

1958: es la grabación del concierto del estreno en el Town Hall de Nueva York (hoy Weill Hall). Es una versión con orquesta y en ella utiliza la primera realización (Avakian).

1959: Tudor toca el *Solo for Piano* mientras Cage lee su conferencia *Indeterminacy: New Aspect of Form in Instrumental and Electronic Music* (Folkway Records). Utiliza la segunda realización.

1982: Tudor grabó el *Solo for Piano* en versión para piano solo. Es la única ocasión que consta que haya presentado esta obra sin otros instrumentos o lecturas de textos. También utiliza la segunda realización.

1992: es la grabación en directo del *Concert for Piano and Orchestra* en el Festival Anarchic Harmonies de Frankfurt. Es la única grabación donde Tudor presenta la segunda realización con orquesta.

Las dos realizaciones del *Solo for Piano* constituyen el trabajo más extenso hecho por Tudor para la interpretación de una obra durante toda su carrera pianística. Pienso que el material elaborado por él, que se encuentra en el Getty Research Institute, debería de ser editado y publicado para poner en valor la figura de David Tudor como intérprete y creador. Así, otros pianistas podrían seguir haciendo distintas versiones de estas dos realizaciones del *Solo for Piano* y, de esa manera, mantenerlas vivas. Concluyo recordando lo que decía Cage: “para mí es esta una obra ‘en progreso’, que no pretendo considerarla nunca en su estado final, aunque cada interpretación me parece definitiva”⁵³. ■

⁵³ Kostelanetz, R, “[On Earlier Pieces]...”, p. 130.

SONIDO Y SÍMBOLO EN *LAMENT FOR THE DEATH OF A BULLFIGHTER* DE ROBERTO GERHARD

Gregorio García Karman

RESUMEN

Lament for the Death of a Bullfighter (Lamento por la muerte de un torero, 1959) es una obra para recitador y cinta magnética basada en la elegía de Federico García Lorca titulada *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934). Este artículo parte de la relación entre Gerhard y Lorca, y de las reflexiones del compositor sobre la unión entre música y poesía. Buscando aproximarse al espacio *poiético* que guía las decisiones de Gerhard, el autor se adentra en los principios que rigen la composición y su pensamiento musical subyacente. Sobre la base de ejemplos musicales escogidos, el análisis descubre paulatinamente cómo estructura sonora y operaciones poéticas, composición de sonido y lenguaje, música emancipada y narrativa emocional se entrelazan en una relación dialéctica. El despliegue del proceso creativo conduce al descubrimiento de un microcosmos musical dialogante con las vanguardias y que entiende la creación como experiencia íntima. La reconstrucción del *Lament* a partir de los bocetos de cinta magnética de Gerhard (impulsada por la idea de una adaptación en forma de concierto del poema radiofónico) sustenta este análisis.

Palabras clave: Gerhard; Lorca; BBC; Música concreta; Radioarte; Préstamo musical; Simbolismo; Análisis poiético; Arqueología electroacústica.

ABSTRACT

Lament for the Death of a Bullfighter (1959) is a composition for speaker and magnetic tape based on Federico García Lorca's famous elegy *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934). This article departs from the relationship between Gerhard and Lorca, and the composer's views on the marriage between music and poetry. Aiming to approach

• El autor es candidato doctoral de la School of Music, Humanities and Media de la Universidad de Huddersfield con una tesis sobre las composiciones de sonido de Roberto Gerhard.

Recepción del artículo: 01-10-2013. Aceptación de su publicación: 08-11-2013.

the *poietic* space that oriented Gerhard's decisions the author investigates the principles that govern the composition and its underlying musical thought. Through the use of selected musical examples the analysis gradually unveils how sonorous structure and poetic operations, sound composition and speech, emancipated music and emotional narrative, are skilfully interlaced in a dialectical relationship. The unfolding of the creative experience leads to the discovery of a musical microcosm that converses with cutting-edge artistic practices and grasps artistic creation as an intimate experience. The reconstruction of the *Lament* using Gerhard's magnetic tape sketches (triggered by the idea of a concert adaptation of the radiophonic poem) underpins this analysis.

Keywords: Gerhard; Lorca; BBC; Musique concrète; Radioart; Musical borrowing, Symbolism, Poietic analysis; Media archeology.

I. INTRODUCCIÓN

Lament for the Death of a Bullfighter (Lamento por la muerte de un torero, 1959), para recitador y cinta magnética, es una pieza radiofónica del compositor Roberto Gerhard sobre un poema de Federico García Lorca. La obra, fruto de un encargo de la BBC, está basada en una traducción al inglés de la célebre elegía de Lorca titulada *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934). Gerhard creó esta composición en su estudio doméstico en Cambridge entre septiembre y diciembre de 1959¹. El *Lament* salió a las ondas por primera vez en el Tercer Programa de la BBC en mayo de 1960.

Comenzaremos tomando perspectiva sobre la vigencia de los problemas musicales que Gerhard plantea en el *Lament*. A finales de los años cincuenta, la vanguardia musical empezó a tomar conciencia de la necesidad de hacer una reflexión crítica sobre los presupuestos que habían regido sus propósitos hasta entonces. La conclusión lógica de la experiencia con el medio electrónico fue la ampliación del campo de acción al continuo sonoro. Se procedió a combinar sonidos concretos y electrónicos, y a conjugar instrumentos (incluyendo la voz) y cinta. Un precedente clásico de este nuevo rumbo es *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) de Karlheinz Stockhausen. Llevando el método serial a su conclusión lógica, esta obra preparó el terreno para la exploración del nuevo continuo mediante la integración de material fonético en la estructura musical². Planteamientos de

¹ El tramo final de la producción se completó en las instalaciones del BBC Radiophonic Workshop. Sobre las circunstancias que rodean la creación del *Lament* de Gerhard, véase García-Karman, Gregorio, "Roberto Gerhard's BBC Sound Compositions", en *The Roberto Gerhard Companion*, Monty Adkins y Michael Russ (eds.), Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2013, pp. 325-328.

² Véase, Stockhausen, Karlheinz, "Musik und Sprache", en *Sprache und Musik*, Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen (eds.), Die Reihe 6, Viena, Universal Edition, 1960, pp. 36-58.

esta índole condujeron asimismo a reconsiderar la cuestión del funcionamiento de la música con respecto al texto. Obras como *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) de Luciano Berio y *Poésie pour pouvoir* (1958) de Pierre Boulez exploraban distintas maneras de enfrentarse a problemas tradicionales como la inteligibilidad del texto ó el dominio de la estructura musical sobre la materia poética. La combinación de la voz humana y el sonido electrónico dio lugar a un nuevo género a medio camino entre la poesía y la música³ (Berio) en el que el poema era al tiempo "centro y ausencia"⁴ (Boulez).

Aunque sin pretensiones artísticas, Gerhard ya había empezado a combinar instrumentos con cinta y a emplear grabaciones instrumentales manipuladas en su música para teatro, radio y televisión al menos desde 1955⁵. Durante los años cincuenta, si bien desde una posición crítica, Gerhard siguió con bastante interés las tendencias de la vanguardia electrónica. Pero fue precisamente el cambio de paradigma ocurrido al final de la década lo que más le atrajo⁶. El *Lament* comparte los argumentos que compositores como Berio y Boulez habían esgrimido al apoyar el valor musical del sonido del habla. También es una obra heredera de las exploraciones literarias de la BBC en los años previos a la creación del Radiophonic Workshop. Este poema radiofónico es realmente una singularidad en el catálogo de Gerhard así como un referente distinguido de su trabajo pionero en el ámbito de la composición de sonido⁷. Pertenece al mismo periodo que dos trabajos de claras referencias pictóricas (*Capriccio a la manera de Goya* [1959] y la Sinfonía

³ Berio, Luciano, "Poésie et musique: Une expérience", *Revue belge de musicologie*, 13, n.º 1/4 (1959), pp. 68-75.

