

MÚSICA NACIONAL DE CATEGORÍA UNIVERSAL: CATALANISMO, MODERNIDAD Y FOLCLORE EN EL IDEARIO ESTÉTICO DE ROBERTO GERHARD TRAS EL MAGISTERIO SCHÖNBERGUIANO (1929-31)

Diego Alonso Tomás
Universidad de La Rioja

A finales de 1929 volví a Barcelona e inmediatamente conseguí una ~~actuación~~ concierto con mis obras en la por usted bien conocida [Asociación de] “Música de Cámara”. Fue todo un éxito y desencadenó un gran escándalo en la prensa, a favor o en contra de la música moderna. La mayoría me encontraron, evidentemente, demasiado radical. Pero incluso los más negativos ~~tienen un gran respeto~~ aceptan siempre mi técnica, por la cual muestran al parecer un gran respeto. Una pequeña minoría me proclamó el hombre del progreso y fui muy respaldado moralmente por artistas, literatos y ~~gente de la universidad~~ médicos principalmente¹.

1. “Ich kehrte [unles.] Ende 1929 nach Barcelona zurück und bekam gleich eine ~~Aufführung~~ Konzert in den Ihnen wohlbekante “Musica de Camera” mit eigenen Werken im Program. Es war ein grosser Erfolg und zog nach sich einen grossen Wirbel in der Presse, für oder gegen die moderne Musik. Die meisten fanden mich natürlich zu radikal. Aber selbst die am stärksten ablehnenden ~~haben einen grossen Respekt~~ lassen [immer?] meiner Technik gelten, vor der sie scheinbar einer grosse Respekt haben. Eine kleine Minorität hat mich hingegen als den Mann des Fortschritts ausgerufen, und ich wurde von den Leuten, hauptsächlich Künstler, Literaten und ~~Universitätsleute~~ Ärzte moralisch sehr unterstützt.” El manuscrito del borrador se conserva en el Institut d’Estudis Vallencs (Sig. 14.02.02, pp. 27, 39, 33, 35, 42). Aunque no está fechado, por el contenido puede datarse hacia 1932. Hasta donde sabemos la carta original, si es que llegó a enviarse, no se conserva. (Excepto cuando se indique lo contrario, la traducción de los textos es mía. Por cuestiones de espacio, aporto en nota al pie el fragmento en su idioma original únicamente cuando éste es inédito o no está accesible en la red (ARCA). Agradezco a Kai Eiermann y David Mar su ayuda en las tareas de traducción del alemán y el catalán respectivamente. También quiero expresar mi agradecimiento a todos los compañeros que han leído los borradores de este artículo. Sus comentarios, en especial los de Leticia Sánchez de Andrés, han sido esenciales para conseguir enfocar mi estudio de forma más concisa y coherente.

De esta manera recordaba Roberto Gerhard –en el borrador de una carta a Arnold Schönberg– la reacción del público barcelonés tras el concierto monográfico en el que había presentado su obra más reciente tras sus estudios en Viena y Berlín. El “escándalo” no sólo estuvo motivado por la inaudita propuesta musical sino por algunas de sus declaraciones previas y posteriores al concierto. Aunque los protagonistas de la polémica fueron Lluís Millet y Roberto Gerhard, los aspectos discutidos comprometieron a gran parte de la crítica y de los músicos catalanes. En los años sucesivos, desde su columna en el semanario *Mirador*, Gerhard seguiría defendiendo un ideario estético que chocaba en muchos sentidos tanto con el de los compositores del *Orfeó Català* como con las convicciones estéticas de la mayoría de sus compañeros de generación.

A pesar de constituir un corpus documental de excepcional valor para la comprensión de la música catalana de los años treinta, aquellos discursos no han recibido hasta el momento la atención que merecen. Por ello, el presente artículo intenta analizarlos desde tres perspectivas. Por un lado como parte de un debate –remontable hasta el siglo anterior y repetido, con variantes, en la mayoría de naciones europeas– en el que se discutía hasta la saciedad la fórmula para conseguir una música auténticamente nacional que tuviera a la vez un alcance internacional. Por otro, como resultado de la tensa convivencia entre ciertas estéticas románticas

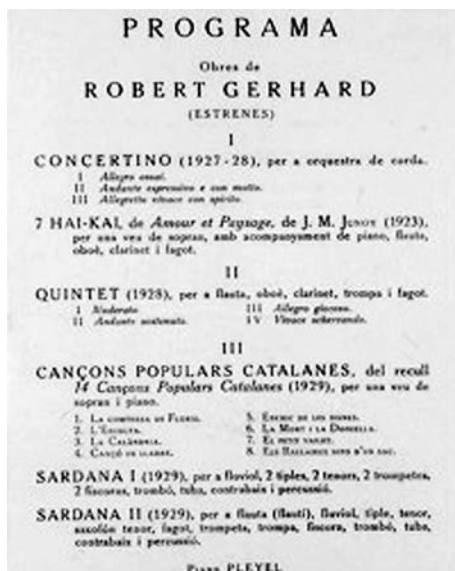


Figura 1. Programa de la Sessió Robert Gerhard (22-12-1929).



Figura 2. La Sessió R. Gerhard vista per Joaquim Renart.

-que pervivían en España todavía a principios de aquella década- y las nuevas propuestas de los compositores jóvenes. Por último, como introducción en nuestro país de algunas ideas estéticas muy cercanas al pensamiento schönberguiano, en especial aquellas que discutían acaloradamente la validez estética del llamado “neoclasicismo”.

RECETAS NACIONALES E INTERESES DESINTERESADOS

La primera chispa de la polémica entre Gerhard y Millet había saltado ya en la semanas previas al concierto. En una entrevista en *La Publicitat* el joven músico recordaba su primera clase con Schönberg y rechazaba rotundamente el “nacionalismo musical”:

[Schönberg] Me preguntó, entre muchas otras cosas, si era partidario del nacionalismo musical. Yo respondí que no. No creo en el folclore como receta de música nacional. El folclore me interesa como una cosa aparte, ‘per se’, pero sin ‘intenciones’. Es un interés desinteresado, si me permitís la expresión². [...]

[Francia, Rusia e Italia] tienen una música nacional porque cuentan con unos cuantos siglos ricos en personalidades musicales de categoría, en cuyas obras las características del espíritu racial han encontrado inevitablemente una plasmación. Se ha llegado a ello por ley natural, porque no podía ser de otra manera. La caracterización nacionalista es como la manifestación de la originalidad, pongamos por caso: se impone por ella misma. Si un artista no posee originalidad, es bien inútil que se esfuerce en buscarla. Sin embargo, el que tiene esta cualidad la exteriorizará siempre, aunque no se lo proponga. Recuerdo que, a propósito de este tema, Schoenberg me dijo: ‘En Cataluña tendréis una música nacional el día que podáis contar con una serie de compositores de categoría universal’ (Girasol, 1929).

Con estas declaraciones, Gerhard negaba implícitamente el ideario estético del grupo de compositores vinculados al *Orfeó Català*. Sus integrantes -entre veinte y treinta años mayores que él- defendían todavía en esta época un nacionalismo de cuño decimonónico y romántico, según el cual la música popular autóctona y el canto comunitario (coral) constituían los principales instrumentos de identificación nacional. Tras su vuelta de Centroeuropa, Gerhard encontraba inadmisibles la influencia que aquellas propuestas continuaban ejerciendo

2. Uno de los primeros músicos catalanes en abogar por este empleo de material folclórico “sin intenciones” nacionalistas fue Jaume Pahissa. Tras el estreno de su ópera *Marianela*, en 1923, se le criticó duramente desde la *Revista Musical Catalana* que no hubiera situado la acción en Cataluña pero aún más que, habiendo elegido Asturias como escenario del drama, no hubiese utilizado material folclórico de aquella región sino de Cataluña. El autor respondía a estas críticas en términos sorprendentemente muy similares a los de Gerhard: “No tenemos que recurrir a la melodía popular [...] para hacer música catalana. [...] [La canción catalana] La pongo *sin* ninguna *intención*, sólo porque es bella y porque me parece oportuna en la escena”. La cursiva es mía. (Cit. en J. Rabaseda, 2006, pp. 331-2).

en los compositores jóvenes. En su crítica al ducentésimo concierto de la Orquesta Pau Casals, por ejemplo, mostraba su descontento al constatar que, a pesar de la calidad de sus propuestas, los músicos de su generación –Baltasar Samper, Eduard Toldrà y Ricard Lamote de Grignon– todavía estaban “dominados” por un “poético regionalismo tradicional, cultivado [...] con una técnica primitiva, no exenta de truculencias”³ (Gerhard, 1930g).

