “Quixotism”, in *Our Lord...*, 332.

²⁶ Miguel de Unamuno, “Glosses on Don Quixote”, in *Our Lord...*, 361.

²⁷ Cervantes, *Don Quixote...*, 25.

²⁸ Salvador de Madariaga, *Don Quixote: an introductory essay in psychology*, trans. by Salvador de Madariaga and Constance Madariaga (London: Oxford University Press, 1935), 8-9.

describes as: “a sort of ‘harmonic’ of the whole book, an illusion within an illusion, like the seed within the fruit”²⁹.

Madariaga points out the disillusionment provoked by the Don’s sudden awareness of reality as, after Dulcinea dances, she offers her petticoat as security for a loan:

Don Quixote’s imagination leads him to fancy that Dulcinea, enchanted, is in need of money and is sending one of her companions to raise some by pawning a dimity petticoat. This bringing into contact of Dulcinea, the symbol of illusion, and money, the symbol of material form, is in itself a piece of cruel realism.³⁰

Gerhard concurs with Madariaga, regarding the episode as: “The beginning of the end: the Don’s faith in himself, his ideal love and his mission of knight-errantry, has begun to crumble”³¹.

Standing between the visionary Unamuno and the pragmatic Madariaga is the third interpreter of the novel, José Ortega y Gasset, whose *Meditations on Quixote* (1914) contains further ideas paralleled in Gerhard’s approach, but since his book, partly accepting the visionary aspects of Unamuno, is a contemplative reflection on the significance of Don Quixote as the divine manifestation and Saviour of Spain, specific adventures are barely treated at all:

[I]n a certain way, Don Quixote is the sad parody of a more divine and serene Christ: he is a Gothic Christ, torn by modern anguish; a ridiculous Christ of our own neighbourhood, created by a sorrowful imagination which lost its innocence and its will and is striving to replace them. Whenever a few Spaniards who have been sensitized by the idealized poverty of their past, the sordidness of their present, and the bitter hostility of their future gather together, Don Quixote descends among them and the burning ardor of his crazed countenance harmonizes those discordant hearts, strings them together like a spiritual thread, nationalizes them, putting a common racial sorrow above their personal bitterness. “For where two or three are gathered together in my name,” said Jesus, “there am I in the midst of them”.³²

Like Madariaga, however, he rejects Unamuno’s concept of Cervantes being merely the ‘stepfather’ of *Don Quixote*, preferring to see the character as a projection of the personality of the author: “but artistic things - like the character of Don Quixote - are made of a substance called style.

²⁹ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 131.

³⁰ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 136.

³¹ Gerhard, “Music and...”, 99.

³² José Ortega y Gasset, *Meditations on Quixote*, trans. by Evelyn Rugg and Diego Marín (New York: Norton, 1963), 51.

Each aesthetic object is the individualization of a style-protoplasm. Thus, the individual Don Quixote is an individual of the Cervantes species”³³.

There are, however, four points on which the three writers agree. Firstly, there is the right to interpret the novel anew, from contemporary perspectives; secondly, the novel is about Spain, as opposed to humanity and thirdly, embedded in the novel are ideas of “duality”, although interpretations of the concept vary. In Unamuno there is a double duality: the separation of the author from the “stepson”, and Don Quixote’s mixture of madness and sanity: “His madness, then, did not flourish until his sanity and goodness were well-seasoned. He was never a lad who threw himself helter-skelter into an unfamiliar career, but a judicious man who went mad from pure maturity of spirit”³⁴.

For Madariaga Cervantes’ contrary nature drives him to purport to: “undo the authority and welcome which Chivalry books enjoy”³⁵, while he is in fact trying to emulate the genre: “I venture to think that the real inception of *Don Quixote* must be found not in a desire to destroy, but in the ambition to emulate, the popularity of Amadis of Gaul and his race. Cervantes’ first idea must have been that of writing a model Chivalry Book”³⁶.

Ortega y Gasset embraces a third interpretation in considering the variety of attitudes towards Quixote:

Nevertheless, the errors to which the isolated consideration of Don Quixote has led are really grotesque. Some, with charming foresight, advise us not to be Don Quixotes; others, following the latest fashion, invite us to an absurd existence, full of extravagant gestures. For all of them, apparently, Cervantes did not exist. Yet Cervantes came upon this earth to carry our minds beyond that dualism.³⁷

The fourth aspect is that the myth of the Knight of the Sorrowful Countenance is essentially tragic, and as such can be interpreted as a contemplation of the plight of Spain in times of distress, whether in 1898, 1914, 1926 (or 1939), enabling the three writers to project their own contemplations of this plight through the novel.

Unamuno is the most dramatic: “the passing grandeur of our Spain is eternalized in a work of Mockery [...]. And this work of mockery is the saddest history that has ever yet been written”³⁸.

³³ Ortega y Gasset, *Meditations...*, 52.

³⁴ Unamuno, “The famous knight, Don Quixote”, in *Our Lord...*, 27.

³⁵ Cervantes, “Prologue” to *Don Quixote*, cited in Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 10.

³⁶ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 37.

³⁷ Ortega y Gasset, *Meditations...*, 51.

³⁸ Unamuno, “Doña Rodriguez”, in *Our Lord...*, 244.

Madariaga, taking a less apocalyptic approach, is more elliptical: “Cervantes realises that laughter cannot be whole-hearted when raised at the expense of a noble character, since man’s deepest instinct leads him to recognize his own ideal self in all that is noble”³⁹, while Ortega y Gasset, with his: “sordidness of their present, and the bitter hostility of their future” is the most pessimistic.

Both Madariaga and Unamuno observe the rise of Sancho after the episode of the Cave of Montesinos, and Madariaga describes the final homecoming as he leads the disillusioned Quixote: “And thus the Knight of the Sorrowful Figure returns to his village, no longer leading Sancho but led by him. When at the end of the journey ‘they ascended a little hill, from whence they discovered their village’, it is Sancho who feels in his heart the lyrical impulse of victory”⁴⁰.

The suggestion that Sancho will take up the mantle of chivalry is finally proclaimed with religious fervour by Unamuno:

And he will return when Sancho, who is today bowed down with memories, feels the hot coursing of the blood he stored up in his squirely wanderings, and when he mounts Rocinante, as I said, and, wearing his master’s armor takes up his lance, and sets out to play the role of Don Quixote. Then his master will come, and will be made incarnate in the squire;⁴¹

and, through the symbolism of the final scene of the ballet, by Gerhard.

III. THE SCENARIO

For obvious reasons Gerhard had to be highly selective in choosing the episodes for the scenario⁴² which can be divided into, two large sections. The first part, to the end of Scene 3, presents the departure of Quixote and a series of the most well-known adventures: the inn and Quixote’s being dubbed as a knight; the wind-mills; the Golden Age, etc. and they draw directly from Cervantes. The second part takes on a darker shade as it contemplates the Cave of Montesinos, ‘The Prison’ and the death of Quixote, episodes which, together with the Introduction and the Golden Age, deal with Quixote’s dreams and his final disillusionment, torment, resignation to his fate and death. Gerhard’s treatment of these parts of the novel is radical, articulating his own interpretation and, like the three philosophers, treating them as mythical, interpolating his own ideas, in resonance with those of

³⁹ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 6.