⁴ Boulez, Pierre, "Son, verbe, synthèse", *Revue belge de musicologie*, 13, n.º 1/4 (1959), p. 9.

⁵ Las composiciones de sonido de Gerhard para la BBC han sido tratadas en García-Karman, G., "Roberto Gerhard's BBC..." y el empleo de la cinta en su música incidental para el Shakespeare Memorial Theatre (marginamente) en B. Cholij, Irena, *Roberto Gerhard's Music for Stratford Shakespeare Productions 1947-1962 and Its Context*, Master's Thesis, University of Birmingham, 1955. Para una revisión reciente del catálogo de composiciones de Gerhard realizada por el autor a raíz del descubrimiento de la colección de cintas del compositor véase García-Karman, Gregorio, "Roberto Gerhard's Tape Collection: The Electronic Music", en *Proceedings of 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, University of Huddersfield, 2010, pp. 107-122.

⁶ *La Semaine de musique expérimentale* en la Expo 58 de Bruselas (una convención internacional que ofreció a los asistentes un panorama muy completo de la producción reciente de las escuelas electrónicas) fue probablemente uno de los primeros encuentros en que se hizo evidente este giro hacia una postura más crítica y la superación de la concepción dualista del material musical. Gerhard, que asistió a la conferencia, recibió con entusiasmo este cambio de actitud recalando especialmente el interés práctico de las contribuciones provenientes del campo de la lingüística. Véase la carta de Roberto Gerhard a Ross Lee Finney, 25 de octubre de 1958, Library for the Performing Arts, New York Public Library.

⁷ "Composición de sonido" ("sound composition") fue el nombre adoptado por Gerhard para describir sus propias composiciones en desaprobación de los dogmas de la *elektronische Musik* y la *musique concrète*.

N.º 3 “Collages” [1960]) que retratan a un artista con una forma muy particular de entender el medio electrónico y para el que componer no significó jamás seguir una receta. Este Gerhard concedía no menos importancia a los aguafuertes de Goya y a los minotauros de Picasso, al pensamiento poético de Paul Valéry y a la noble imaginación de Wallace Stevens, o al sensato consejo de sus mentores, Schoenberg y Cervantes. Para Gerhard la modernidad en sí misma era un valor secundario. En última instancia, el nuevo medio fue la respuesta a cuestiones largamente irresolutas sobre la relación entre música y poesía. Ideas que el compositor había formulado en su ensayo *Música i Poesia* (1935), quizá marcado por la memoria reciente de la voz de Lorca recitando el *Llanto*.

En referencia a la música instrumental de Gerhard, los estudiosos han tratado a menudo el tema de la facultad que poseen ciertas ideas musicales de sugerir la noción de una “doble realidad”⁸, que, en ocasiones, parece matizada de referentes autobiográficos y sentimientos de exilio⁹. Si bien escasean los trabajos académicos que traten el surgimiento de la música electrónica como género de la posguerra, los pocos estudios existentes¹⁰ y el horizonte estilístico gerhardiano sugieren que es pertinente evaluar hasta qué punto el potencial semántico del sonido grabado desempeña o no un papel en sus composiciones de sonido. Juega a favor de esta hipótesis la asiduidad con la que el compositor recurre a materiales preexistentes, una de las características más representativas e insólitas de su catálogo electroacústico. Sin embargo, esta expectativa choca con el marcado énfasis que Gerhard puso en la dimensión sonora de su música. Merece la pena, por todo ello, indagar en esta ambivalencia entre sonido y símbolo en el contexto de *Lament for the Death of a Bullfighter*.

Desde un punto de vista metodológico, el objeto de estudio de este trabajo es el espacio *poiético*¹¹ que orienta las decisiones compositivas en el *Lament*. Más concretamente, el objetivo es calificar los pensamientos que median entre el poema y las decisiones de Gerhard, exponiendo el universo creativo del compositor. Los problemas específicos que se plantean son: a) la caracterización de las estructuras musicales y sus características expresivas; b) el establecimiento de una correspondencia entre estas propiedades, el texto poético y el discurso del compositor;

⁸ Lendle, Gabriela, “Double Reality in Roberto Gerhard’s Don Quixote”, en *Proceedings of 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, University of Huddersfield, 2010, pp. 63-70.

⁹ Russ, Michael, “Music as Autobiography”, en *The Roberto Gerhard Companion*, Monty Adkins y Michael Russ (eds.), Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2013, pp. 132-152.

¹⁰ Véase, por ejemplo, Blumröder, Christoph von, *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*, Viena, Verlag Der Apfel, 2009.

¹¹ Este trabajo se decanta deliberadamente por una visión de orientación *poiética* y, por lo tanto, se aleja de la aproximación analítica al repertorio de la música electroacústica propuesta por autores como Nattiez y Dennis Smalley, asentada en los así llamados “nivel neutro” y “nivel *estésico*”. Véase, Nattiez, Jean Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.

y c) la proposición de una interpretación verosímil de las ideas que estimularon su imaginación musical.

El artículo toma como punto de partida una revisión histórica de la relación entre Gerhard y Lorca. También se repasan las circunstancias que rodean a la elegía y las ideas anticipadas por Gerhard en su ensayo *Música i Poesia*, que data de la misma época. Sobre este trasfondo, se analizan las ideas esgrimidas por Gerhard en su introducción a la retransmisión del poema radiofónico y en sus notas preparatorias de esta charla. El análisis que sigue, estructurado didácticamente a través de ejemplos musicales, interpreta la lectura que Gerhard hace del *Llanto* lorquiano. Una lectura que va más allá de la superficie del texto y que enlaza con la antigua tradición de la elegía, arrojando luz sobre la propia implicación emocional del compositor. Este análisis se basa en la investigación filológica de los esbozos de cinta magnética de Gerhard sustentada en la reconstrucción de la parte de cinta. Dicha recreación fue inspirada por la idea de una adaptación para concierto del poema radiofónico¹².

II. GERHARD Y LORCA

Conocí bien a Lorca en España, nos tratamos mucho en 1921 en Madrid, cuando los dos éramos estudiantes y él vivía en la Residencia de Estudiantes. Más adelante, le veía siempre que venía a Barcelona y le escuché recitar el *Llanto* en numerosas ocasiones¹³.

¹² Los materiales existentes en la colección de cintas magnetofónicas de Gerhard y el testimonio de Dick Mills, miembro histórico del Radiophonic Workshop, sugieren que tal vez nunca llegó a completarse una parte de cinta sin la voz. Los ingredientes de Gerhard y la voz de Stephen Murray se acoplaron a lo largo de varias sesiones en los estudios de la BBC en Diciembre de 1959. Parece ser que el proceso habitual para obtener la cinta máster habría consistido en accionar manualmente varias cintas con distintos componentes y mezclándolas en vivo, un proceso que nunca llegaba a hacerse en un pase ininterrumpido, según Mills. Los bocetos de cinta magnética existentes en la colección de Gerhard secundan la teoría de que se llevó a cabo una intensa labor de edición en los estudios de la BBC. Con el fin de adaptar el *Lament* a una interpretación en vivo, el autor “reconstruyó” la parte de cinta sin la voz, empleando las manipulaciones de cinta originales de Gerhard. La propia experiencia de la reconstrucción basada en esos materiales juega un papel principal en el análisis presentado en este artículo.