Para Gerhard tan sólo había una alternativa a ese trasnochado “regionalismo” musical: la adopción por parte de los compositores catalanes de las técnicas compositivas más recientes del ámbito europeo. En su respetuosa, pero casi desafiante, respuesta a las críticas de Millet incidía de nuevo en esta reivindicación:

Hoy, que asistimos con las obras de Schoenberg al renacimiento de aquel inmortal espíritu contrapuntístico, no es de extrañar que ya no pueda seducirnos la poética idea de un *pairalisme* folclórico particular⁴. Es otro nuestro tiempo. Dejadme, pues, que os conteste, noble maestro Millet, con aquel canto simbólico con el que, a través de los siglos, músicos belgas, flamencos, franceses, alemanes, ingleses, italianos e ibéricos se confesaban hermanos, hermanos de esta vasta hermandad internacional que se llamaba ‘escuela neerlandesa’ [...]. ¿No lo oís, maestro, venido del final de los tiempos aquel viejo *cantus firmus* que vuelve a hacerse oír en la cuna de la sociedad naciente de los nuevos tiempos? ¿No lo oís? ...*l’homme, l’homme, l’homme armé...* (Gerhard 1930e).

3. El concierto se celebró dos semanas después del de Gerhard. El programa estuvo conformado únicamente por obras de compositores del área catalana (Samper: *Suite de Canciones y danzas de la isla de Mallorca*; Vives: *La Villana*, interludio del acto tercero; Ricard Lamote de Grignon: *Boïres*, impresión sinfónica (estreno); Toldrà: *La damnació del Comte Arnau*, impresión lírica; Garreta: *Pastoral*, poema sinfónico; Zamacois: *La sega*, cuadro sinfónico). Nótese la abundancia de “impresiones” y poemas/cuadros sinfónicos todavía en 1930. Debemos tener en cuenta que la denominada generación “modernista” constituía todavía en estos años el sector oficial de la música catalana. Millet, Vives, Nicolau, Morera, etc. continuaban ejerciendo una importante influencia en cuestiones de tipo estético a través de la crítica y la divulgación musical (*Revista Musical Catalana*, discursos, conferencias, etc.), la formación de los músicos (Conservatorio y la Escuela Municipal de Música) o la programación en los auditorios importantes (como el Palau).

4. *Pairalisme* significa literalmente “perteneciente a los padres”. Se trata de un neologismo aparecido en las primeras décadas del siglo XX y cargado de implicaciones ideológicas. En un principio fue utilizado para describir una concepción de la sociedad catalana respetuosa con la familia y las costumbres tradicionales de la nación. Más adelante –especialmente a partir de mediados de los años veinte– los artistas e intelectuales jóvenes comenzaron a emplearlo despectivamente para criticar el conservadurismo y provincianismo de la cultura catalana. Desde *La Revista Musical Catalana* –órgano del *Orfeo*– se quejaban de estos “ataques” todavía en 1934: “Pretexto de su amor por unas ideas estéticas ultramodernas, [los “sectores vanguardistas”] encuentran arcaico y *demodée* nuestro canto y el culto que se rinde al arte popular de nuestra tierra y a la obra de sus compositores, y tildan de *pairalisme* y folclorismo, en tono peyorativo, todas aquellas cosas que nos traen resonancias pretéritas y el sabor a pan de casa.” (“Memòria O. C. 1934”, *Revista musical catalana*, nº 375 març 1935, p. 112; cit. en M. Narváez Ferri, 2005, p. 845). Sobre el concepto de *pairalisme* en relación a cuestiones nacionalistas pueden consultarse: Congost 1998; Prat 1989 o Llobera 2004, pp. 50 y ss.

Para Millet, sin embargo, esas ansias de universalidad para la música catalana tan sólo traerían consigo la pérdida de su idiosincrasia nacional. Los nuevos modelos musicales europeos no eran más que excentricidades pasajeras y superficiales que nada tenían que ver con el verdadero espíritu catalán. Además, la universalidad de la música constituía una especie de absurda entelequia pues si lo universal lo incluía “todo”, “nada” podía ser definido con ese atributo:

¡Música universal, música universal! ¿Qué quiere decir eso? No hay nada universal y todo lo es. Un árbol es hijo de su terreno, y cuanto más arraigue en la tierra más arriba subirá las ramas, y así de más lejos se avistará su lozanía. La esencia del arte se encuentra en la espontaneidad. Creedme. En vuestra propia experiencia lo encontraréis. Y la canción del pueblo, en su humildad, nos trae el frescor de nuestra propia naturaleza y nos rehace y nos hace reaccionar contra el desvío [*enguèrxament*] de los sistemas y modas que nos distraen y nos privan de dar la flor de nuestro espíritu, que es la expresión artística verdadera (Millet 1930b).

A partir de la segunda década del siglo, esta visión –típicamente romántica⁵– de un catalanismo musical ajeno a Europa fue fuertemente rechazada por un buen número de compositores jóvenes. Sin embargo, no todos coincidían en la fórmula para alcanzar esa ansiada “universalidad” para la música catalana. Mientras la gran mayoría proponía un camino similar al de la moderna música francesa, Gerhard defendía –prácticamente en solitario– la estética de su último maestro. En su opinión, Schönberg constituía “indiscutiblemente la figura de mayor magnitud de la música contemporánea”, el cual –exclamaba– “no es un fenómeno particular de la música austriaca, sino que tiene una trascendencia universal. Los problemas que él ha planteado nos afectan a todos”. (Gerhard 1931f, 1931d). Por el contrario, la “afectación arcaizante” y “reaccionaria” iniciada por Stravinsky a principios de los años veinte –el neoclasicismo– constituía, en su opinión, “un ingenio *pastichismo*” practicado por advenedizos “que encuentran demasiado calientes las castañas que estos tres maestros [Schönberg, Bartók y el Stravinsky pre-neoclásico] han lanzado al fuego”⁶ (Gerhard 1931e; 1931g; 1931a).

5. Bautizada como *Volksgeist-hypothese* por Carl Dahlhaus (1979). Durante el siglo XIX principalmente –en España también durante parte del XX– se negaba la posibilidad de elegir entre varios estilos nacionales (como era habitual en los siglos anteriores) por considerar que cada nación debía mantenerse fiel a su *Volksgeist* característico.

6. Esta defensa de la propuesta schönberguiana como vía de renovación tampoco encontró valedores entre la crítica española del momento; José Subirá parece constituir una de las pocas excepciones (véase Cáceres 2010). El reciente estudio de Ruth Piquer 2010 (en especial las pp. 101-107, 214-221 y 367-387) analiza la promoción del neoclasicismo como senda hacia la modernidad musical en la España de entreguerras. Sobre la recepción en nuestro país de la poética y el pensamiento musical de la Segunda Escuela de Viena durante esta época pueden consultarse García Laborda (2005), M. Palacios (2008, pp. 245-252) y Gan Quesada (2010).