⁴⁰ Unamuno, “The Second Part, Chapter One, Of What Passed Between the Curate and the Barber and Don Quixote in the Matter of the Knight’s Malady”, in *Our Lord...*, 159.

⁴¹ Unamuno, “The death of Don Quixote”, in *Our Lord...*, 321.

⁴² This synopsis of the scenario is based on Roberto Gerhard’s version of 1956 as it appears in “Music and...”, 97-100.

Unamuno and his colleagues, and composing them into the score. The second section is the principal focus of the essay.

The narrative for the full scenario is simple: we first see Don Quixote sleepwalking in his room and “brandishing his sword”⁴³. To the accompaniment of “a strangely wistful tune” Aldonza appears, to be “enrobed” as Dulcinea by her ladies. Gerhard’s description recollects a *paso procesional*⁴⁴ of the Spanish Holy Week processions: “she has become Dulcinea and as she stands on the raised shields of the knights, she takes on the appearance of a Spanish Madonna, clothed in blue, red and gold”⁴⁵.

The suggestion that Dulcinea has “the appearance of a Spanish Madonna” introduces a religious aspect recollecting Drew’s biblical reference and connecting with the ideas of Unamuno and Ortega. It becomes increasingly significant in the final scenes.

As Quixote sets out he is joined by Sancho. They arrive at the inn, where the muleteers and prostitutes dance the *Chacona de la Venta*. After the *chacona* the inn scene includes the Vigil at Arms, the Duel with the Muleteer, and the dubbing of Don Quixote. There follow four adventures: the windmills, the village barber’s basin, the Golden Age and the freeing of the galley slaves.

The pivotal scene of the ballet is the Cave of Montesinos, which, in the novel, is ambiguously described by Quixote as being possibly a dream, possibly an event actually witnessed⁴⁶. Gerhard accepts it as: “a dream sequence”⁴⁷. Initially Quixote is introduced to one of the heroes of Roncevalles, Durandarte, who casually dismisses him, and most of the rest of the scene is taken up with the procession of Lady Belerma and her ladies restoring the heart to Durandarte. Dulcinea appears in peasant dress and offers her petticoat for money, with devastating effects on Quixote.

In the novel Don Quixote is captured and encaged during an adventure in which Don Ferdinand and Dorothea’s masked friends and associates abduct Quixote from his bed in order to have him taken safely home by the Priest and the Barber. During the journey he enjoys a learned discourse on chivalric literature with a Canon from Toledo.⁴⁸ Gerhard completely re-invents the episode by creating his own interpretation of events as the Don is first of all mocked and attacked by “his pursuers”⁴⁹ and eventually saved through the intervention of Sancho and “the legendary Knights”⁵⁰.

⁴³ Roberto Gerhard, “Music and...”, 98.

⁴⁴ A *paso procesional* is a statue of either Christ or the Madonna and the platform on which it is carried in the processions of Holy week in Spain.

⁴⁵ Gerhard, “Music and...”, 98.

⁴⁶ Cervantes Saavedra, *The Adventures...*, 615.

⁴⁷ Gerhard, “Music and...”, 99.

⁴⁸ Cervantes Saavedra, *The Adventures...*, 410ff.

⁴⁹ Gerhard, “Music and...”, 99.

⁵⁰ Gerhard, “Music and...”, 99.

In the Epilogue Quixote lies ill in bed, attended by his niece and Sancho. Dulcinea re-appears in her visionary form and, as before, is held aloft by the knights, once again a *paso* of the Spanish Madonna, while “Sancho kneels before her, with a gesture of impassioned appeal”⁵¹.

The whole is a brilliant condensation of Cervantes’ narrative, reducing the novel to its essence and facilitating the echoes of Unamuno and colleagues through Gerhard’s own treatment of the myth, a contemplation for his own age.

IV. THE MUSIC

IV. 1. The Introduction

Gerhard’s explanation that in order to depict the complexity of Quixote’s persona he had “to get into the Don’s skin and impersonate him” was an abandonment of his customary rule of refusing to explain his working methods.⁵² An indication of his excitement in discovering a solution for depicting the several elements which populate the ballet is the manner in which he expands the explanation. The music for the populace (Sancho, muleteers, etc.) is based on Spanish popular music from the more discrete traditions: no *jotas* or *flamenco* but less flamboyant idioms – the most noteworthy dances are two *chaconas* and the most vigorous is the *Paso doble de los galeotes*⁵³.

The biggest problem for Gerhard was how to depict Quixote as both a normal person and as visionary. For the solution he resorts to three musical ideas. The first is a fanfare in E major, the tonic for the whole work, which serves to introduce the ballet and is subsequently used to mark the arrival or departure of the Don at crucial moments. There is a hint of stravinskian duality in the harmonisation, however, as an alien F natural undermines the E major of the fanfare (figure 1).



Figure 1. Fanfare, with pedal bass, bars 1-4

⁵¹ Gerhard, “Music and...”, 100.

⁵² Gerhard, “The composer and his audience”, in *Gerhard on Music...*, 11.

⁵³ Gerhard, “Music and...”, 93-97.

But what most enthused Gerhard was the method which he created for “getting under the skin” of Quixote. For this purpose he devised a theme which appealed to him as being apt for the Knight of the Sorrowful Countenance and, amongst other qualities, had a “puzzling familiarity” which reminded him of “a strange little tune” used in the processions in his home town in Spain (figure 2)⁵⁴. The theme is in fact an amalgamation of two tunes from Valls, *Marxa dels gegants* (figure 2a)⁵⁵, and *In recort*⁵⁶ (figure 2b). In view of the discussion about the religious significance implied in Gerhard’s use of *cantus firmus* (below), it is worth noting that each of these tunes has religious connotations, an aspect which can hardly be fortuitous: the procession associated with the *Marxa dels gegants* takes place during *Corpus Christi*, a solemn celebration of the Holy Eucharist. The text of *In recort* announces the Passion of Christ: “In remembrance of the death and Passion of our Lord Jesus Christ”⁵⁷.

On analysing the theme Gerhard made the serendipitous discovery that within the theme was “a picture hidden within a picture”, making it particularly apt for “the Knight of the hidden images” as he describes Quixote. Furthermore, it contained nine of the twelve notes available in the chromatic scale, and by extracting them in order of appearance and repeating three, he could create a series which would: “reproduce in its essentials the substance of my theme, in the abstract, as it were; that is to say purely as a sequence of intervals stripped of all concrete rhythmical configuration”⁵⁸.

Figure 2 gives the theme with the notes selected by Gerhard for the series numbered. An unexplained anomaly is that Gerhard avoids using (or mentioning) the note E, which occurs three times in fairly prominent positions. The presumed reason is that it is because E is the tonality of the ballet, as established by the opening fanfare and the harmonies of the final bars.

⁵⁴ Gerhard, “Music and...”, 95.

⁵⁵ “La marxa dels gegants” has been recorded on CD, *Valls Sons i Musiques de Festa* (Barcelona, Department de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Centre de Documentació i Recerca de la Cultura Tradicional i Popular, 1991). The author is grateful to Julian White for providing a copy of the march.