¹³ “I knew Lorca well in Spain, we were much together in 1921 in Madrid when we were both students and he lived in the Residencia de Estudiantes. Later on I saw him every time he came to Barcelona, and I heard him on several occasions recite the *Lament*”. Gerhard, Roberto, *Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter*, cinta magnética, BBC, 22 de mayo de 1960, Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.

De este vínculo de amistad entre Roberto Gerhard (1896-1970) y Federico García Lorca (1898-1936) durante el periodo de entreguerras lo que sabemos es poco. En marzo de 1921 a más tardar, Lorca daba por terminada una *suite* de poemas destinada a ser musicalizada conjuntamente por Gerhard y Adolfo Salazar¹⁴, lo que sugiere que Lorca y Gerhard ya se conocían¹⁵. A ciencia cierta se trataron en Madrid justo antes de que Gerhard y Salazar partieran rumbo a París en mayo de aquel mismo año¹⁶. A finales de agosto, un ejemplar dedicado del recién publicado *Libro de poemas*¹⁷ llegaba a manos de Gerhard en Barcelona por medio de Salazar¹⁸ (Figura 1). El compositor agradeció el obsequio de Lorca con la siguiente carta:

Poeta carísimo! Un millón de gracias por tu blanco libro que llegó a mis manos cuando más falta me hacía: estando enfermo, encerrado en una habitación oscura, llena de vahos de eucaliptus, rodeado de botellas de amargas medicinas [...] tu libro ha sido todo mi verano y sus versos me han curado. Que quieres que te diga de tus poemas [...] mi gozo y mi felicidad son tan claras leyéndolos que te estoy simplemente y fervientemente agradecido por haberlos dicho. [...] ¿Estarás en Granada cuando lleguemos? Por lo que más me desesperaba esta bronquitis en pleno verano era por privarme de pasarlo en tu compañía [...] Un abrazo cordialísimo de tu amigo de corazón¹⁹.

¹⁴ “Dos músicos jóvenes bien orientados en las escuelas puras y novísimas del arte, que es a lo que yo aspiro”. Carta de Lorca dirigida a sus padres, anterior al 29 de marzo de 1912, en García Lorca, Federico, Maurer, Christopher y Anderson, Andrew A., *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 104-106.

¹⁵ Posiblemente la idea surgió a raíz del éxito en Cataluña del *L'infantament meravellós de Schabrazada y Verger de les galanies*.

¹⁶ Postal enviada por Salazar y Gerhard a Lorca, París, 1 de junio de 1921, en Salazar, Adolfo y Carredano, Consuelo, *Adolfo Salazar: epistolario 1912-1958*, [Madrid], Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008, p. 108.

¹⁷ Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 169.

¹⁸ Lorca entregó a Salazar copias dedicadas de su libro para Gerhard y J. B. Trend. Carta de Salazar a Lorca, 13 de agosto de 1921, en Salazar, A. y Carredano, C., *Adolfo Salazar...*, p. 118.

¹⁹ Carta de Gerhard a Lorca, Barcelona, 22 de septiembre de 1921, en García Lorca, Federico y Tinnell, Roger D., *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad Valenciana y Mallorca conservado en la Fundación Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares, 2001.

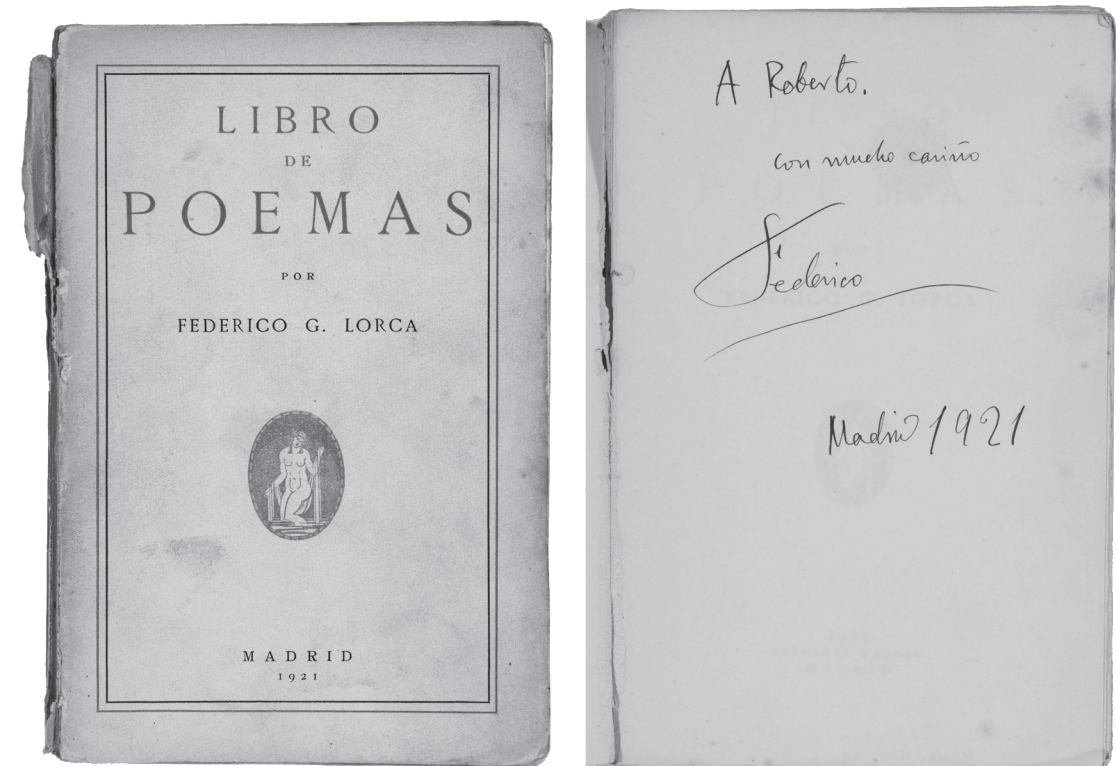


Figura 1. Ejemplar dedicado de la primera edición del Libro de poemas de Lorca conservado en la biblioteca de Gerhard (Cambridge University Library).

Para Gerhard, Granada significaba la ansiada oportunidad de conocer a Manuel de Falla. Sin embargo, aquel encuentro señaló el alejamiento gradual de Gerhard de las influencias parisinas en favor de las mejores perspectivas que ofrecía el rigor de las enseñanzas de Schoenberg²⁰. Por su parte, Lorca permanecería fiel a la causa de Debussy y a las raíces del folklore andaluz, respaldado por los consejos de Falla y el círculo musical de la Residencia de Estudiantes²¹. Proyectos varios

²⁰ Alonso Tomás, Diego, *La Formación Musical de Roberto Gerhard*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2011.

²¹ Casares, Emilio, “El Lorca músico”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arles, Actes Sud, 1992, pp. 113-125. Véase también, Persia, Jorge de, “Lorca, Falla y la música”, en *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, Susana Zapke (ed.), Cassel, Reichenberger, 1999, pp. 67-85.

unen los nombres de Gerhard y Lorca durante esta etapa²² aunque su relación parece haberse canalizado siempre a través de Salazar. Pareciera también que a partir de entonces su ambición de modernidad les llevó en direcciones distintas, y aunque Gerhard nunca dejó de alabar el “oído impecable”²³ de Lorca no nos consta si este aprecio fue recíproco.