LA CERTEZA IMPERTURBABLE DEL CAMINO DEL MAÑANA

Con aquella voz solitaria, Gerhard introducía en España un buen número de ideas derivadas del universo estético de su último maestro. La mayoría de ellas se encontraban íntimamente vinculadas a la polémica Schönberg-Stravinsky, una de las principales querellas del escenario musical de entreguerras. En ella se confrontaba el “neoclasicismo” tonal de Stravinsky y sus seguidores con el “expresionismo” atonal y el dodecafónico de Schönberg y su escuela⁷. El austriaco se consideraba el único compositor vivo que merecería el epíteto de “clásico” pues tan sólo su método se derivaba de la tradición y era a la vez profundamente contemporáneo. Sustentaba esta afirmación en una visión evolucionista de la música por la que, partiendo de la monodía medieval se progresaba hasta llegar a su método dodecafónico, el estadio más desarrollado de la música occidental. Todo uso de la disonancia que no constituyera el resultado lógico de esta evolución era inadmisibles⁸.

Apoyándose en este cuerpo teórico, Schönberg despreciaba públicamente las “modas” musicales nacidas al calor de la *Pulcinella* o el *Octeto* stravinskianos. Se refería a ellas despectivamente con el término “ismos”, en alusión a todo un conglomerado de etiquetas utilizadas por la crítica de la época para denominarlas: “neoclasicismo”, “nuevo clasicismo”, “objetivismo”, “realismo”, “constructivismo”, etc. Para Schönberg, tanto la vuelta a estilos pretéritos como la inclusión esporádica de pequeñas disonancias en un contexto básicamente diatónico constituían una absurda y superficial pretensión de parecer modernos. En última instancia, la vuelta a la tonalidad por parte de Francia y sus satélites culturales tan sólo constituía, en su opinión, un burdo intento de liberarse de la hegemonía alemana en el campo de la música⁹.

7. Desde comienzos de los años veinte, Schönberg había alertado de la falsa dirección que estaban tomando los compositores alemanes jóvenes, alejándose de la tradición nacional y dejándose influir por corrientes del ámbito francés, en especial por la propuesta stravinskiana. Hasta mediados de la década entre ambos compositores había habido una especie de calma tensa que se rompió en 1925 cuando Stravinsky afirmó públicamente despreciar toda música “moderna” -excepto el jazz- y considerar “muy presuntuosos” a los compositores “que gastan su tiempo en inventar una música del futuro”. Aunque no mencionaba directamente a Schönberg, éste tomó las declaraciones como una ofensa personal. Poco después, durante el festival de la SIMC de ese mismo año (en Venecia) ninguno de los dos quiso encontrarse ni escuchar la obra del otro. Todo ello, unido al entusiasmo general de la crítica por la obra stravinskiana y la fría acogida de las propuestas de Schönberg, llevó a este último a componer sus *Tres sátiras para coro mixto*, op. 28 (1925). En ellas se mofaba de los “nuevos clasicistas” y en concreto de Stravinsky, al que llamaba “pequeño Modernsky”. En el prefacio -uno de sus manifiestos estéticos más explícitos de esta época- aclaraba qué compositores constituían el objeto de sus sátiras: los neoclasicistas y los folcloristas. Su resentimiento hacia la vanguardia francesa y hacia Stravinsky en particular continuó durante toda su vida. Véase Schönberg, 1931b; 1926a, 388; 1928; [1930] 1950; Gerhard, 1931g; S. Messing, 1988, pp. 140-1 y Stein, 1986.

8. Véase Thomson (1993/94); Gur (2009).

9. Véase Messing (1988, pp. 131-2); Messing (1991, p. 490).

El primer contacto del público barcelonés con estas ideas ocurría en 1925, precisamente el año en que estallaba la polémica Schönberg-Stravinsky en el Festival de la SIMC de Venecia y, en España, Ernesto Halffter ganaba el Premio Nacional de Música con su *Sinfonietta*. En abril, Schönberg visitaba Barcelona por primera vez y la *Associació de Música 'Da Camera'* organizaba un concierto monográfico en su honor. En las notas al programa -redactadas por Gerhard- podía leerse:

La obra de Schönberg, que descubre nuevos horizontes musicales, está muy por encima de la frivolidad de una tendencia o de un *ismo* que vive de la moda. Quien tenga conciencia de la dirección que lleva la evolución del arte musical occidental desde la Edad Media hasta el presente, sentirá la íntima necesidad, el carácter de consecuencia forzosa, inevitable, que lleva la obra de Schoenberg, la única que en una época de crisis internacional, verdadera danza de los "estilos" y de los folclores, va creciendo derecha, de un solo tronco, con una certeza imperturbable del camino del mañana (R. Gerhard 1925, p. 3)¹⁰.

Tras su vuelta a Barcelona en 1929, Gerhard defiende ideas muy similares, ahora aplicándolas a su propia música. Una y otra vez declara sus "ambiciones de conservador" y no se cansa de repetir que "cuanto más lejos va la innovación, más fuerte es su ligazón con lo que tiene de inmutable el pasado", es decir, con la tradición (Girasol 1929). A partir de ella explica su llegada a la denominada "atonalidad". Como Schönberg, considera el término desafortunado pues, más que una negación de la tonalidad, lo que se ha producido es una renovación o una ampliación de la misma mediante la aplicación de un nuevo sistema organizativo: el serial. Gracias a este último avance evolutivo había podido superarse la crisis del sistema tonal tras el hiperromantismo post-wagneriano. Por ello, Gerhard concede que "en un país como el nuestro, que se ha mantenido al margen del proceso de cromatización que caracteriza el final del siglo XIX, es natural que la comprensión de los hechos actuales [la "atonalidad"] topará con grandes dificultades". Para evitar esta situación insta a los compositores a buscar "el sentido

10. "L'obra de Schönberg, que descobreix nous horitzons musicals, està molt per damunt de la frivolidat d'una tendència o d'un *isme* que viu de la moda. Qui tingui consciència de la direcció que porta l'evolució de l'art musical occidental de l'edat mitjana ençà, sentirà la íntima necessitat, el caràcter de conseqüència forçosa, inevitable, que porta l'obra de Schoenberg, la única que en una època de crisi internacional, veritable dansa dels "estils" i dels *folclores*, va creixent dreta, d'un sol tronc, amb una certesa imperturbable del camí de demà". En la contraportada de ese mismo programa de mano podía leerse una cita de Schönberg: "El arte moderno puede, con seguridad, contar con ponerse de moda un día. El arte, en cambio, tiene siempre la moda detrás, al costado, y sobre todo *en contra* suya; aunque en cierto momento, la moda no quiere, y en otro, no puede dejar revelar esta relación" (L'art modern pot, amb seguretat, comptar posar-se de moda un dia. L'art, en canvi, té sempre la moda darrera, a vora, i sobretot *en contra* seva; només que, en cert moment, la moda no vol, i en un altre, no pot deixar revelar aquesta relació).

genuino de la tonalidad pura de los clásicos, cuyos secretos pocos músicos contemporáneos guardan todavía” (Gerhard 1930e).

Este estudio de los clásicos debía servir para encontrar una voz nueva. La mera copia de estilos pasados constituían también para Gerhard una “moda” ya superada¹¹. Todos esos “ismos” no podían considerarse más que palabrería, utilizada por la crítica como arma arrojadiza contra toda propuesta que no lograban entender. Su interés, en definitiva, quedaba “agotado en el hecho de su ‘actualidad’” (Gerhard 1930a):

Confieso que, en general, todas estas palabras, todos estos *ismos*, me dejan indiferente. Estas palabras de batalla son signos de una ideología poco contundente que sólo alimenta las discusiones de críticos y estetas. Los alemanes las llaman *Schlagworte*¹², que quiere decir: palabras de golpe. [...] enseguida nos hace pensar en: golpe de palabras. No se puede pedir más como definición (Gerhard 1930b).