⁵⁶ Felipe Pedrell i Sabaté, *Cancionero musical popular español*, vol. 1, no. 140 (Seville: Extramuros Edición, 2011), 130.

⁵⁷ Translated from the Catalan by the author.

⁵⁸ Gerhard, “Music and...”, 95. Constraints of space necessitate a condensed version. For a more comprehensive description see Trevor Walshaw, “Roberto Gerhard: the Knight...”, 159-161.



Figure 2. *Don Quixote*, Theme



Figure 2a. *Marxa dels gegants*, bars 5-9



Figure 2b. *In recort*, bars 1-10

The twelve-note collection of the unorthodox series is completed by repetition of the notes D, B and A, still appearing in the order in which they occur in the theme (figure 3).



Figure 3. The series

All of the Quixote material is presented in the Introduction, as the fanfare and theme accompany Quixote who, while sleep-walking, brandishes his sword⁵⁹. The series is introduced as the inversion of the tone-row in melodic form in a powerful statement on trombones against a

⁵⁹ Gerhard, "Music and...", 98.

background of a complex contrapuntal working out of the tone-row. Figure 4⁶⁰ shows the first entry, the first hexachord on trombones in an inversion of the row followed by the second hexachord on upper woodwind, in counterpoint with the series, *ff pizzicato* on second violins, and other inversions on piano 1 and first violins.

Figure 4. *Don Quixote* bars 1+5-7

After the material and method are established, Dulcinea transfigured and Sancho introduced Scenes 2 and 3 focus on some of Quixote's most dramatic adventures, such as the wind-mills, with the emphasis on action rather than philosophical reflection.

IV. 2. The Cave of Montesinos

The adventure begins as Don Quixote is lowered by rope into the cave, where he meets Montesinos, is introduced to Durandarte, lying on his tomb, but is then curtly dismissed. Dramatically this reduces the Knight to nothing more than a bystander as a procession led by Lady Belerma carrying the heart of Durandarte slowly proceeds to the tomb on which he lies.

Through Montesinos Cervantes describes the participants in the procession as being old and decrepit, with the Lady Belerma rather less comely than in her younger days: "If she appeared to me [Quixote] somewhat ugly, or not as beautiful as fame reported, he said the reason lay in the bad nights

⁶⁰ All examples using two or more staves are, for the sake of clarity, reductions from the score.

and worse days she spent under that spell, as could be seen from the great rings round her eyes and from her sickly complexion”⁶¹.

The incident in which Dulcinea appears as Aldonza, dancing frivolously and offering her petticoat in exchange for money leaves Don Quixote “appalled and broken-hearted” and he climbs out of the cave⁶².

There are three major sections of music for the scene: an introduction (Interlude III), the *Chacona de Palacio* and Interlude IV. Interlude III is serial while the *Chacona* is tonal and Interlude IV is a mixture.

The interludes were added to the original score in order to cover scene changes and the action takes place front of curtain. For Interlude III Gerhard’s imagination was stimulated by the backdrop painted by Edmund Burra, the scenic designer, in which Quixote is depicted descending into the cave in a “series of concentric circles”⁶³. Gerhard represents the idea by creating a texture of canonic writing around the series as *cantus firmus*, a reference to an antique musical style vaguely contemporary with the scene depicted. An additional consideration, beyond the merely technical, is suggested in a recent chapter by Ortiz-de-Urbina when she mentions the religious connotations of the *cantus firmus*⁶⁴, which was normally a plainchant melody articulated in long notes as a core for a contrapuntal texture, as the series is used here. The use of the series as *cantus firmus* is expanded in Scene 5, ‘The Prison’, and in the Epilogue, where it appears in fragmented forms. This persistent use of a compositional method traditionally reserved for ecclesiastical texts suggests that Gerhard was in some agreement with Unamuno, with his Saint Quixote of La Mancha, or Ortega’s Gothic Christ. If one includes Dulcinea’s appearances in the Introduction and the Epilogue as a *paso* of the “Spanish Madonna” and we are getting very close to the authentication of Drew’s reference to Gerhard’s regarding Cervantes’ novel as his Bible (figure 5).

⁶¹ Cervantes, *The Adventures...*, 619.

⁶² Gerhard, “Music and...”, 99.

⁶³ Gerhard, “Music and...”, 99.

⁶⁴ Paloma Ortiz-de-Urbina, “El mundo mítico de la ‘Cueva de Montesinos’ en la música para *Don Quixote* de Roberto Gerhard”, *Anales Cervantinos* 51 (2019): 137.

L'istesso tempo ♩ = 84

con sord. arco misterioso

Vlas. con sord. arco misterioso pp

Fl. & Bn. (unis.) (cantus firmus) [81] pp (con un. II 8va)

Figure 5. Interlude III, bars 1-10

Despite the fact that the visionary Don Quixote is a constant presence, in Scene 4 proper the series never appears, the only scene in which this occurs. It reflects his reduction to a being a mere bystander, an outsider excluded from the action. The music for the scene, an elegant *chacóna* on a seven-bar ground bass in F# minor, serves as an ironic counterpoint rather than accompaniment to Lady Belerma's slow procession of mourning, until the final blow to Quixote's dreams, Dulcinea/Aldonza's appearance with the petticoat (figure 6).

Allegro moderato ♩ = 144
(ritmo de 7 battute)

[83] Piano 2 una corda, delicatamente stacc.

etc.

Figure 6. Chacona de Palacio, bars 1-8

In the novel Quixote's description of the adventure is ambiguous as:

suddenly and involuntarily I was overcome by a deep sleep, and when I least expected it...I woke up to find myself in the middle of the most beautiful, pleasant and delightful meadow nature could create or the liveliest human imagination conceive. I opened and rubbed my eyes, and I saw that I was not asleep but really awake.⁶⁵

He claims to have been in the Cave for three days while Sancho asserts that it was about an hour⁶⁶.

Unamuno's belief in Quixote's description of what he sees views the dream as reality: "If life is a dream, why should we obstinately deny that dreams are life? And whatever is life is truth"⁶⁷. From this he goes on to assert his faith in the honesty of Quixote: "How, in all truth, can we deny that Don Quixote saw what he saw in the cave of Montesinos, since he was a knight incapable of lying"⁶⁸?

Quixote, therefore, is an honest witness to the events.

On the other hand, Madariaga, after a complex discussion with himself, comes to the conclusion that Don Quixote is inventing the whole story: "Is Don Quixote then lying? Not expressly and deliberately. But imaginative beings do not see the frontier between truth and falsehood so clearly as do those who have no more use for their imagination than have barnyard fowls for their wing"⁶⁹.

Unamuno and Gerhard both see the episode as an honest report of a dream, but Gerhard also agrees with Madariaga that the events in the Cave of Montesinos, whether dreamed or invented, mark the beginning of Don Quixote's disillusionment with the quest, an aspect ignored by Unamuno. Interlude IV, which closes the scene, introduces a unique event in the score, the simultaneous appearance of reality, as Don Quixote's theme and visionary, the series. For Gerhard this is the point where disillusionment begins: "The chaconne is over: a *maestoso* statement of Quixote's complete theme, combined with its serial extract, tells us plainly that this is the beginning of the end: the Don's faith in himself, his ideal love and his mission of knight-errantry, has begun to crumble"⁷⁰.