Tampoco sabemos mucho de aquellos encuentros posteriores en Barcelona. Lorca visitó la ciudad condal por primera vez en 1925²⁴, coincidiendo con el compromiso de Arnold Schoenberg (organizado por Gerhard) para dirigir *Pierrot Lunaire* en el Palau de la Música Catalana²⁵. O quizá se encontrasen con motivo del estreno de *Mariana Pineda* en 1927 ó durante las visitas posteriores de Lorca a Cataluña para recitar sus poemas y ver a Salvador Dalí, aunque no hay que olvidar los estudios de Gerhard en Viena y Berlín entre 1923 y 1928. Lo que sí consta es que durante la Segunda República, Gerhard asistió a un recital de poesía que Lorca ofreció en el Hotel Ritz de Barcelona el 16 de diciembre de 1932, en presencia de un nutrido grupo de intelectuales y artistas²⁶. En otro de los pocos testimonios existentes, en 1935, ambos nombres aparecen vinculados al comité organizador de la frustrada Primera Internacional D’Artistes Creadors²⁷. Aquel mismo año, Lorca y Margarita Xirgú presentaban el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1934) en recitales por toda España causando el fervor del público²⁸. Es posible imaginar que Gerhard escuchase el poema en uno de los muchos recitales celebrados en Barcelona aquel otoño²⁹, con el telón de

²² Como el proyecto de una revista (Carta de García Lorca a Melchor Sánchez Almagro, agosto de 1921, en García Lorca, F., Maurer, C. y Anderson, A., *Epistolario completo...*, pp. 127-128) y el Concurso de Cante Jondo (31 de diciembre de 1921, en *Ibid.*, pp. 132-134).

²³ Gerhard, R., “Introductory Speech...”.

²⁴ Gibson, I., *Vida, pasión y muerte...*, pp. 223-230.

²⁵ ¿Acaso tuvieron oportunidad de verse entonces? Lorca fue a Barcelona para un recital que se celebró en el Ateneo en torno al 16-17 de abril y pasó la Pascua con Salvador Dalí (Salazar y Carredano, p. 274). En el Arnold Schoenberg Center se conservan cartas enviadas por Arnold Schoenberg desde el Hotel Majestic de Barcelona entre el 15 y el 26 de abril (Eike Fess, Arnold Schoenberg Center, Viena, correo electrónico dirigido al autor, 15 de mayo de 2012).

²⁶ Gibson, Ian, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pp. 219-220.

²⁷ “Organigrama Del Primer Congreso Internacional d’Artistes Creadors, Que Havia de Celebrar-Se Durant La Tardor de 1935 I La Primavera de 1936”, 1935, Fons Robert Gerhard, Institut d’Estudis Valencs.

²⁸ Según Gibson la primera audición privada del *Llanto* se celebró en Madrid el 4 de noviembre de 1934 (Gibson, Ian, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 587) y su publicación tuvo lugar en mayo del siguiente año (*Ibid.*, p. 601). García-Posada sitúa la primera lectura pública del poema el 12 de marzo de 1935 y la firma de los primeros ejemplares a finales de abril (García Lorca, Federico y García-Posada, Miguel, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, 1988, p. 60).

²⁹ Quizá en el recital celebrado el 1 de octubre a petición de los Amics de la Poesia. Gibson, Ian, *Federico García Lorca...*, op. cit., p. 384.

fondo de la crisis política que precipitó las elecciones de febrero de 1936 y que acabó enfrentando a los españoles en la guerra civil.

Años después, en la presentación radiofónica para la BBC de *Lament for the Death of a Bullfighter*, Gerhard aún guardaba un recuerdo vibrante de las ocasiones en las que tuvo oportunidad de escuchar a su compatriota recitando el poema:

Cada vez era, de algún modo, diferente, pero siempre una experiencia inolvidable. Verdaderamente hacía que “el esqueleto sonoro” del lenguaje castellano calara en el oído con toda su armoniosa virilidad. Recitaba los versos con una auténtica “boca llena de sol y pedernales”³⁰.

III. LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

Lorca compuso esta elegía en homenaje a su amigo, el torero, escritor y valedor de la Generación del 27³¹, Ignacio Sánchez Mejías, que murió como consecuencia de una cogida en la plaza de toros de Manzanares en agosto de 1934³². Miguel García-Posada, filólogo y especialista en Lorca, señala que, a finales de los años veinte, Lorca, sin ser aficionado al toreo, se había interesado por el aspecto mítico y litúrgico de la corrida y había empezado a reflexionar sobre la materia desde una perspectiva metafísica³³. No era el acto de la lidia lo que interesaba a Lorca sino el ambiente, las leyendas, las canciones, el drama y el mito que con el toreo se relacionaban. La interpretación profunda del toreo era un medio para celebrar las facultades superiores del ser humano y examinar el tema de la muerte. En alusión al *Llanto*, García-Posada escribe: “La obra rebasa cualquier orientación costumbrista. La realidad de la corrida aparece desde el comienzo transfigurada en la visión ritual y mítica, que se conjuga con la elegía y la celebración del héroe.

³⁰ “It was somehow different each time but always an unforgettable experience. He truly made the ‘sonorous skeleton’ of the Castilian language strike the ear in all its harmonious manliness. He sang the lines indeed with ‘a mouth full of sun and flint’”. Gerhard, Roberto, “[Draft for the Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter]”, BBC, 1959, 3, Roberto Gerhard Files, BBC Written Archives Caversham. El manuscrito carece de encabezado por lo que este título, que identifica al documento, fue sugerido por el propio autor. De ahí los corchetes.

³¹ Se dice que Sánchez Mejías costeó el homenaje a Góngora celebrado en Sevilla, en diciembre de 1927, que marcó la consolidación del grupo de la Generación del 27.

³² El fatídico accidente estuvo rodeado de una serie inverosímil de circunstancias aciagas. Véase, por ejemplo, Zumbiehl, François, “Ignacio Sánchez Mejías o la vida contracorriente”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arles, Actes Sud, 1992, pp. 58-63.

³³ García Lorca, Federico y García-Posada, Miguel, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, 1988, p. 65.

[...] El poema es el escenario de la lucha entre el ser y la nada”³⁴. En otras palabras, el *Llanto* trata la muerte de un amigo cercano, pero más allá de lo meramente individual, la maestría de Lorca nos invita a reflexionar sobre la inexorable universalidad de la muerte³⁵. Y, quizá también, sobre el desgarrar existencial de una generación³⁶ a la que Lorca y Gerhard pertenecían.

A lo largo del siglo XX, los versos de Lorca inspiraron a una cantidad imponente de compositores. En concreto, la fuerza del *Llanto* para evocar el tema universal de la muerte —y, por extensión, la desdichada muerte de Lorca— se convirtió en un símbolo para compositores políticamente comprometidos como Luigi Nono, Mikis Theodorakis y Stephan Wolpe³⁷. Sin duda, la empatía de Gerhard con el espíritu antitotalitario de escritores como Lorca y Albert Camus³⁸ fue también deliberada, aunque, como veremos, mucho más mesurada y reflexiva. Otro aspecto de esta elegía que también ha llamado la atención de los compositores es la depurada musicalidad de su lenguaje. Obras como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías, oratorio* (1950) de Maurice Ohana están bajo el influjo de este magnetismo. Preocupado por respetar la esencia musical del poema, Ohana dividió el texto entre recitador y cantante, y evitó en la parte de este último emplear recursos vocales que se alejasen demasiado del terreno del habla natural³⁹. El *Lament* de Gerhard lleva esta idea un paso más lejos:

Mis recuerdos de aquellas lecturas son probablemente el motivo de mi reticencia a que se canten las palabras envolviéndolas con una melodía que no haría más que nublar y atenuar su belleza musical intrínseca. Un poeta con buen oído, y el de Lorca era impecable, es capaz de crear por sí mismo música en palabras fascinante, sin necesidad de compositor alguno⁴⁰.

³⁴ *Ibid.*, pp. 66-67.

³⁵ Así lo han destacado numerosos autores. Véase, por ejemplo, Deval, Frédéric, “De Federico García Lorca a Mauricio Ohana”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca à Maurice Ohana*, Arles, Actes Sud, 1992, pp. 44-50.