Vinculado a esta negación de las modas perocederas y banales del momento aparece en los escritos de Schönberg y Gerhard una rotunda oposición al “confort” intelectual como filosofía de vida. Con este término, Schönberg había descrito en su *Tratado de armonía* (1922, p. XXIII) un posicionamiento –típicamente moderno– que tenía el estatismo, la superficialidad y la complacencia espiritual como valores principales. El rechazo –por difíciles, oscuras y desagradables– de las propuestas realmente novedosas (como la suya) eran consecuencia de ese código de valores equivocado. En su primer artículo para *Mirador*, Gerhard (1930a) exponía ideas muy similares. En una algo críptica “fantasía personal” imaginaba “la conciencia colectiva dividida en una serie de zonas de sensibilidad progresivamente decreciente hacia la periferia”. En el centro se encontraban los pensadores –y artistas– que muestran al resto los problemas del mundo; en la periferia los defensores de ese confort espiritual, adormecidos intelectualmente:

Y ahora [en la periferia] viene la zona acomodada, la que disfruta del *confort* y lo defenderá, claro está, a mordiscos, cuando sea necesario. De esta pequeña operación saquemos por hoy la conclusión que nos da; por favor, es ésta: confort = enemigo del espíritu.

Hemos saltado unas cuantas zonas; dejad que me vuelva a remontar en dirección contraria para saludar de paso la de los puros *dilettanti*, noble tipo de hombre que tendría que revivir entre nosotros. A él dedico estas palabras temáticas de Paul Valéry: “los hombres no inventan nada a lo que no hayan sido forzados por

11. Nótese la habitual utilización del término “moda” –por parte de Millet, Gerhard, Schönberg, Subirá y muchos otros comentaristas durante este periodo– como descalificativo de las distintas propuestas estéticas a las que respectivamente se oponen.

12. Se refiere a Schönberg, que en el prefacio a sus *Sátiras* había afirmado observar en esos “istas” poco más que “manieristas”, “cuya música gusta especialmente a aquellos que piensan continuamente en el eslogan [*Schlagwort*], dado para excluir el resto de pensamientos distintos”.

las circunstancias. Las condenas no son más que soluciones pasajeras que resultan de soluciones pasajeras. Emanan de jueces exteriores que no sienten lo que nosotros sentimos. La severidad es necesariamente superficial”.

Resulta significativa esa loa gerhardiana a los “puros diletantes” –cuya figura volvía a ensalzar en otro de sus artículos¹³– y la consiguiente denuncia de la incapacidad de la crítica musical para juzgar las nuevas propuestas estéticas. Constituyó una queja común a la mayoría de artistas y músicos progresistas de este periodo, entre ellos los firmantes del *Manifiesto groc* (1928) y, por supuesto, Arnold Schönberg (1930). Todos ellos rechazaban la autoridad de la “Estética” como guardiana de la Belleza y como atalaya desde la cual la mayoría de “entendidos” se habían alzado casi siempre contra todo lo nuevo (calificándolo como algo feo, algo no-bello). En última instancia reclamaban un nuevo código de valores que situara la técnica compositiva en primer plano¹⁴.

Ligada a esta reivindicación del esfuerzo intelectual se encontraba la preferencia de “la idea” (en referencia a la obra musical como un ente artístico superior) frente a “el estilo” (entendido como el envoltorio fútil y a la moda para atraer la atención de un público voluble y trivial)¹⁵. En referencia al neoclasicismo, Schönberg se lamentaba en 1930 de que hubiera compositores contemporáneos “que cuiden tanto del estilo y tan poco de la idea” y rechazaba el popularismo de las nuevas propuestas musicales: “Ningún artista, ningún poeta, ningún filósofo y ningún músico, cuyo pensamiento se desenvuelve en la más alta esfera, habrán de descender a la vulgaridad para mostrarse complacientes con un “slogan” tal como “Arte para todos”. Porque si es arte no será para todos y si es para todos no es arte¹⁶”.

13. “Deberíamos resucitar el justo concepto y reivindicar la antigua nobleza del título de diletante –que la decadencia de la “profesión” más que la de la “afición”, en nuestros tiempos, ha teñido de un tono despectivo– como un culto platónico y fervoroso al arte de la música por medio de su ejercicio idealista y desinteresado” (Gerhard 1931c). Seguramente implícitos en esos “profesionales” estaban Millet y compañía, mientras que entre los diletantes situaba a los artistas e intelectuales que lo habían apoyado en la polémica posterior al concierto.

14. Véase Dahlhaus 1968. Entre Millet y Gerhard se dio también esta confrontación. *El mestre* le reprochaba su “preocupación por el sistema”, que le esclavizaba y no le permitía alcanzar el objetivo de todo arte: “el sentimiento inefable y la irradiación de un gozo de todo el ser” (Millet 1930b). Gerhard respondía: “[T]oda la sistematización que os enoja en mis obras me parece todavía poquísimas cosas ante el deseo que siento de hacer siempre más controlada y consciente la génesis de la obra.” (1930d). “Decís que habéis echado de menos en mi música la verdadera finalidad artística, o sea, la belleza. ¡Ah, maestro, si hacéis aliada vuestra a esta dama es evidente que me tocará perder! ¡Me sabrá mal tener que perder con Vd. en este terreno! Preferiría mil veces más tener que perder con un crítico, que es el único hombre –la historia lo demuestra– que posee el secreto de la Belleza. Es su secreto profesional. Estoy sinceramente convencido, maestro Millet, de que los artistas no entendemos absolutamente nada en estas cosas” (Gerhard 1930h).

15. Sobre este aspecto puede consultarse A. Jacob, 2005, pp. 149-173.

16. A. Schönberg, 1950, p. 61. La versión más antigua de este texto fue redactada en la época que nos ocupa, para una conferencia en 1930 en Praga. El texto revisado y traducido al inglés es el que se publicó en 1950 en *Style and Idea*.

Esta concepción elitista de la música era opuesta en muchos sentidos al ideal de los compositores adscritos al “neoclasicismo”. Éstos abogaban por una simplificación de los medios estilísticos, constructivos y formales para, por un lado, neutralizar los excesos y grandiosidades del Romanticismo y, por otro, para conseguir ser accesibles y comprendidos por la mayor parte del público. En su crítica al concierto del denominado “Grupo de los Ocho”, Gerhard (1931b) se lamentaba de que compositores de valía –como Ernesto Halffter– se preocupasen menos del “pensamiento” musical en sí (la idea) que de la manera de expresarlo (el estilo). Refiriéndose ya al grupo en su conjunto, comentaba:

La ausencia absoluta de prejuicios y de partido tomado con que todos ellos [los ocho “compositores madrileños”] se acercan a todas las músicas del pasado y del presente para hacer una graciosa reverencia ante todas las cosas que se han ganado su corazón por el conducto de la pura sensibilidad, es en ellos una actitud tan franca y tan unánime como el rechazo de todo lo que obtiene su prestigio del concepto “serio”, trascendental y casi divinizado del arte, que fue, en el fondo, el que tuvieron los románticos.

Esto explica sobradamente que las preferencias se orienten también unánimemente hacia el tipo de música de más clara y diáfana estructura que ha existido, hacia la forma “plástica” de la suite setecentista, por decirlo concretamente, por oposición a la forma “dialéctica” de la sonata *à développement*.

Consecuencia de esta preferencia es también una más marcada preocupación por el “estilo” que por la “cosa en sí” –por decirlo con palabras de Schönberg– y, por lo tanto, la jubilosa aceptación de todo un repertorio de fórmulas, hijas, no hace falta mencionarlo, del sentimiento tonal de la música, que el artista moderno, por satisfacer de alguna manera la necesidad de disonancia (de feísmo tendríamos que decir con el querido amigo Juan José [Mantecón]) [...], deforma, contorsiona o ironiza delicadamente, dejando la huella sabrosa de su individualismo, rebelde hasta cuando deliberadamente se complace a bordear el pastiche, a la manera o bajo el signo de la ilustre *Pulcinella* de Strawinsky-Pergolesi.