⁶⁵ Cervantes, *The Adventures...*, 615.

⁶⁶ Cervantes, *The Adventures...*, 620.

⁶⁷ Unamuno, "A Thousand necessary Trifles", in *Our Lord...*, 195.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 131-132.

⁷⁰ Gerhard, «Music and...», 99.

Or, as Madariaga puts it: “the story which the knight gives of it [the adventure in the cave] is more than proof that the Don Quixote of the Cave of Montesinos is a sad Don Quixote, beaten by reality, taught by experience, and strongly influenced by his squire”⁷¹ (figure 7).



Figure 7. Interlude IV, theme and series

Gerhard’s alignment with Madariaga, whether dream or reality, means that the consequence of the scene is the destruction of Quixote’s dream and the restoration of normality as opposed to Unamuno’s idealistic vision of a quixotic Nirvana⁷².

IV. 3. Scene 5: The Prison

During Interlude IV the Priest and Barber reappear accompanied by the three *quadrilleros* of the Holy Brotherhood Police. They abduct Quixote before the beginning of Scene 5, which is a radical re-imagining of Cervantes’ original, a fact reflected in the choice of ‘The Prison’ as title for the scene, since in Cervantes the principal elements are the nightmarish abduction of Don Quixote by his friends and his confinement in a cage carried on an ox-cart in order to protect him from himself and to get him safely home. The action is well-intentioned but demeaning and in the novel he very quickly resigns himself to his fate and as the party travels they engage him in conversation, until the young people take another road, after which he is drawn into discourse with a fellow traveller learned in the novels of romance. Troubles begin only after Quixote is released from the cage⁷³.

⁷¹ Madariaga, *Don Quixote: an introduction...*, 133.

⁷² Unamuno, “The Cave of Montesinos”, in *Our Lord...*, 193.

⁷³ Cervantes Saavedra, *The Adventures...*, part 1, chap. 46.

Gerhard replaced the calm conversations with Quixote's being constantly abused and tormented by his pursuers and vainly defended by Sancho. He interpolates a series of incidents as a compound representation of the many abuses suffered by Quixote.

The first major invention is that although in the "enchanted" abduction by his friends he is resigned to his fate, in the ballet he is: "enraged [...] the prisoner of his pursuers, who dance triumphantly before him, while Sancho looks on in helpless misery"⁷⁴.

What follows is a composite of all the adventures in which Quixote suffers affliction, with heroic struggles against the tormentors on the part of Sancho, who at first is driven off, but who eventually prevails with the help of the legendary knights. The scene ends as: "a procession of mourning widows, orphans and maidens dance gravely in front of the cage, expressing their commiseration. The persecutors return but are finally defeated as Dulcinea reappears, veiled in black"⁷⁵.

The musical setting is a sequence of 7 variations on the series in which Gerhard returns to the concept of the *cantus firmus*, with the row appearing in augmented forms in variations 3, 4, 5 and 6 and in more rudimentary forms in 2 and 7.

The steady march-like tread of Variation 1 depicts the party as they set out. The mood moves from the grim tramping to more cheerful rhythms in Variation 2. Variation 3 recalls Scene 1, with Sancho, again represented by the piccolo, now in duet with the *cantus firmus* on tuba in a mood of cheerful insouciance before the torments begin (figure 8).

The musical score for Variation 3, figure 113, is presented in four measures. The top staff features a Solo piccolo (picc.) and Tuba. The middle staff includes Vns. & vas. (Violins and Violas) and Hp. (Harp). The bottom staff is marked *f prés de la table*. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *sf*, and *fp*. The tempo is marked *con ssa*.

Figure 8. Variation 3, figure 113

⁷⁴ Gerhard, "Music and...", 99.

⁷⁵ *Idem*.

From Variation 4 the music becomes increasingly active as the conflict fluctuates. It is depicted by rapid shifts of unstable tonalities around the thread of the *cantus firmus* while the dynamics are predominantly quiet until the climactic Variation 5, in which Sancho finally prevails in a moment significantly signalled by a little fanfare which has announced his previous appearances (figure 12, for instance) (figure 9).



Figure 9. Sancho's fanfare, figure 118

Following the final variation Dulcinea reappears, now being disrobed by her ladies, and, as described in a superscription at figure 122 on the score, she is 'revealed as Aldonza': "She dances once more to her wistful tune, which acquires an added poignancy in this new context since it comes to express Don Quixote's ultimate disillusionment awakening to 'reality' as it appears to the sane"⁷⁶.

Reality is signalled by a strident statement of Don Quixote's theme (figure 126) on solo muted trumpet, leading to the Epilogue.

Scene 5 does not truly depict any of Quixote's three homecomings, which are all relatively quiet, as in the first Quixote is welcomed by friends and relatives, in the second he is met in the market-place by a crowd of gaping villagers and in the third by a group of curious boys simply being curious boys⁷⁷. The justification for Gerhard's inventions in Scene 5 is the need to condense the entire catalogue of abuse and torments encountered by Quixote throughout his adventures into a single event, with the recurring presence of the series as *cantus firmus* a constant reminder of the passive presence of the sanctified Quixote.

IV. 4. Epilogue

The Epilogue begins with a reference to the idyllic Age of Gold episode, a reminder of the Knight's intention to become a shepherd as he serves his year at home in fulfilment of his pledge to the Knight of the White Moon⁷⁸. The music for this passage is a transposed version of the shepherds' melody, initially accompanied by homophonic chromaticisms (figure 10).

⁷⁶ Gerhard, "Music and...", 100.

⁷⁷ Cervantes Saavedra, *The Adventures...*, 55-56, 455-456 and 931.

⁷⁸ Cervantes, *The Adventures...*, 890 and 900.



Figure 10. Epilogue, Golden Age passage, fig. 127

On arriving home he takes to his couch and is surrounded by Sancho and his friends, the Priest, the Barber, etc., while: “the ‘real’ figures encountered by the Knight during his adventures dance past as if in sorrowful parting. The Don takes the basin, which Sancho has been wearing, and gives it back to the Barber, and then, after a moment’s hesitation, he gives his beloved sword to the Priest”⁷⁹.

From figure 130 to 132+2, the music accompanying the dance of mourning is a sequence of serial variations around a chromatic line (figure 11), but at 132+3 reality is restored with the valedictory re-appearance on trumpets and trombones of Don Quixote’s fanfare, in A major.



Figure 11. figure 130

⁷⁹ Gerhard, “Music and...”, 100.

The mood is initially melancholic, with musical and visual incidents crowding in. The harmonisation of the fanfare is ambiguous: a sustained bass pedal on F natural and a pulsating pedal A on timpani underpin trilling F# upper pedals on strings and pianos. From this point F#, the final of the initial version of Don Quixote's theme and the initial note of the first statement of the series becomes a perpetual and increasingly significant presence.