³⁶ Rosales, José Carlos, “Una lectura del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, consultado el 10 de enero de 2013, <http://canales.ideal.es/lorca/mejias.html>.

³⁷ Los tres incluyeron referencias al *Llanto* en su obra. Tinnell, Roger D., *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.

³⁸ Lorca y Camus impulsaron a Gerhard a perseguir la idea de llevar a cabo proyectos operísticos en los años cincuenta.

³⁹ Prost, Christine, “La vigilia del tigre”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca à Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arles, Actes Sud, 1992, pp. 74-82.

⁴⁰ “It is probably my memory of these readings that must to a large extent account for my reluctance to having the words sung enveloped in a melody that could only veil and attenuate their intrinsic musical beauty. A poet with a good ear—and Lorca’s was impeccable—can make an entrancing word-music on his own, with no help from a composer”. Gerhard, Roberto, *Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter*, cinta magnética, BBC, 22 de mayo de 1960,...

IV. MÚSICA I POESIA

La concordancia entre las soluciones empleadas en *Lament for the Death of a Bullfighter* (1959) y las cuestiones que plantea el ensayo *Música i Poesia* (1935)⁴¹ es extraordinaria. Este ensayo apareció en el segundo número de *Quaderns de Poesia* (1935-1936), una revista catalana en la que publicaron poesía algunos de los autores más prestigiosos del momento, Lorca incluido⁴². Teniendo en cuenta este paralelismo, la hipótesis de que el ensayo de Gerhard pueda ser deudor de un recital del *Llanto*, es, cuanto menos, sugestiva⁴³.

Música i Poesia trata el problema de musicalizar un poema. Gerhard se aproxima a esta cuestión planteando la siguiente disyuntiva: poner música a un hecho terminado como es un poema ¿no conlleva acaso un enorme sacrificio para la libertad del compositor? ¿o es el poema solo un pretexto que el músico pone al servicio de las necesidades expresivas del momento? Y recíprocamente, continúa preguntándose Gerhard, la poesía ¿sale ganando o perdiendo al aliarse con la música? Para Gerhard la respuesta era clara: al poner música a un poema se sacrifica el efecto sonoro de la versificación⁴⁴ y el contrapunto que forman esos accidentes sensitivos con la melodía creada por el significante. Por ello, aseguraba, al unirse con la música la poesía pierde toda la belleza de su organización formal y es privada de su propia esencia:

Entonces, ¿qué es lo que queda del poema después de sacrificar a la música los elementos más importantes de su autonomía formal? Un texto, materia poética, y una substancia lírica, que aunque contenida con precisión en aquel texto, ha sido desposeída de ritmo y nombre propios, de aquel cuerpo resistente que el poeta esculpe en el lenguaje y que considera, con toda justicia, la prueba suprema de su acto creativo⁴⁵.

⁴¹ Gerhard, Roberto, “Música i Poesia”, *Quaderns de Poesia*, 2, (julio de 1935), pp. 18-22.

⁴² Que Gerhard fuese uno de los pocos autores no literatos publicados en *Quaderns de Poesia*, parece indicio del reconocimiento del compositor en círculos literarios catalanes.

⁴³ Además del estrecho vínculo entre el *Lament* y *Música i Poesia* que se trata a continuación, los únicos indicios con los que contamos para hacer esta conjetura son el testimonio de Gerhard y la concordancia temporal de los acontecimientos. Se da la circunstancia también de que el mismo número de la revista en el que aparece *Música i Poesia* se hace eco de la publicación del *Llanto* en la sección de reseñas.

⁴⁴ “[...] aquella fina música de vocals i consonants acolorides; les harmonies i acords interiors del vers; les ressonàncies de la rima [...]” (“[...] aquella música fina de vocales y consonantes coloreadas; las armonías y los acordes internos del verso; las resonancias de la rima [...]”), Gerhard, R. “Música i Poesia”, p. 20.

⁴⁵ “Què resta, doncs, en definitiva, del poema, després de sacrificats a la música els elements més importants de la seva autonomia formal? Un text, matèria poètica, i una substancia lírica, encara exactament continguda en aquest text, però desposeïda de ritme i nombre propis, d’aquell cos resistent que el poeta esculpeix en el llenguatge i que ell estima, amb justícia, com la prova suprema del seu acte de creació”. *Ibid.*, p. 21.

Con su *seny* característico, la solución propia que Gerhard confió al lector en 1935 fue la de limitar la reflexión sobre estos dilemas para no perder el ingenio que precisa la creatividad. El ensayo concluye observando que merece la pena correr el riesgo, porque incluso en caso de fracasar, el poema sigue existiendo en su forma original⁴⁶.

V. ESTRUCTURA ACÚSTICA E IMAGEN ACÚSTICA

De esta manera abordaba Gerhard, años más tarde, la cuestión de la elección del medio electrónico en sus notas sobre el *Lament* en 1960:

Cuando me planteé por primera vez musicalizar el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca, la elección del medio no me hizo dudar ni un momento. [...] La primerísima idea me vino en términos de sonido electrónico⁴⁷. [...] ¿Por qué era tan reacio a que el poema se cantase y a situarlo en un marco musical como el que pudieran proporcionar instrumentos musicales?⁴⁸.

Las razones que Gerhard nombra para justificar su reticencia le conducen a retomar, literalmente, los dilemas planteados en *Música i Poesia*. La primera tiene que ver con la atracción que sentía por el sonido del habla, para él la forma más inmediata de comunicación de la poesía. Gerhard temía que la naturaleza delicada y tenue de las melodías, ritmos, armonías y orquestaciones engendrados por las palabras que el poeta había imaginado se perdiesen si el poema se cantaba, o que la adición de música instrumental las anulase. La segunda razón hace referencia al conflicto entre la autosuficiencia que la música precisa de forma natural y los condicionantes de la asociación con el poema. La manera de superar esta coyuntura, concluía Gerhard, es el medio electrónico. Según el compositor, la expresividad y el simbolismo gestual del sonido electrónico permitían recurrir a estructuras mucho más simples. Además, decía, en términos de espacio auditivo, la capacidad de llenar del sonido electrónico es equivalente a la de estructuras tonales mucho más complejas. De esta manera, se eliminaban las complejidades que la música instrumental precisaría para conseguir un efecto similar (y que habrían provocado un problema de rivalidad entre

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁷ Aquí Gerhard utiliza el término “sonido electrónico” laxamente para referirse a los materiales de que dispone la “música electrónica”, en su sentido más amplio (es decir, sonidos en cinta, sin importar si provienen de fuentes instrumentales o electrónicas).

⁴⁸ “When I first thought of setting Lorca’s *Lament for the Death of a Bullfighter*, the choice of the medium didn’t cause me a moment of hesitation. [...] The very first idea came to me in terms of electronic sound. [...] Why did I feel so reluctant to have the poem sung and set in a musical frame such as could be provided by musical instruments?”. Gerhard, R., “[*Draft for the Introductory...*]”, p.1.

habla y sonido)⁴⁹. Estos son los planteamientos que determinan la relación entre palabra y música en el *Lament*.