UN FOLCLORE “RADICALMENTE MODERNO”

Para Gerhard, tanto esta “copia deliberada” de un estilo pasado como la cita del material folclórico “de manera directa” y “por el color indígena más que como ingrediente melódico” constituían poco más que “ejercicios retóricos” carentes de contenido (1931a, 1931e). En su dura crítica a las *Sonatas de El Escorial* de Rodolfo Halffter (1931e), por ejemplo, afirmaba no comprender “cómo es posible que un músico de talento –tanto si es por sacrificarse a la moda denominada ‘neoclasicista’, como a la manía folclorista– pueda privarse voluntariamente de lo que es para él y para nosotros el placer máximo: la invención, la creación melódica original”. En este sentido, y tan sólo hasta cierto punto, Gerhard volvía a situarse cerca de su último maestro.

Schönberg achacaba el uso de material popular en la música “artística” bien a la incapacidad de ciertos compositores para inventar temas musicales de interés o a una especie de inercia cultural que les impedía superar el folclorismo decimonónico. En su opinión, los complejos procedimientos formales y de desarrollo propios de la música “artística” eran incompatibles con el carácter primitivo y sencillo de la “popular”¹⁷. Gerhard tampoco consideró el folclore el ingrediente fundamental de su “receta” nacional. En su opinión, “la facultad de invención de caracteres musicales y un sentido innato de los problemas formales” eran las principales condiciones que debían perseguir los compositores jóvenes para lograr una música catalana de las más altas ambiciones (Trabal 1929a). Dos condiciones que, como hemos visto, no podían alcanzarse ni por la vía neoclasicista ni mediante la cita formularia del folclore.

Pero a diferencia de su último maestro, Gerhard no negó el potencial del material popular, siempre que se manejase en un contexto estéticamente avanzado y procedimentalmente complejo (armónica, contrapuntística, formalmente, etc.). No sólo afirmaba la perfecta viabilidad de esa unión, sino que la reivindicaba para la música catalana. Como espejos en los que mirarse proponía al primer Stravinsky y en especial a Béla Bartók:

[L]a música atonal de Bela Bartok viene a ser la expresión profunda y exquisita del alma húngara, y tiene, al mismo tiempo, un valor de música universal. / Este maravilloso proceso de transubstanciación por el cual toda la savia que la música de Bartok chupa del folclore de su tierra es convertida en esencias musicales representativas de un concepto radicalmente moderno del arte de los sonidos, que responde al estado más avanzado de la evolución irreprimible de nuestro sistema occidental es, a mi entender, la lección más considerable que los músicos catalanes tenemos que sacar de la obra del gran maestro húngaro (Gerhard 1931a)¹⁸.

Gerhard llevó a la práctica este ideario especialmente en las obras que compuso *ex-profeso* para su nueva presentación a la sociedad catalana en 1929: el *Quinteto de viento*, las *Canciones populares catalanas* y sus dos *Sardanas*. El *Quinteto* (1928) constituye un punto de inflexión en su carrera y, en mi opinión, toda una

17. Schönberg ahondó en esta cuestión en varios escritos (véase por ejemplo, A. Schönberg, 1926 a, b y c, 1927 y 1947, 172-3. El borrador de “Folkloristic Symphonies” constituye uno de los más explícitos: “[The folklorists] want to use a ‘modern’ technic: rich and daring in modulation, rich and colorfull in the variety of orchestration, rich and superficial in semi counterpointal addition - but poor in their musical idea. Because a folksong can only be popular if it avoids such problems which are not resolved within their eight to sixteen measures -with other words: there are no problems, there is nothing which asks for continuation, nothing demanding consequences to be drawn from. One can use them in form of variations or in rondo-like structure”. Cit. en A. Jacob, 2005, p. 734.

18. Posteriormente, a medida que avanzaron los años treinta, Gerhard siguió alabando los hallazgos bartokianos pero ya no tanto los de Stravinsky (véase Gerhard 1937).

declaración de principios. En él aún por primera vez la incorporación de referencias folclóricas de distinto tipo con un empleo –bastante heterodoxo– de la técnica serial (por entonces, no lo olvidemos, de una modernidad extrema). Por otro lado, en el tercer movimiento, Gerhard realiza un pequeño homenaje al Stravinsky pre-neoclásico. Como acompañamiento a una melodía de marcado carácter popular introduce un motivo –a modo de ostinato– extraído de la introducción a la segunda parte de *Le Sacre du printemps*. Probablemente afirmaba de este modo su admiración por el modo “radicalmente moderno” en que Stravinsky había utilizado el folclore en su primera etapa creativa y en particular en este ballet (estrenado en Barcelona ese mismo año 1928 con inmenso éxito)¹⁹.

Además de este *Quinteto* y otras dos obras de música “trascendente” –como las denominó Millet (1930a)²⁰–, en su nueva presentación a la sociedad catalana Gerhard decide frecuentar los géneros nacionalistas catalanes por antonomasia: la canción popular armonizada y la sardana²¹. Ocho de sus *Catorze cançons populars catalanes* (1929) fueron estrenadas por Concepció Badia d’Agustí en el concierto de 1929 y seis orquestadas dos años más tarde. De forma similar a las aproximaciones al género entonces más modernas –entre ellas las bartokianas–, el tratamiento armónico provisto por Gerhard es respetuoso con la idiosincrasia de cada melodía popular, de la cual se deriva en parte. Tanto las armonizaciones como la posterior orquestación constituyen una propuesta novedosa y sofisticada, en la que encontramos desde acordes no tradicionales o ambivalencia modal hasta estructuras rítmicas irregulares, diseños contrapuntísticos de cierta complejidad o una instrumentación mucho más refinada y ambiciosa de lo habitual en el género. Todo ello le situaba muy lejos ya de las aproximaciones populistas y sentimentaloides de Millet y compañía (e incluso de algunos de sus compañeros generacionales).

19. Dentro de la etapa “rusa” stravinskiana, *Le Sacre* representa la culminación del proceso de integración de material de tipo folclórico en contextos armónicos no tradicionales. Aunque Gerhard no ocultó ni a Schönberg ni a su círculo su admiración por algunos de los logros stravinskianos (véase R. Gerhard, 1955, p. 110), la inclusión de material derivado de este ballet en su *Quinteto* –en el momento álgido de la polémica Schönberg-Stravinsky– así como la explícita referencialidad al folclore a lo largo de la obra (especialmente en los dos últimos movimientos) me llevan a pensar que la partitura no fue redactada como trabajo de fin de carrera en sus estudios con el austriaco, (como hasta ahora hemos afirmado, siguiendo a Drew [2002], todos los investigadores). En mi opinión, Gerhard compuso la obra de forma autónoma e independiente a las clases, quizá teniendo ya en mente su nueva presentación a la sociedad catalana. Desarrollaré este aspecto en mi tesis doctoral.

20. Sus 7 *Hai-kai*, compuestos en 1923 en la línea de las *Trois poésies de la lyrique japonaise* de Stravinsky y el *Concertino per a instruments d’arc* (1927-28), una adaptación para orquesta de cuerda del cuarteto compuesto como trabajo de fin de carrera para Schönberg y en la línea de algunos trabajos de Bartók y Berg de esta época (véase Alonso 2010).

21. Al parecer participó incluso en el tradicional orfeonismo catalán. En una entrevista afirma haber compuesto en 1929 “coros sobre poemas de Carner y Salvat-Papasseit” (Trabal 1929a). Sin embargo, no tengo constancia ni de la conservación de las partituras ni de su estreno.