One bar before 133 the brass fanfare, with timpani, switches into the tonic key of E, with the mode undefined. The full resolution, however, is not reached until one bar later at figure 133, as the F pedal bass settles in a Phrygian cadence onto E and the upper strings' F# falls to E. Destabilising dissonances are retained: the horns' E major fanfare entry is supported by a trilled E-Fnatural upper pedal point on strings over repeated modal D natural to E cadences in the bass; F# on piano 1 supplements a chord of E major on piano 2, and flecks of almost inaudible F#s occur on violas and cellos.

The passage from figure 134 to the end is a period of slow serial disintegration as the row appears only as fragments of *cantus firmus*. The accompanying harmony increasingly focuses on E major as in the last five bars a bass pedal on E supports the E major chord on the harp and the *cantus firmus* subsides gently towards a final, Spanish, Phrygian cadence on flutes and horns three bars from the end.

The most significant feature of the final harmonies, however, is the recurring suggestion of stravinskian duality with the constant presence of F#, the ninth, within the tonic E major chord, but whereas the F natural pedal of the opening bars of the ballet undermined the E major, here the F#, illumines the chord like a halo and enriches the symbolism of the final scene, with the knights once again raising the *paso procesional* of Dulcinea, to recollect Scene 1. In the Epilogue, however, after the switch into E major the spotlight is on 'the panoply'⁸⁰, Quixote's abandoned armour, and instead of the sleepwalking visionary there is now the reclining knight, with his life gently fading, behind Sancho's "impassioned appeal" to the Dulcinea/Madonna, pleading for divine assistance for his master – and, as in Unamuno's *Quixote*⁸¹, for his own opportunity to take up the challenge of resuming Quixote's quest, as seems to be promised by the optimistic luminescence of the final harmony (figure 12).

⁸⁰ Gerhard, notebook: shelf no. Gerhard 10.148 [1949], Cambridge University Library.

⁸¹ Unamuno, "The Death of Don Quixote", in *Our Lord...*, 314.

(Spotlight)

Hn.

Tr. & trbnc. #2

Timp.

Piano 1

Piano 2

U. str. & va.

Vc. & Db.

pp

pp

pp

p dolce

f

mf

133

Hn.

Timp.

Pno. 1

Pno. 2

U. str.

Vc.

Db.

pp

pp

pp

pp

mp

p

p dolce

134

Obs. a2 & C. A.

Tpts. & Troms. a2

Hp.

Pno. 1

Pno. 2

cresc.

U. Str. tutti

Db., vc. & vas

Fls. & picc.

Hns.

Hp.

U. Str. tutti

Db., vc. & vas

con tam-tam

con tam-tam

Figure 12. figure 132+3 to end

V. CONCLUSION

Gerhard was a man of great independence of mind and his approach to composition was rarely orthodox. A notable illustration of this is that although Schoenberg revealed his twelve-tone method in 1923 and Gerhard studied with the Austrian from late 1923 to 1928, he primarily studied Schoenberg's method independently through analysis and composition exercises of his own devising⁸². In his compositions he several times used irregular tone rows for his series, as in *Don Quixote* and more than 20 years passed after leaving Schoenberg's classes before he devised his own singularly flexible method.

Similarly, when Gerhard "borrowed" ideas from other composers it was not mere emulation but an exploration and expansion of their methods in order to fit them for his own use: the early *Dos apunts*⁸³ are examples of this process. The only influence to which he actually confessed was that of Rocinante's loose rein. Given this attitude it is difficult to claim that Gerhard might be 'influenced' by writers such as Unamuno, Ortega y Gasset or Madariaga. What is apparent is that while his independence of thought leads him to expand cervantine mythology by using scenes such as 'The Prison' to introduce re-imaginings of the novel, there are other aspects which reflect lines of thought in tune with those of the literary figures.

The two crucial episodes in this regard are the Cave of Montesinos and the death of Don Quixote. In the discussion of the Cave of Montesinos it was demonstrated that Unamuno's faith in Quixote as honest witness is total, while Madariaga believes that Quixote's story is pure cynical invention, but Gerhard asserts that the scene is 'a dream sequence'. This interpretation enables the composer to distance Quixote musically from the events by counterpointing the doleful action with the elegant *chacona* until the jarring sight of Aldonza pleading for money brings his own dream of a chivalric era to an end, echoing Madariaga's interpretation of the episode.

On the death of Quixote Madariaga is pragmatic as he describes the end of the dream of glory, but in Unamuno's vision of Sancho's setting forth once again, this time as a complete knight errant, there are strong suggestions of the Resurrection, and this conjunction of *quijotismo* and Christianity is clear as he takes the proclamation from page 6 even further: "Why should not the same process undergone by Holy Scripture take place with *Don Quixote*, which should be the national Bible of the patriotic religion of Spain"⁸⁴?

Ortega and his Gothic Christ create a similar, but more pessimistic, comparison.

⁸² The author is very grateful to Dr. Carlos Duque for an e mail dated 6/1/2020 in which he suggests that there is evidence in notebooks in the Institut d'Estudis Valencs that Gerhard did study the method with Schoenberg.

⁸³ See Walshaw, *Roberto Gerhard: explorer...*, 35-50.

⁸⁴ Unamuno, 'On the Reading and Interpretation of "Don Quixote"', in *Our Lord...*, 452.

Gerhard's concurrence with Unamuno's view is suggested in the scenario with the references to the 'Spanish Madonna' and more subtly in the music with the use of the series as a *cantus firmus*, a compositional technique almost entirely associated with sacred plainchant melodies. This all ties in with Drew's gerhardian biblical reference and there can be no surprise in finding in Gerhard's Epilogue that as Quixote's life ebbs, the scene parallels Unamuno's thoughts and takes on religious aspects: the panoply, highlighted with a spotlight⁸⁵, becomes a shrine; the *paso procesional* of Dulcinea is once again held aloft, and Sancho kneels before her in appeal. All of this happens as the music subsides in a series of Spanish Phrygian cadences to the E major tonic, enriched with the F# final of the theme to create a harmony of gleaming optimism for the continuation of the quest: it is not difficult to imagine the fulfilment of Unamuno's prophecy:

Inasmuch as Cervantes did not dare kill Sancho, still less bury him, many people believe that Sancho never died, and even that he is immortal. When we least expect it we will see him sally forth, mounted on Rocinante, who did not die either[...]Sancho will take to the road again to continue Don Quixote's glorious work, so that Quixotism may triumph for once and all time on this earth.⁸⁶

VI. BIBLIOGRAPHY

Bloom, Harold. "Introduction: Don Quixote, Sancho Panza, and Miguel de Cervantes Saavedra", introduction of *Don Quixote* by Miguel de Cervantes Saavedra, xxi-xxxv. Translated by Edith Grossman. London: Vintage Books, 2004.

Brenan, Gerald. *The Spanish Labyrinth*. Cambridge: Cambridge University Press, 1943.

_____. "Novelist-philosophers: XIII – Cervantes". *Horizon* (July, 1948): 25-46.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *The Adventures of Don Quixote*. Translated by John Michael Cohen. Harmondsworth: Penguin Books, 1950.

Gerhard, Roberto. *Gerhard on Music*. Edited by Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate, 2000.

