
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 meravellós 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 jingo 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 schoenbergianas [*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 *Luz*, 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 Populars 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. Sopenña 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 Sopenña cuya presencia solo puede justificarse por su residencia entonces en España. Ninguno de los apartados hace sombra al último capítulo dedicado a Rodrigo. Sopenña 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 *Conciertos*»⁴⁷, Sopenña 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 Sopenña 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 Sopenña, 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, Sopenña 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 Sopenña, *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 geniale») 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. cultivó»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 límits. 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'entenen. Vaig remarcar a n'en Petrasí 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 agrait 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'acobla 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: Afrodisio 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 hartamente 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 Inglés 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 Inglés 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 Inglés. 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. ■