Mientras este posicionamiento le valió las alabanzas de Anton Webern y muchos de sus colegas centroeuropeos, en España originó una pequeña polémica dentro de la polémica²². Para Millet (1930a), aquella inclinación de Gerhard hacia el “canto humilde y las formas del pueblo” –constituía su única vía de salvación, siempre y cuando superase ciertas excentricidades inadmisibles²³. Los sardanistas, por su parte, le agradecían “la noble ambición de querer abrir nuevas perspectivas a la sardana” pero al mismo tiempo le advertían del “peligro de una desnaturalización” que podrían acarrear sus ambiciones universalistas (sin firma, 1930). El escritor y crítico Francesc Trabal (1929b) las definía como “las primeras sardanas que se han hecho para la exportación, aunque todavía no lo bastante resueltas para decidir un género a universalizar” pues había conseguido resolver “la forma” pero no “la gracia” característica de esta danza. Por último, algunos de los músicos jóvenes encontraban la decisión decepcionante, ya que –como había comentado Blancafort muy poco antes– la música catalana debía ser “algo más que una sardana y una canción popular” (Cit. en E. Casares, 1986, 109).

Amparándose tanto en su catalanidad como en la teoría evolucionista, Gerhard se defendía de estas críticas en varios textos de 1929. Consideraba “lamentable” que los músicos jóvenes se desinteresasen de los géneros catalanes por excelencia pues todavía mostraban “gran vitalidad”. La solución pasaba –una vez más– por “recoger el fruto” de la generación anterior y “hacerlo evolucionar” mediante su participación en la modernidad musical europea (Trabal 1929). En las notas al programa de su concierto escribía:

He creído entender que mis amigos habrían recibido sin sorpresa el anuncio de obras de tendencias revolucionarias o de vanguardia [*Quinteto, Concertino* y 7

22. Anton Webern escribía a Gerhard: “Me alegro mucho de poder comunicarle –lo habrá oído ya por Schönberg–, que sus canciones catalanas han sido incluidas en el programa del próximo Festival de Música de la SIMC – junio 1932 en Viena. [...] Me gustan realmente mucho todos los trabajos que me envió [...]. Pero encuentro estas canciones especialmente encantadoras...” (“Ich freue mich sehr, Ihnen mitteilen zu können –Sie werden es ja schon von Schönberg gehört haben–, dass Ihre katalanischen Lieder auf das Programm des nächsten Musikfestes d. I.G.f.n.M. – Juni 1932 in Wien – gesetzt worden sind. [...] Mir gefallen alle die Arbeiten, die Sie mir schickten, gar sehr [...]. Aber diese Lieder finde ich besonders entzückend...”). Carta de Webern a Gerahrd (27-12-1931) [Agradezco esta información a Germán Gan Quesada]. El estreno de la versión orquestal en el citado Festival, bajo la dirección de Webern, fue recibido con comentarios muy positivos. Por esa misma época, parte de la crítica española le consideraba el “*enfant terrible* de la música catalana” ([sin firma, 1931]), “el más rebelde” y “discutido” de los jóvenes compositores catalanes (Gongora, 1931).

23. Por ejemplo, el “abuso del monotema en forma canónica atonal” en los largos de la primera Sardana, que resultaba “incoherente y monótono” o la desafortunada participación del saxofón en la segunda. Para Millet (1930a), “este instrumento pseudo-negro, tiene un timbre bien poco adecuado a la fortaleza, franqueza y claridad de nuestra danza”. Gerhard (1930f) replicaba a esta última cuestión: “¿No habrá que recordar a ningún blanco de sentido común, [...] que ni negro ni pseudo-negro pueden utilizarse en un sentido de descalificación para este instrumento ni para ninguna cosa! (Los pueblos que sufren sed de justicia [Cataluña] tienen obligación de olvidar menos que los otros estas cosas)”.

Hai-kai], pero que las sardanas producían una especie de desilusión, como sí yo hubiera traicionado alguna esperanza. Quisiera deshacer este malentendido.

No sé si es muy oportuno confesar una ambición –sea la que sea– en un instante tan comprometido. Pero si tengo que intentar de corazón hacer una, será la siguiente: tengo ambiciones de *conservador*, no de *revolucionario*. [...] Las sardanas no responden en absoluto a una actitud espiritual diferente de la que inspira las demás composiciones mías. La técnica es también la misma. La única diferencia descansa en las ideas –más sencillas en las sardanas– como es natural, tratándose de música que habría de poder servir para bailar. Soy un admirador de la sardana y de muchas sardanas de gran belleza, escritas por compositores catalanes. A veces me parece que tengo una visión –un poco vaga todavía– de la forma esplendorosa que podría llegar a alcanzar la sardana en el porvenir, dada la fuerza del espíritu racial que la va elevando tan altamente desde los sardanistas primitivos (R. Gerhard, 1929, p. 3).

Este texto contrasta con algunas declaraciones realizadas por Gerhard en el ocaso de su vida. En una interesante carta a Leo Black –productor de la *BBC Radio Music*– el catalán volvía a recordar aquella primera clase con Schönberg y negaba de nuevo cualquier lazo de unión de su música con sentimientos de carácter nacionalista. Sus sardanas, afirmaba entonces, habían constituido en realidad meras *pièces d'occasion*:

As far as my Spanishness is concerned I can honestly say that *other people* are far more aware of it than I myself. Not only has there been any complacency about it on my part, any conscious display, nay, any consciousness at all of the thing. The period when Catalan folk-song had influenced my music was long past –relatively long– in 1923. Incidentally, it was the the very first question Schbrg. fired at me on our first interview: “Are you in favour of musical nationalism?” and like a pistol-shot I answered: “No!” –and the point is: I had never asked myself the question or thought about it. I simply knew that I knew...I think I became constitutionally –if we may couple the two words– allergic to nationalism the day I saw how stupid it was to be a Catalan separatist, allergic to every kind of nationalism, that is... The Sardanas are all *pièces d'occasion*.

Estas afirmaciones sorprenden, no sólo al recordar su “visión esplendorosa” de una sardana del futuro, sino al constatar que Gerhard no arrinconó aquellas *Sardanas* en los años sucesivos. En una carta a Schönberg de 1933 le comentaba: “por fin he seguido su consejo y estoy instrumentando las dos sardanas, a las que quisiera añadir algunas otras piezas con carácter de danza para formar una suite, la cual podría convertir en un ballet que podría llevar por título *Sardanas*”²⁴. Si bien este proyecto no llegó a realizarse, sí que más adelante –ya en el

24. Ich habe endlich Ihren Rat befolgt, und instrumentiere nun die zwei Sardanas, zu denen ich noch einige andere Stücke im Tanzcharakter schreiben möchte, in der Absicht eine Suite zusammenzustellen, aus der eventuell ein Ballet werden könnte, das selbst den Titel “Sardanas” führen soll-

exilio- Gerhard realizó varios arreglos de la *Sardana I* para diferentes agrupaciones (algunos de los cuales fueron estrenados poco después en Londres). Además, a lo largo de su carrera, volvió varias veces a aludir a la considerada danza nacional catalana por antonomasia, por ejemplo en *Soirées de Barcelona*, en el *Concierto para violín* o en la banda sonora de *The Secret People*.

CONCLUSIONES

Gerhard afirmó en numerosas ocasiones que no se consideraba ni nacionalista ni patriótico.²⁵ Sin embargo, no parece que su negación del nacionalismo musical se sustentase siempre sobre las mismas premisas ideológicas; más bien fue adquiriendo distintos matices a lo largo de su carrera, la mayoría pendientes de analizar en profundidad. En el periodo estudiado -los años inmediatamente posteriores a sus estudios con Schönberg- su rechazo a cualquier vínculo entre creación musical y sentimiento nacionalista ha de leerse como parte del discurso con el que la mayoría de músicos, artistas e intelectuales jóvenes reivindicaron a lo largo de los años veinte y treinta una nueva sensibilidad estética acorde a su tiempo. Debemos tener en cuenta que, en los escritos de esta época, los términos “nacionalismo” o “patriotismo” eran asociados frecuentemente con la política de la *Lliga Regionalista* y con los productos culturales afines a ésta (entre los que se encontraba el *Orfeó* y los compositores vinculados a él). En mi opinión, lo que Gerhard defendía con todas estas declaraciones era, en última instancia, una forma de entender el catalanismo ya no mayoritariamente conservadora, chovinista y religiosa sino moderna, abierta a Europa, republicana y de izquierdas.