_____. "On Music in Ballet", *Ballet* 2, No. 3 (1951): 3-8.

_____. "On Music in Ballet", *Ballet* 2, No 4 (1951): 29-35.

_____. Roberto Gerhard to Constant Lambert. shelf mark Gerhard 14.232. [www.lib.cam.ac.uk › departments › music › collections › music-archives](http://www.lib.cam.ac.uk/departments/music/collections/music-archives).

⁸⁵ Roberto Gerhard notebook: shelf no. Gerhard 10.148 [1949] (Cambridge University Library).

⁸⁶ Unamuno, "On the reading...", 462.

- _____. Notebook, shelf mark, Gerhard 10.148 [1949]. [www.lib.cam.ac.uk › departments › music › collections › music-archives](http://www.lib.cam.ac.uk/departments/music/collections/music-archives).
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*. Bilbao: Espasa-Calse, 1926.
- Madariaga, Salvador de; and Constance Madariaga, transll. *Don Quixote: an introductory essay in psychology*. Oxford University Press, 1935.
- Mitchell, Rachel. "Form and function in Roberto Gerhard's String Quartet no. 1". In *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2010.
- Ortega y Gasset, José. *Meditations on Quixote*. Translated by Evelyn Rugg and Diego Marín. New York: Norton, 1963.
- Ortiz-de-Urbina, Paloma. "The Mythical World of Montesinos's Cave in Roberto Gerhard's Music for *Don Quixote*". *Anales Cervantinos* 51 (2019): 125-146.
- _____, ed. *Cervantes en los siglos XX y XXI. La recepción actual del mito del 'Quijote'*, Colección Perspectivas Hispánicas. Bern: Peter Lang, 2018.
- Pedrell i Sabaté, Felipe. *Cancionero musical popular español*, tomo 1. Seville: Extramuras Edición, 2011.
- Sánchez de Andrés, Leticia. "Roberto Gerhard's Ballets: Music, Ideology and Passion". In *The Roberto Gerhard Companion*, edited by Monty Adkins and Michael Russ. Farnham: Ashgate, 2013: 79-105.
- Schoenberg, Arnold. "Folkloristic Symphonies". In *Style and Idea*, edited by Dika Newlin. New York: Philosophical Library, 1950: 196-203.
- Unamuno, Miguel de. *Our Lord don Quixote: The Life of Don Quixote and Sancho with Related Essays*. Translated by Anthony Kerrigan. London: Routledge and Keegan Paul, 1967.
- Walshaw, Trevor. "Roberto Gerhard: explorer and synthesist". Doctoral thesis. University of Huddersfield, 2013. <http://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/23510/>.
- _____. "Roberto Gerhard: the Knight of the Hidden Images". In *Cervantes en los Siglos XX y XXI: la recepción actual del mito del Quijote*, edited by Paloma Ortiz-de-Urbina. Bern: Peter Lang, 2018: 153-164.
- White, Julian. "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard". *Tempo*, n. s., 184 (1993): 2-13.
- _____. "Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage". In *The Roberto Gerhard Companion*, edited by Monty Adkins and Michael Russ. Farnham: Ashgate, 2013. ■



**LE SINFONIE
DI LUIGI
BOCCHERINI.
CONTESTI,
FONTI, ANALISI.**

Marco Mangani,
Germán Labrador,
Matteo Giuggioli,
eds. Florencia Leo S.
Olschki Editore, 2019.
Colección «Historiae
Musicae Cultores»,
vol. CXXXV, Virgilio
Bernardoni, Lorenzo
Bianconi, Franco
Piperno, dirs. XVI
+ 296 pp. ISBN
978-88-222-6620-0

**LE SINFONIE
DI LUIGI
BOCCHERINI.
CONTESTI,
FONTI, ANALISI.**

Marco Mangani,
Germán Labrador,
Matteo Giuggioli,

eds. Florence, Leo S.
Olschki Editore, 2019.
Collection «Historiae
Musicae Cultores»,
vol. CXXXV, Virgilio
Bernardoni, Lorenzo
Bianconi, Franco
Piperno, dirs. XVI +
296 pgs. ISBN 978-
88-222-6620-0

Necesario y contundente es el volumen con el que nos obsequia la editorial Leo S. Olschki, de Florencia, que ocupa el número 135 de su colección «Historiae Musicae Cultores», comenzada en el año 1952. Necesario por el tiempo transcurrido desde que en 1979 Luigi della Croce publicara su *Le 33 sinfonie di Boccherini: guida e analisi critica* (Turín, EDA). Cuarenta años en los que han sido muchos y de gran calidad los estudios y avances en la exégesis boccheriniana y, particularmente, en el género de la sinfonía, profusamente cultivado por el compositor lu-

qués. Sin negar ni cuestionar en modo alguno el excelente trabajo realizado por Della Croce, los artículos o capítulos que conforman *Le sinfonie di Luigi Boccherini* complementan y enriquecen este importante campo de estudio en la obra boccheriniana, siendo contundente por la calidad del contenido y de sus diversos autores; todos ellos reconocidos investigadores y especialistas en Luigi Boccherini y su obra sinfónica, o en determinados aspectos afines a ella: el contexto, las fuentes o el análisis.

Precisamente son estos tres aspectos los que dan título a cada una de las tres secciones en las que se divide el libro, a las que se antepone un prefacio o introducción general de la obra («*Prefazione*»), firmado por los tres musicólogos—Mangani, Labrador y Giuggioli—responsables de su edición. Un prefacio en el que se ofrece un breve repaso

por la historia de la recepción de las sinfonías boccherinianas, y en el que se explica (tal y como suele suceder en estos casos), cómo se articula el libro y cuál es su contenido: autores y temas abordados por cada uno de ellos. Se suman al prefacio tres breves notas sobre las siglas de bibliotecas y archivos utilizadas, las abreviaciones bibliográficas y sobre los números de opus, además de una extensa y bien detallada introducción a cargo de Marco Mangani sobre el canon de las sinfonías de Boccherini, que queda fijado en 29 obras.

El volumen está escrito en tres lenguas diferentes (italiano, inglés y español), las materas o más afines a los autores, el cual aparece como un típico trabajo de investigación de carácter y alcance internacional, en el que la gran mayoría de los autores están ligados en mayor o menor medida al Centro Studi Luigi Boc-

cherini de Lucca (al final del libro se incluyen unas breves notas biográficas de todos ellos): un total de nueve investigadores, repartidos en las tres referidas secciones, dirigidas cada una de ellas por Mangani, Labrador y Giuggioli, respectivamente. Cada artículo incluye al final un breve resumen en inglés —si el artículo está escrito en italiano— o en italiano, cuando el idioma del artículo es inglés o español.