Siguiendo estos principios, Gerhard tomó una grabación de la traducción al inglés del *Llanto* de Lorca recitado por Stephen Murray como punto de partida. El sonido inalterado de la voz fue su tema dado, un *cantus firmus* preexistente que el compositor analizó hasta llegar a una especie de cianotipo⁵⁰ de la estructura general temporal y motivica⁵¹. A partir de este modelo Gerhard fue seleccionando y confeccionando los componentes de la cinta. El resultado es un expresivo lienzo de sonidos de origen acústico y manipulaciones de cinta que contiene la esencia de los afectos y ritmos del poema. La explicación que da Gerhard sobre la primera sección del *Lament* sirve para exponer esta unión de sonidos y afectos:

El tono emocional del poema es de desconsuelo, sostenido desde el principio hasta el final, con tan solo variaciones de intensidad. La primera sección empieza en una atmósfera de dolor azorado, por decirlo así. Ante la noticia de la cogida mortal que acaba de ocurrir en la plaza, quería empezar con un sonido desgarrador que pudiera repetirse a modo de eco a lo largo de la sección inicial, como una especie de motivo-*ostinato* estático, concordante, aunque no coincidente, con la línea obsesiva que recorre toda la sección a modo de letanía⁵².

Gerhard pensaba que este sonido poseía “una especie de simbolismo gestual que tenía un efecto denotativo inmediato”⁵³. Efectivamente, las características fisionómicas inarmónicas y cuasi percusivas del sonido desgarrador⁵⁴, junto con su conducta en el dominio temporal (Figura 2, *arriba en gris*), evocan de manera convincente las campanadas fúnebres con las que a menudo se ha identificado en la literatura el obstinado verso “a las cinco de la tarde” (Figura 2, *debajo en gris*, y Tabla 1).

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 1-3.

⁵⁰ Existen indicios para creer que este plan maestro fue bosquejado sobre la copia del guión radiofónico del *Lament* perteneciente a Gerhard. Desgraciadamente, este manuscrito, con signatura Gerhard.13.21 y depositado en la Cambridge University Library, se encuentra en paradero desconocido.

⁵¹ Gerhard, Roberto, “Introduction to the Lament of the Death of a Bullfighter (1960)”, en *Gerhard on Music: Selected Writings*, Meirion Bowen (ed.), Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2000, pp. 185-186.

⁵² “The emotional note of the poem is one of desolation, maintained throughout, with variations of intensity only. Since the first section begins in an atmosphere of stunned grief, as it were: at the news of the mortal *cogida* (the goring of the *torero*) which has just occurred in the bullring, I wanted to begin with a tearing sound that could be kept re-echoing through the opening section as a kind of static *ostinato*-device, matching, but not coinciding with the obsessive line which runs through the whole section in the manner of a litany”. Gerhard, R., “[*Draft for the Introductory...*]”, p. 4.

⁵³ “A kind of gestural symbolism that had an immediate telling effect”. *Idem*.

⁵⁴ Una serie de ataques tipo *pizzicato*-rasgado ejecutados directamente en las cuerdas del registro grave del piano.

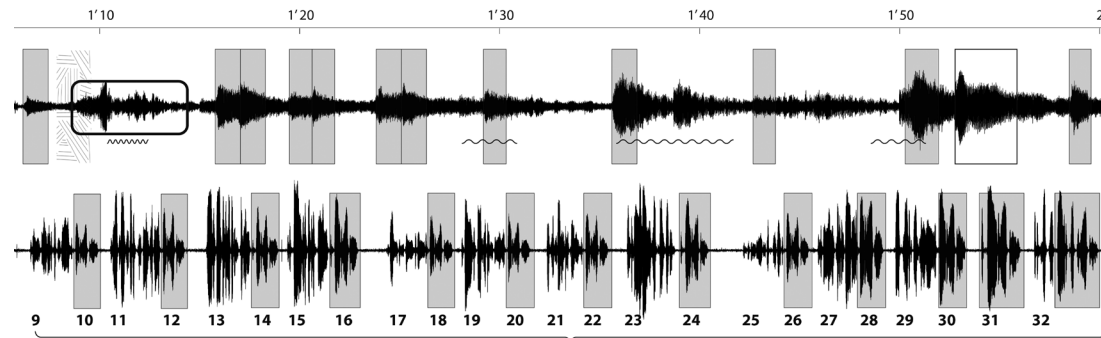


Figura 2. Segunda estrofa (versos 9–32) de la primera sección, *Cogida and Death* (La cogida y la muerte); cinta reconstruida (arriba), voz de Stephen Murray (debajo). La comparación entre el patrón rítmico del “sonido desgarrador” (arriba en gris) y el estribillo “at five in the afternoon/a las cinco de la tarde” (debajo en gris) revela la interacción de los dos trenes de acentos. (Véase también la Figura 6.1.). Ilustración del autor.

9	The wind bore away the cotton gauze	El viento se llevó los algodones
10	at five in the afternoon	a las cinco de la tarde.
11	And the oxide scattered crystal and nickel	Y el óxido sembró cristal y níquel
12	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde
13	Now the dove and the leopard are struggling	Ya luchan la paloma y el leopardo
14	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
15	And a thigh with a desolate horn	Y un muslo con un asta desolada
16	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
17	The sound of the strings begins	Comenzaron los sonos de bordón
18	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
19	The bells of arsenic and steam	Las campanas de arsénico y el humo
20	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
21	Groups of silence in the corners	En las esquinas grupos de silencio
22	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
23	And, the bull alone is left high-hearted!	¡Y el toro solo corazón arriba!
24	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
25	just as the snowy sweat broke out	Cuando el sudor de nieve fue llegando
26	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde,
27	When the bullring was covered in iodine	cuando la plaza se cubrió de yodo

28	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde,
29	death laid its eggs in the wound	la muerte puso huevos en la herida
30	at five in the afternoon.	a las cinco de la tarde.
31	At five in the afternoon.	A las cinco de la tarde.
32	At exactly five o'clock in the afternoon.	A las cinco en punto de la tarde.

Tabla 1. Fragmento de *Cogida and Death* (izquierda)⁵⁵ / *La cogida y la muerte* (derecha)⁵⁶ correspondiente a la misma subsección representada en la Figura 2.

Significativamente, Gerhard aseguraba que para él no existía una diferencia sustancial entre la composición de sonido y la composición de música instrumental⁵⁷. Según el compositor, en ambos casos el punto de partida era una idea musical, una entidad sonora con características expresivas y una conducta temporal determinada. El siguiente paso era explorar las posibilidades del medio para materializar dicha idea musical. Este proceso de dos fases siempre era el mismo, sin importar que el medio fuese instrumental o electrónico. En palabras de Gerhard, el todo resultante es “al mismo tiempo imagen acústica⁵⁸ y estructura acústica; la primera apela a la imaginación y la segunda al intelecto”⁵⁹.

⁵⁵ Todas las citas en inglés que aparecen en este artículo provienen de la traducción de A. L. Lloyd del poema de Lorca en la que se basa el *Lament* de Gerhard. Véase, García Lorca, F., *Lament for the Death...*

⁵⁶ García Lorca, Federico y Caballero, José, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Ed. del Árbol, 1935.

⁵⁷ La descripción que hace Gerhard de su “proceso de concepción” y que sirve de base a este párrafo solo aparece en el borrador de la introducción de Gerhard al *Lament*. Gerhard, R., “[Draft for the *Introductory...*”], pp. 3-4.

⁵⁸ Gerhard utiliza a menudo el término “imagen acústica” (“sound-image”) en el contexto de sus composiciones de sonido. En trabajos como *King Lear* (1955) y *Asylum Diary* (1958) Gerhard emplea dicho término en referencia a agregados sonoros con una intención dramática deliberada y que a menudo insinúan estados mentales y emocionales. Circunstancialmente, el término imagen acústica (“image acoustique”) es un concepto clave del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure que el lingüista utiliza para describir la relación entre lenguaje y lengua y para definir el signo lingüístico. Según Saussure, una imagen acústica es la representación mental de un signo lingüístico. En el modelo de Saussure, un concepto dado desencadena la imagen acústica correspondiente en el cerebro (un fenómeno puramente psicológico) que se transmite a continuación a los órganos de la fonación. Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, ed. Charles Bally y Albert Sechehaye, trad. Amado Alonso, Madrid, Losada, 1945, pp. 54-55

⁵⁹ “The whole is, then, both and at the same time sound-image and sound-structure, the first speaking to the imagination, the second to the intellect. The process of conception is therefore the same, whether the medium is electronic or instrumental”. Gerhard R., “[Draft for the *Introductory...*”], pp. 3-4.