La afirmación de no creer en el folclore como “receta” de música nacional debe observarse bajo este mismo prisma. Como hemos visto, constituyó más bien un rechazo a su habitual instrumentalización ideológica pero en absoluto una negación de su valor como material musical. En su primera carta a Schönberg, Gerhard explicaba la principal aportación de Pedrell a su formación: el descubrimiento del “maravilloso e ignorado tesoro de nuestra auténtica música popular”; un tesoro al que, como es bien sabido, no renunciaría -de una u otra forma- en toda su carrera. Sin embargo, la concepción nacionalista pedrelliana -y por extensión la de los compositores del *Orfeó*- no pudo convencerle durante mucho tiempo;

te; ich denke mir darunter eine freie choreographische Phantasie über diesen Tanz und seine Figuren (carta de Gerhard a Schönberg, 25-2-1933).

25. En sus “Apunts”, por ejemplo, se confiesa “inocente” de cualquier sentimiento nacionalista o patriotista. (Gerhard ca. 1939, p. 26). En 1972, poco después de su muerte, su esposa Leopoldina (Poldi) Gerhard recordaba para un documental para la BBC: “He abhorred all nationality but nevertheless he had enormous roots in the country, but he was not nationalistic at all - for him the world was one piece” (cit. en A. Orga, 1973, p. 88).

po. En la carta a Black ratificaba este rechazo: la canción popular había dejado de “influcidar” su música mucho antes de trasladarse a Viena en 1923.

En el Gerhard de esta época, por tanto, se da un folclorismo *sin intenciones* “nacionalistas” (entendido el término como en la época) pero sí como elemento identitario. A diferencia de Schönberg –para quien su sistema dodecafónico era profundamente germano y tenía a la vez un indudable alcance universal– Gerhard, como cualquier otro compositor ajeno al área cultural centroeuropea, necesitaba recurrir a ciertos elementos genuinos –entre ellos al folclore– para poder expresar satisfactoriamente su propia identidad cultural. Por otro lado, no podemos olvidar que el marco cronológico de este estudio coincide con los años inmediatamente anteriores a la consecución del Estatuto de Autonomía de Cataluña y a la restauración de la *Generalitat*; es decir, con un periodo de extraordinaria necesidad de afirmación de la idiosincrasia nacional catalana. Una necesidad quizá incluso más fuerte en un compositor recién formado en Viena y Berlín y de apellido y ascendencia no catalanes. De tal forma, considero que las *Sardanas* no fueron tan intrascendentes como quiso presentarlas al final de su vida; o al menos no a un nivel ideológico. Probablemente, tanto éstas como sus *Canciones populares* –mucho más conseguidas– quisieron constituir una demostración práctica de que era perfectamente viable el hermanamiento de los géneros “catalanes” por excelencia con lo que Gerhard entendía entonces por modernidad musical.

Como hemos visto, en el discurso gerhardiano de esta época se mezclaron cuestiones puramente estéticas –derivadas en gran medida del ideario de su último maestro– con otras de tipo identitario, político o ideológico. A menudo, al estudiar aquel corpus documental, la unión de estos aspectos puede parecer contradictoria, incongruente o paradójica, al menos a primera vista (el mismo Gerhard advertía, en la citada carta a Leo Black, que en este tipo de cuestiones “quizá no soy un esclavo de la coherencia”). Por otro lado, la musicología acaba de comenzar a interesarse seriamente por Gerhard. Queda por realizar un análisis en profundidad de ciertos aspectos fundamentales en su ideario estético. Un mejor conocimiento de sus años de formación, de su (complicada) relación con el neoclasicismo como vía “universal” o de la evolución en su actitud frente al folclore nos permitirá comprender y contextualizar con mayor precisión sus convicciones estéticas de los años treinta y, a la vez, enfocar de manera más precisa muchos aspectos del pensamiento musical catalán de aquella época. En cierta medida incluso la de las décadas subsiguientes.

Y es que los ecos de aquellas polémicas y discusiones llegaron sorprendentemente lejos. Treinta años después, Manuel Valls (1960, p. 142) continuaba reprochando a Gerhard que con su adscripción a la “atonalidad” había convertido su música en un “experimento” que, a fuerza de querer ser universal, resultaba a veces “apátrida”. Y al contrario, Jordi León (1996, p. 46) –director de la Coblá

Sant Jordi- reivindicaba recientemente el acercamiento experimental y vanguardista de Gerhard a la sardana y pedía una nueva renovación de esta danza a la altura de la que había emprendido el compositor más de medio siglo antes. Muchas de las discusiones habituales en los años treinta en torno al catalanismo y la modernidad musical aún no se han extinguido. La musicología española, sin embargo, todavía no se ha ocupado de ellas con la profundidad que merecen. El presente artículo ha pretendido ser tan solo el comienzo de un trabajo apasionante que nos permitirá comprender un poco mejor la música y la sensibilidad estética de aquellos años; en muchos aspectos, incluso de los nuestros.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D.: “‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s music education under Arnold Schönberg”, *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010, pp. 9-21. [Acceso online: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/ALONSO.pdf>]
- Black, L.: *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*, Wintle, Ch. (ed.), London: Plumbago Books, 2010.
- Bowen, M. (ed.): *Gerhard on Music: Selected Writings*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2000.
- Cáceres, M.: “‘Una posturita estética que no representa sino un frenazo’: El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)”, en Cascudo, T. y M. Palacios (ed.): *Los señores de la crítica: periodismo musical en Madrid durante la primera mitad del siglo XX*, Sevilla: Doble J, 2011.
- Casares, E.: “Manuel Blancafort o la afirmación de la nueva música catalana”, en Casares, E. (ed): *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986, pp. 109-116.
- Congost, R.: “El pairalisme. Reflexions sobre una paraula, un concepte i dues conjuntures”, *Estudis d’Història Agrària*, 12, (1998), 7-16.
- Dahlhaus, C.: “Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 25 Jahrg., H. 3, (1968), 157-172.
- Dahlhaus, C.: (1979) “Die Idee des Nationalismus in der Musik”, en Danuser, H. (ed.): *Gesammelte Schriften* vol. 6, Laaber: Laaber Verlag, 2003, pp. 474-489.
- Drew, D.: “Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie”, *Arnold Schönbergs ‘Berliner Schule’*. Musik-Konzepte n° 117-118. München: Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002.
- “El compositor Gerhard i la sardana”. *La Sardana. Portantveu del foment de la sardana de Barcelona*, 62-63, Enero-Febrero 1930.
- “Els nostres músics vistos per un crític anglès”, [periódico sin identificar]. ¿Julio de 1931? [Recortes de prensa - IEV 15.03.15].

