
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 Sopeña 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 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.

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 narra 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 frigias 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.