La primera sección («Contextos») se inicia con un excelente texto del veterano y prestigioso Neal Zaslaw, en el que se adentra en los problemas (o «puzzles») de género —sinfónico, orquestal, etc.— y/o de tipo morfológico e historiográfico, que afectan a las sinfonías de Boccherini. Todo ello bien aderezado con tablas e imágenes que ilustran y enriquecen el texto. Quizás cabría objetar un posible problema de edición o encuaderna-

ción, al aparecer las imágenes 5a, 5b y 6 (única página en color en todo el libro) insertadas entre la 1 y la 2. Añade el autor como apéndice a su artículo una pormenorizada tabla de concordancias de todas las sinfonías, en la que se recogen los principales datos de cada una de ellas según el catálogo de Gérard y el propio de Luigi Boccherini, las distintas ediciones antiguas y modernas, así como referencias discográficas; sin duda, un apéndice que suma aún más valor al artículo de Zaslaw. Sigue un capítulo de Luca Aversano dedicado al elemento concertante en las sinfonías de Boccherini, en el que se consideran con profundidad las características de este estilo, su contexto histórico y la ambigüedad lexicológica existente en torno a este repertorio. Cierra esta sección un extenso, completo y riguroso capítulo de Germán Labrador sobre el contexto de las

sinfonías boccherinianas en la España Ilustrada, en el que el autor ofrece una panorámica general —aunque prolija en detalles— del género sinfónico en el último tercio del siglo XVIII, la cual es abordada a través de sus principales marcos interpretativos: el concierto público en los teatros, en las iglesias y el ámbito privado de las academias y de la práctica de la música de cámara. Seguidamente, aborda con similar precisión y abundancia de datos la producción sinfónica de Boccherini dentro del contexto español, estableciendo diversos vínculos entre la creación, edición e interpretación de las sinfonías boccherinianas en el entorno hispano o, casi podríamos decir, madrileño.

En la segunda sección («Fuentes»), Loukia Drosopoulou presenta un enjundioso capítulo sobre los materiales de orquesta y los copistas de las sinfonías de Boccherini, campo de

su especialidad al que dedicó su tesis doctoral en 2008. Incorpora la autora diversas imágenes de estos materiales de orquesta que ilustran y avalan sus teorías sobre el origen y filiación de las diversas caligrafías en los manuscritos conservados, así como un completo apéndice con una detallada tabla donde se recogen y comparan los datos sobre las sinfonías de Boccherini conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y los copistas que elaboraron sus materiales. Queda por resolver una referencia a una tabla al comienzo de la p. 99 (la «Tabla 1»), que no hemos sido capaces de encontrar. Por su parte, Isabel Lozano se encarga de proporcionar una completa y actualizada información sobre las distintas ediciones de la obra sinfónica de Boccherini, describiendo pormenorizadamente, a modo de ficha catalo-

gráfica, cada una de ellas. Con el capítulo de Alessandro Mastropietro, dedicado a la sinfonía en re mayor op. B 37, N.º 2, G 516, concluye esta sección. El autor efectúa un loable esfuerzo por describir y analizar dicha obra a partir de fuentes indirectas, principalmente la única y reciente grabación discográfica del conjunto moscovita Pratum Integrum y su director Pavel Serbin, únicos intérpretes autorizados a usar la partitura manuscrita conservada en la Biblioteca del Museo Glinka de Moscú. No cabe duda del interés de los datos y conclusiones a las que llega el autor, aunque debemos señalar que su lectura puede resultar en ocasiones un tanto farragosa, lo que no es óbice para reconocer una de las mayores aportaciones y novedades de este artículo e incluso de todo el libro: la incorporación de esta sinfonía, que hasta ahora se creía perdida, al canon boccheriniano.

Da comienzo a la tercera sección («Análisis») un interesantísimo y sólido capítulo firmado por Matteo Giuggioli, centrado en los aspectos dramáticos de los primeros movimientos de las sinfonías boccherinianas. Le sigue otro no menos profundo estudio sobre las composiciones modulares y las relaciones intertextuales en el corpus sinfónico boccheriniano, un aspecto ya abordado por el autor (Marco Mangani) en otros trabajos anteriores. Es éste un tema de cierta complejidad que es expuesto con claridad y con un buen apoyo de ejemplos musicales y tablas explicativas. Concluye la sección con un artículo dedicado a la instrumentación u orquestación en las sinfonías de Boccherini, en el que Cesare Fertonani aborda este interesante aspecto, no sólo desde el punto de vista meramente técnico, sino también tratando de profundizar y rela-

cionar dicho rasgo con otros como la textura, la dinámica y la forma musical. Enriquecen el texto las abundantes tablas y ejemplos musicales, así como los dos apéndices en los que se recogen por un lado todas las sinfonías del autor luqués y por otro únicamente aquellas publicadas durante su vida.

No concluye aquí el libro, pues aún se añaden secciones que aportan diversos datos de gran interés y ayuda para el estudio de la obra sinfónica boccheriniana. En primer lugar, un catálogo temático de las sinfonías que actualiza (sin pretender sustituirlo) el catálogo de Gérard, con la inclusión de la sinfonía G. 516, cuyos *incipit* musicales se presentan por primera vez. Se incluye también una relación de la discografía más relevante desde el primer registro, en 1950, hasta el más reciente, fechado en 2013. Siguen las noticias biográficas de los

autores participantes en el volumen y, por último, tres índices: uno de las obras de Boccherini citadas, otro onomástico y el general.

En resumen: un manual imprescindible para cualquier interesado o estudioso de la obra boccheriniana, de sus sinfonías y, más allá, del género sinfónico y su contexto (español y europeo) en el último tercio del siglo XVIII, donde se actualizan y aportan nuevos datos sobre la figura y obra de Luigi Boccherini, el músico de Lucca que quiso pasar la mayor parte de su vida en Madrid. ■■■■■

GUSTAVO SÁNCHEZ



ENVÍO DE ARTÍCULOS

Normas para autores

- *Quodlibet* publica artículos de las áreas de las distintas disciplinas musicales, abarcando historia, pedagogía, análisis, fuentes, interpretación, organología, estética, iconografía y otros temas de interés para la profesión musical. Puntualmente se publicarán monográficos y se aceptarán reseñas sobre libros, ediciones musicales o congresos.
- *Quodlibet* tiene como objetivo promover la investigación y la difusión del conocimiento de las ciencias de la música. Está dirigida a profesionales y a toda persona interesada en el estudio y reflexión sobre la música en todos sus campos.
- Los trabajos presentados deberán ser originales e inéditos y no estar en proceso de evaluación para su publicación en ningún otro medio. Eventualmente se podrán incluir artículos ya publicados si son considerados de probado interés.
- Los artículos enviados cumplirán las indicaciones que se detallan a continuación.

Envío

- Se recibirán artículos a lo largo de todo el curso para su publicación en cualquiera de los números publicados en el año posterior a su recepción.
- Los originales se enviarán a la dirección de correo electrónico de la revista: quodlibet@uah.es. Se responderá confirmando la recepción.

Presentación y condiciones

- Los trabajos deben estar escritos en castellano o en inglés. Podrán aceptarse artículos en otros idiomas con la aprobación del Consejo Editorial.
- Los permisos para publicar cualquier documentación deberán haber sido previamente solicitados y concedidos a los autores, que asumirán las responsabilidades civiles que puedan derivarse en caso de utilización indebida de la documentación publicada.
- Los artículos serán presentados utilizando los programas informáticos de edición de textos más habituales (word y similares). Deben cumplir con los requisitos de edición indicados en las normas y plantilla de la revista.
- Dado que los trabajos serán evaluados anónimamente, no deben contener ningún dato que permita identificar al autor o autores del mismo.
- En un archivo independiente se incluirán el título del trabajo, nombre del autor o autores, dirección postal particular, correo electrónico, número de teléfono, datos académicos (titulación y centro donde se obtuvo), afiliación/situación profesional y un breve currículo en torno a 80 palabras. Si es el caso, deberá indicarse si el trabajo ha sido presentado a algún congreso o si recibió alguna subvención o beca.