VI. CIBELES Y DIONISO

Al igual que Lorca expresa formalmente los afectos del poema asignando modelos métricos distintos a cada una de las cuatro secciones (*La cogida y la muerte*, *La sangre derramada*, *Cuerpo presente y Alma ausente*), Gerhard les da un tratamiento distinto en términos de “color tímbrico y diseño motivico”⁶⁰. La paleta sonora incluye técnicas extendidas de piano⁶¹, percusión y acordeón, sonidos de origen electrónico, ruido filtrado y agua borbotando, así como fragmentos de obras instrumentales propias. En la pieza, el compositor entreteteje estos materiales asignándoles un “objetivo común” y creando una serie de elementos intermediadores con el habla.

El ejemplo de la Figura 3 corresponde a una subsección de 50 segundos de *The Spilling of the Blood* (*La sangre derramada*). Todos los ingredientes de este fragmento proceden de una sesión de grabación realizada por el percusionista Gilbert Webster en la BBC⁶². En concreto, un *glissando* ascendente en el timbal, un redoble mantenido de timbal, tres redobles en *crescendo* en distintas cajas y varios toques de platos suspendidos. Dos de estos ingredientes se integran sin manipular en la estructura resultante: los *glissandi* de timbal y los platos suspendidos. Por el contrario, los redobles en la caja y los timbales han sido sometidos a una transformación previa reproduciendo la cinta al revés y cuatro veces más rápido⁶³, de manera que el origen de estos sonidos resulta irreconocible. La Figura 3 ilustra la disposición que resulta de la unión de todos estos ingredientes.

Llegados a este punto, parece apropiado evocar los lazos míticos que ciertos instrumentos de percusión tenían en el mundo antiguo. En la antigua Grecia, sacerdotes llamados Coribantes hacían chocar los platillos para hacer aflorar la emoción en los senos de las suplicantes de la diosa Cibeles y el ritmo del *tympanon*⁶⁴ animaba las celebraciones relacionadas con el culto a Dioniso. Unidos, estos dos instrumentos eran casi exclusivos de la actividad musical presente en las orgías; de hecho, no tenían cabida en ningún otro tipo de música romana excepto en este tipo de culto. A su vez, se piensa que las representaciones de diosas con un *tympanon* evocaban la luna llena, relacionada con el toro lunar desde la antigua Mesopotamia⁶⁵. Ya en textos acadios hay

⁶⁰ “Sound-colour and patterning”. Gerhard, Roberto, *Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter*, cinta magnética, BBC, 22 de mayo de 1960,...

⁶¹ Golpear las cuerdas con las puntas de los dedos, las uñas o la palma de la mano, arañar una cuerda con la uña, hacer un *glissando* rozando varias cuerdas seguidas, armónicos, sonidos de los pedales, etc. Las técnicas extendidas de piano utilizadas en el *Lament* recuerdan al “piano de cuerda” de Henry Cowell.

⁶² Para más información sobre las circunstancias que rodearon la creación del *Lament*, véase García-Karman, G., “Roberto Gerhard’s BBC...”, pp. 325-328.

⁶³ Como resultado, estos ingredientes suenan acelerados y dos octavas más agudo.

⁶⁴ El *tympanon* era un tambor de marco redondo que se sujetaba y tocaba con las manos confiado especialmente a las mujeres.

⁶⁵ En esta cultura, los cuernos de toro representaban la luna creciente.

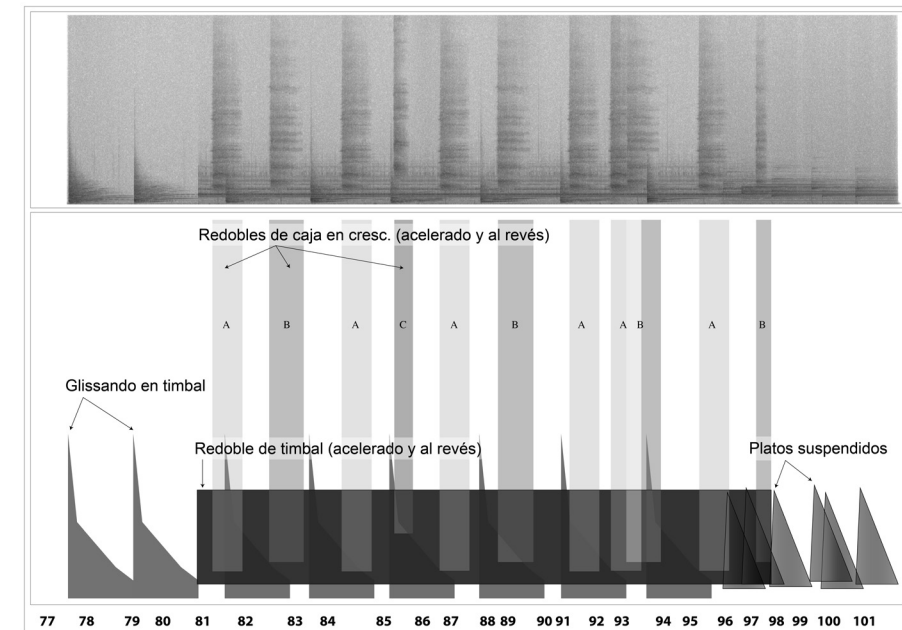


Figura 3. Subsección de cincuenta y dos segundos (aprox. 03:56–04:46) de *The Spilling of the Blood* (*La sangre derramada*). Representación espectromorfológica de la parte de la cinta sin la voz. (Véase también la Figura 6.2.).

testimonios de ceremonias en las que, en un día señalado, se llevaban toros negros a la “Casa del Conocimiento” (el templo) para su sacrificio. En intrincados rituales que solo podían presenciar los iniciados, se hacían ofrendas a los dioses de la música y la sabiduría, y se trataba la piel del animal sagrado fijándola a un tambor de bronce. En Grecia, el toro (en cuyo cuerno se bebía el vino) era considerado una manifestación de Dioniso. El sacrificio del toro formaba también parte del culto a este dios: la sangre derramada se mezclaba con el vino en ceremonias asociadas estrechamente al *tympanon*, los platillos y la flauta doble⁶⁶.

Gerhard no solo poseía conocimientos de mitología griega sino que también tenía contactos con la Galpin Society y el percusionista James Blades⁶⁷. Notablemente, Gerhard se explaya con los platillos y el timbal—ambos excepcionalmente sin manipular—en la estructura de la Figura 3 y a lo largo de *The Spilling of the Blood* (*La sangre derramada*), donde se representa la sanguinaria

⁶⁶ Blades, James, *Percussion Instruments and Their History*, Londres, Faber and Faber, 1975.

⁶⁷ Galpin Society es una fundación consagrada al estudio de la historia y la cultura de los instrumentos musicales, mientras que James Blades es el autor del manual de percusión cuyas referencias al platillo y al timbal en el mundo antiguo se han resumido en el párrafo anterior.

ceremonia del sacrificio de Ignacio. La referencia que hace Gerhard a los ritos dionisiacos parece tan clara que seguramente el único fragmento instrumental manipulado reconocible en el *Lament* es un dúo de viento-madera que aparece en la primera sección del poema⁶⁸. Esta última alusión, en evidente conexión onomatopéyica con el verso “Bones and flutes sound in his ears” (“Huesos y flautas suenan en su oído”).