- Farran i Mayoral, J. (1929): "Robert Gerhard", *La Veu de Catalunya*, [ca. finales de noviembre].
- Ferrando, E. M.: «El mestre Pahissa parla de la seva òpera Marianela», *La Publicitat* (abril de 1923). Citado en Rabaseda i Matas, J.: *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*, Tesis doctoral (Arte). Universitat Autònoma de Barcelona, 2006, p. 331.
- Gan Quesada, G.: "Perspectivas sobre la recepción del repertorio modernista centroeuropeo en la España de entreguerras (1918-1936)", en *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en Europa en la primera mitad del siglo XX*, Pérez Zaluendo, G. y M. I. Cabrera García (eds.). Granada: MICINN - Universidad de Granada - Universidad de Tours, 2010, pp. 263-295.
- García Laborda, J. M.: "La primera recepción de A. Schönberg en España (1915-1939) y su inclusión en el debate cultural de la época", *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, Madrid, Alpuerto, 2005.
- Gerhard, R.: Carta a Arnold Schönberg. Borrador manuscrito. 21-10-1923 [CUL].
- Gerhard, R.: "Arnold Schoenberg", *Programa de mano del Festival Arnold Schoenberg* (29 abril) 1925 [IEV. 14.03.18].
- Gerhard, R.: *Programa de mano de la 'Sessió Robert Gerhard'*. (22 diciembre) 1929. [IEV 13.05.03].
- Gerhard, R.: "Preludi", *Mirador* 53, 30 enero (1930a).
- Gerhard, R.: "Coral", *Mirador* 54, 6 febrerero (1930b).
- Gerhard, R.: "Orquestra Pau Casals", *Mirador* 55, 13 febrero (1930c).
- Gerhard, R.: "Fuga", *Mirador* 56, 20 febrero (1930d).
- Gerhard, R.: "Fuga (Acabament)", *Mirador* 57, 26 febrero (1930e).
- Gerhard, R.: "Elogio del saxofón", *Mirador* 58, 6 marzo, (1930f).
- Gerhard, R.: "Concert al Liceu", *Mirador* 59, 13 marzo (1930g), 5.
- Gerhard, R.: "Coda", *Mirador* 63, 10 abril (1930h).
- Gerhard, R.: "Variacions", *Mirador* 64, 17 abril (1930i).
- Gerhard, R.: "Com escolteu música?", *Mirador* 65, 25 abril (1930j), 5.
- Gerhard, R.: "Com escolteu música? II", *Mirador* 66, 1 mayo (1930k), 5.
- Gerhard, R.: "Els músics d'ara: Bartok", *Mirador* 105, 5 febrero, (1931a).
- Gerhard, R.: "Els compositors madrilenys", *Mirador* 107, 19 febrerero (1931b).
- Gerhard, R.: "C. Badia d'Agustí", *Mirador* 112, 26 marzo, (1931c).
- Gerhard, R.: "Edicions de Música - Xavier Gols, Suite pour piano", *Mirador* 131, 6 agosto (1931d).
- Gerhard, R.: "Edicions. Rodolfo Halffter. Dos Sonatas de El Escorial", *Mirador* 133, 20 agosto (1931).
- Gerhard, R.: "Un hoste illustre: Arnold Schoenberg", *Mirador* 140, 8 octubre (1931f), 5.

- Gerhard, R.: “Conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador* 145, 12 de noviembre (1931g), 2.
- Gerahrd, R.: Carta a Arnold Schönberg. Borrador manuscrito. Ca. 1932 [IEV 14.02.02].
- Gerahrd, R.: Carta a Arnold Schönberg. Carta original mecanografiada. 25-2-1933 [IEV 12.01.052].
- Gerhard, R.: Texto (manuscrito) para la conferencia de la sesión 26ª de las *Audicions Discòfils*. Inédito [IEV 14.03.09], 1937.
- Gerhard, R.: “Apunts”, *Cultura*, 30, enero (1992), (ca. 1939).
- Gerhard, R.: “Reminiscences of Schoenberg” (1955), en Bowen, M. (ed.): *Gerhard on Music: Selected Writings*, Aldershot: Ashgate Publishing, 2000, 106-112.
- Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*, 3 y 4 diciembre (1929).
- Gongora, L.: “Primera actuación del grupo de Compositores independientes de Cataluña en ‘Audicions Intimes’ de la A. de Música ‘Da Camera’”, *La Noche*, 29 junio (1931) [IEV: 15.03.14].
- Gur, G.: “Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking”, *Search. Journal for New Music and Culture* 5, (2009). [Acceso online: <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf>].
- Jacob, A.: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim-Zürich: Georg Olms Verlag, 2005.
- León, J.: “Reflexions a l’entorn de les sardanes de Gerhard”, *Revista musical catalana*, 140, (1996), 45-46.
- Llobera, J. R.: *Foundations of national identity: from Catalonia to Europe*, New York: Berghahn Books, 2004.
- Messing, S.: *Neoclassicism in music, from the genesis of the concept through the Schoenberg-Stravinsky polemic*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988.
- Messing, S.: “Polemic as history, the case of Neoclassicism”, *Journal of Musicology*, 9, 4, Fall (1991), 481-497.
- Millet, L.: “Sessió Robert Gerhard”, *Revista Musical Catalana*, 313 (enero) (1930a).
- Millet, L.: “A en Robert Gerhard”, *Revista Musical Catalana*, 315 (marzo) (1930b).
- Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007.
- Narváez Ferri, M.: *L’Orfeo Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*, Tesis doctoral (Historia). Universitat de Barcelona, 2005.
- Orga, A.: “The Man and his Music: an essay”, en Atherton, D. (ed): *Schoenberg/ Gerbard Series. The London Sinfonietta. The complete Instrumental and Chameber Music of Arnold Schoenberg and Roberto Gerbard*. London: Sinfonietta Produccions Limited, 1973, pp. 87-94.

- Palacios Nieto, M.: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923- 1931)*, Madrid: SEdeM, 2008.
- Prat, J.: “El pairalisme com a model ideològic”, *L’Avenç*, 132 (1989), 52-53.
- Rabaseda i Matas, J.: *Jaume Pabissa. Un cas d’anàlisi musical*. Tesis doctoral. (Arte) Universitat Autònoma de Barcelona, 2006.
- Schönberg, A.: *Tratado de armonía*, Madrid: Real Musical, 1992 (1922).
- Schönberg, A.: “Polytonalisten” (1923), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 381-382.
- Schönberg, A.: “Reinschrift des (unbenutzten) Vorwortes zu op. 27 u. 28” (1926a), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 387-389.
- Schönberg, A.: “Vorwort”, *Drei Satiren für gemischten Chor; op. 28*, Wien: Universal Edition, 1926b.
- Schönberg, A.: “Folk-Music and Art-Music” (1926c) en Stein, L (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984, pp. 167-169.
- Schönberg, A.: “Italian National Music” (1927), en Stein, L (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 175.
- Schönberg, A.: “Ich und die Hegemonie in der Musik” (1928), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, p. 407.
- Schönberg, A.: “Mein Publikum” (1930), en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 411-415.
- Schönberg, A.: “Nationale Musik”, (1931a) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 154-157.
- Schönberg, A.: “Zu Nationale Musik”, (1931b) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 157-158.
- Schönberg, A.: “De Falla”, (1931c) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 517-518.
- Schönberg, A.: “Meine Gegner” (1932), Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, p. 430.
- Schönberg, A.: “Why No Great American Music” (1934) en Morazzoni, A. M. (ed.): *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz: Schott, 2007, pp. 189-194.

- Schönberg, A.: “Sinfonías folcloristas” (1947), en *El estilo y la idea* Cornellà: Idea Books, 2005, pp. 171-176.
- Schönberg, A. (s.f [ca. 1947]): “Folklorists [Skizze zu Folkloristic Symphonies]”; en Jacob, A.: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, Hildesheim-Zürich: Georg Olms Verlag, 2005, p. 734.
- Schönberg, A.: “Música nueva, música anticuada. El estilo y la idea” (1950), *El estilo y la idea*. Cornellà: Idea Books, 2005, pp. 51-61.
- Stein, L. (ed.): *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*, Berkeley: University of California Press, 1984.
- Stein, L.: “Schoenberg and ‘Kleine Modernsky’”, en Pasler, J. (ed.): *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*, Berkeley: University of California Press, 1986, pp. 310-324.
- Thomson, W.: “Music as Organic Evolution: Schoenberg’s Mythic Springboard into the Future.” *College Music Symposium*, 33/34 (1993/1994), pp. 191-211.
- Trabal, F.: “Una conversa con Robert Gerhard”, *Mirador* 47, 19 diciembre (1929a), 5.
- Trabal, F.: “Robert Gerhard a Barcelona”, *Diari de Sabadell* 25 diciembre (1929b).
- Valls, M.: *La música catalana contemporània. Visió de conjunt*, Barcelona: Selecta, 1960.
- Webern, A.: Carta a Roberto Gerhard. Carta original manuscrita. 27-12-1931 [Paul Sacher Stiftung, 553-554].