Edición

Hay una plantilla a disposición de los autores en el siguiente enlace:

https://universidaddealcala-my.sharepoint.com/:w:/g/personal/quodlibet_uah_es/EbZQmjcmFVBnUTXi9PZtTQBE4zo0NGeNL6-C8q0IDA0IQ?e=xhFLYs

También se puede solicitar en el correo electrónico: quodlibet@uah.es.

Los artículos incluirán:

- Título en castellano y en inglés, Resumen en castellano de un máximo de 300 palabras, así como

de cinco a diez palabras clave, lo mismo en inglés, Abstract y Keywords.

- Cuerpo del artículo. No superará las treinta páginas, en formato DIN-A4, con letra Times New Roman, tamaño 14 para el título del trabajo, tamaño 12 para el cuerpo del texto, 11 para las citas y 9 para las notas a pie de página, interlineado de espacio y medio, sin espaciado anterior ni posterior, sangría en primera línea 1,25 cm y márgenes globales de 2,5 cm. Excepcionalmente podrán aceptarse artículos de una mayor extensión.
- Pueden añadirse hasta diez páginas si fuera necesario incluir ilustraciones, ejemplos musicales, gráficos o cualquier otro tipo de apéndices.
- Se aceptarán reseñas de libros, noticias o resúmenes de tesis. No excederán las 1000 palabras, con el mismo formato que los artículos.
- Las palabras **RESUMEN** y **ABSTRACT** irán en versalitas y negrita. **Palabras clave** y **Keywords** en negrita. Para las divisiones internas del trabajo (introducción, conclusiones, secciones intermedias, etc.) se utilizará el siguiente formato (separadas por una línea del texto anterior y del posterior):

I. TÍTULO DEL CAPÍTULO EN VERSALITAS Y NEGRITA [Justificado a la izda.]

I.1. Título del subcapítulo en negrita

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1. Título del apartado en cursiva

[Sangría 1,25 a la izquierda]

I.1.1.1. Título del subapartado en redonda

[Sangría 1,25 a la izquierda]

- Las comillas deberán ser latinas («...»). Si hubiera comillas dentro de comillas se usarán las inglesas («...»).
- El número de referencia de las notas a pie de página deberá ir siempre antes del signo de puntuación en el cuerpo del texto. En caso de haber comillas, se incluirá la referencia de la siguiente manera: comillas-número de la nota-signo de puntuación (»¹.).
- Los signos de puntuación y los números sobrevolados para las notas irán siempre en redonda.

- Evitar el tabulador y utilizar la herramienta «sangría», para facilitar la maquetación.

- Los guiones de inciso deberán ser largos (–) y no cortos (-).

- Las citas textuales que no ocupen más de cuatro líneas irán entrecomilladas en el texto en fuente normal. Si son mayores, se escribirán en párrafo aparte, con sangría 1,25 para todo el texto, sin comillas, en espacio y tipo inferior de letra (interlineado sencillo, tamaño 11). Las referencias deben incluirse en nota al pie según las normas que se especifican más abajo en el punto correspondiente.

- La omisión de pasajes en las citas se marcarán por medio de corchetes: xxxxxxxx [...] xxxxxx.

- Si las citas originales no estuvieran en castellano, deberá constar la traducción en el cuerpo del trabajo y el texto original en nota al pie, en letra cursiva.

- Las palabras en lenguas diferentes a la del texto irán en cursiva.

- Las tablas irán numeradas correlativamente, con el título situado encima y en redonda y tamaño 11 (Tabla 1. Xxxx).

- Las imágenes, figuras y ejemplos musicales irán igualmente numerados con los pies correspondientes, en redonda y tamaño 11 (Imagen 1.Xxxx; Fig. 1.Xxxx). Se entregarán de forma independiente, en formato .tif, con resolución mínimo 300 dpi y un tamaño orientativo de entre siete y doce centímetros, debidamente numerados y nombrados y se indicará en el texto el lugar de su ubicación. Se podrán enviar imágenes en color así como en blanco y negro.

Referencias bibliográficas

- Los títulos de artículos y capítulos en obras colectivas se escribirán entre comillas latinas, o inglesas si el artículo está en inglés.

- Las expresiones *cf.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, *ibid.*, *idem*, *vid.*, *passim*, *olim*, *sic*, *supra*, *infra*, *apud* y otras similares irán siempre en cursiva.

- Las referencias bibliográficas se consignarán en notas al pie. Cuando una fuente se cite

repetidamente, desde la segunda cita solo se hará constar el primer apellido y la inicial del nombre del autor, las primeras palabras del título del trabajo seguidas de puntos suspensivos y, en su caso, la página correspondiente.

- Las referencias bibliográficas se consignarán al final del trabajo por orden alfabético. No aparecerán referencias que no hayan sido citadas o mencionadas en el texto.

- Las referencias se ajustarán al sistema Chicago cita-nota. Se puede consultar en los siguientes enlaces: https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html y https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html. Adaptadas al español: <http://www.deusto-publicaciones.es/deusto/pdfs/otraspub/otraspub07.pdf>.

Figuran ejemplos en la plantilla.

Proceso de dictamen

- El Consejo Editorial realizará una primera selección de los artículos recibidos, valorando el interés de las propuestas y su adecuación a la línea editorial de la revista. Si ha lugar, contestará sobre la aceptación del artículo para su publicación en un plazo de hasta cuatro meses.

- Los originales serán sometidos a un proceso de evaluación anónimo por pares a cargo de

especialistas externos a la Dirección y al Consejo Editorial de la revista.

- Finalizado el proceso anterior, se contemplan tres opciones: aceptar la publicación del artículo, aceptar la publicación con modificaciones, menores o substanciales, o desaconsejar su publicación. En el segundo caso, se notificarán a los autores las indicaciones para que realicen los cambios necesarios, quedando supeditada su aceptación definitiva a la inclusión de dichos cambios. En caso de rechazo, se comunicarán a los autores los motivos que lo justifican.

- El tiempo máximo de este proceso, desde la confirmación de la recepción del artículo hasta su aceptación o rechazo, será de cuatro meses (considerando el mes de agosto y las festividades de semana santa y Navidad como no hábiles).

Corrección de pruebas

- La corrección de galeras (primeras pruebas) correrá a cargo de los autores, que las devolverán en el plazo exigido. No se aceptarán variaciones significativas ni adiciones que conlleven el aumento sustancial de espacio en relación al texto original.

La corrección de las segundas pruebas se confiará al Consejo Editorial. ■



Aula de Música. Universidad de Alcalá
Colegio Basílios. C/ Colegios, 10
28801 Alcalá de Henares (Madrid)
Telfs. 91.885.2427/2494 – 629 22 63 66
E-mail: quodlibet@uah.es
Facebook: <https://www.facebook.com/revistaquodlibet>
Página web: <https://www.revistaquodlibet.net>