Es posible descubrir numerosas conexiones entre los acontecimientos sonoros y la sustancia poética. Volviendo al ejemplo de la Figura 3, la correspondencia entre el *glissando* ascendente en el timbal y el primer verso “Ignacio climbs up the terraces” (“Por las gradas sube Ignacio”) y, en términos de espacio auditivo, la calculada simplificación de la textura en el momento de gran transcendencia semántica en el que las tres Parcas⁶⁹ alzan la cabeza y miran a Ignacio a los ojos (véase la Figura 3 y la Tabla 2, verso 96), son ambas irrefutables. En cuanto a la idea musical subyacente al entramado de la Figura 3, podemos hallar “ciertas características cinético-dinámicas y rítmicas”⁷⁰ que son también representativas de la propia versificación de Lorca. Tomemos los modelos de métrica popular utilizados por Lorca en *La sangre derramada*, en concreto la estrofa tipo romance, el estribillo (“¡Que no quiero verla!”) o la polimetría. El carácter directo, la repetición cíclica y la irregularidad son todas características de la estructura musical de la Figura 3. Evidentemente, cabría argumentar que este tipo de entramados rítmicos es habitual en la música de Gerhard, pero aun así, su empleo aquí contrasta con la ausencia de estructuras semejantes en el resto del *Lament*. Asimismo, las connotaciones populares y la circularidad de la frase melódica que se repite al comienzo de esta segunda sección (una extravagante línea de oscilador electrónico reproducida al revés) tampoco aparecen en el resto de la obra.

77	Ignacio climbs up the terraces	Por las gradas sube Ignacio
78	with all his death on his shoulders .	con toda su muerte a cuestras.
79	He looked for daybreak,	Buscaba el amanecer,
80	but there was no daybreak.	y el amanecer no era.
81	He seeks his own sure profile,	Busca su perfil seguro,
82	and a dream misleads him.	y el sueño lo desorienta.
83	He sought his handsome body	Buscaba su hermoso cuerpo
84	and was faced with his unsealed blood.	y encontró su sangre abierta.
85	Don't tell me to see it!	¡No me digáis que la vea!
86	I don't want to feel the jet	No quiero sentir el chorro

⁶⁸ Un arreglo hurtado de un episodio de música incidental del compositor, cuya grabación se reproduce al revés y a doble velocidad.

⁶⁹ En la antigua Roma, las tres Parcas controlaban el hilo de vida de todo mortal e inmortal.

⁷⁰ “Certain kine-dynamic and rhythmic characteristics”. Gerhard, R., “[Draft for the Introductory]”, p. 3.

87	each time with less force;	cada vez con menos fuerza;
88	that jet that illumines	ese chorro que ilumina
89	the rows of seats, and pours	los tendidos y se vuelca
90	over the corduroy and leather	sobre la pana y el cuero
91	of the thirsty multitude.	de muchedumbre sedienta.
92	Who shouts to me to look?	¡Quién me grita que me asome!
93	Don't tell me to see it!	¡No me digáis que la vea!
94	His eyes did not close	No se cerraron sus ojos
95	when he saw the horns near,	cuando vió los cuernos cerca,
96	but the terrible mothers	pero las madres terribles
97	lifted their heads.	levantaron la cabeza.
98	And across the ranches	Y a través de las ganaderías,
99	went a breath of secret voices	hubo un aire de voces secretas
100	calling the heavenly bulls,	que gritaban a toros celestes,
101	herd-leaders of pallid mist.	mayorales de pálida niebla.

Tabla 2. Fragmento de The Spilling of the Blood (izquierda) / La sangre derramada (derecha) correspondiente a la misma subsección representada en la Figura 3.

VII. PERDIDO EN LA TRADUCCIÓN

Pero probablemente el lector ya habrá advertido que aquí hay un cabo suelto. El experimento artístico que Gerhard lleva a cabo es tan fascinante como intrigante en tanto que utiliza una traducción literal del poema⁷¹, de manera que la musicalidad del texto que compone Lorca básicamente se pierde. Recuperando la idea de “música en palabras”⁷² que Gerhard utiliza en alusión al *Llanto* de Lorca,

el sonido de las vocales y las consonantes; los efectos que consigue al combinar similitudes y divergencias; los colores tímbricos (que alcanzan casi el grado de orquestación) que crea mediante la repetición manifiesta de este o de aquel sonido en un verso; las armonías, las correspondencias a modo de acordes que establece gracias a la rima y, por último aunque no por ello menos

⁷¹ El texto de Lorca y la traducción literal de A. L. Lloyd aparecen impresos el uno al lado del otro en la primera edición del poema en inglés. Sobre la declaración de intenciones del traductor, véase García Lorca, F., *Lament for the Death...*, VI-VII.

⁷² “Word-music”. Gerhard, R., “[Draft for the Introductory...]”, p. 1.

importante, la sutil vida rítmica que emana de la repetición regular o de la variación armoniosa de células rítmicas básicas y de partes más largas de versos completos⁷³,

en resumen, aquello que más atraía a Gerhard de la poesía y, por tanto, los pilares sobre los que se basaban sus argumentos estaban en juego. El tema de la traducción debe haber sido causa de conflicto interno para el compositor. De hecho, la cita anterior fue eliminada de la versión definitiva del discurso con que acompañó la retransmisión de la BBC del *Lament*. De este modo, al menos públicamente, el énfasis permaneció en el simbolismo y el “efecto expresivo” de ciertos gestos, y en la “decorrelación” de los acentos de las palabras y de los acentos sonoros para no mermar la inteligibilidad de las palabras. Y así, el mayor encanto de la estructura global resultante consistía en

haberse liberado de los grilletes de la escansión métrica obvia y la consciencia rítmica compulsiva. De esta manera, entretrejiendo el ritmo hablado y el ritmo acústico, se puede lograr algo parecido al libre fluir rítmico de apresuradas nubes, del viento que sopla entre el follaje o de las aguas que corren⁷⁴.

De un modo u otro, Gerhard fue capaz de reconducir la situación en su favor. Se podría argumentar que los accidentes sensibles del *Llanto* son la manifestación de un pensamiento poético y Gerhard parecía dirigirse a menudo directamente a la materia lírica subyacente. El reto artístico era incorporar la voz a una nueva superestructura musical, y esto podía lograrse igual de bien aludiendo al mismo tiempo al significante y a la declamación de Stephen Murray. Más aún, la coyuntura brindaba la oportunidad de llenar aquel vacío que dejaba (inevitablemente) la traducción literal en inglés y devolver así al poema lorquiano su dimensión sonora. A pesar de todo, sabemos que durante el proceso de composición, Gerhard transmitió a la BBC su deseo de producir una versión en español de la pieza⁷⁵.

⁷³ “[...] the sound of the vowels and consonants; the effects he obtains from combining similarities and dissimilarities; the colouring (amounting almost to orchestration) he produces through the conspicuous reiteration of this or that sound in a line; the harmonies, the chord-like correspondences he establishes by means of rhyme and —last but not least— the subtle rhythmic life arising out of the steady continuance or harmonious variation of basic rhythmic cells and of the longer proportions of complete lines”. Gerhard, R., “[*Draft for the Introductory...*]”, p. 1.

⁷⁴ “[...] having broken loose from the fetters of obvious metrical scansion and compulsive beat-consciousness. Something like the free flowing rhythm of speeding clouds, wind-blown foliage or running waters can be achieved in this way through the interweaving of speech-rhythm and sound-rhythm”. *Ibid.*, p. 5.

⁷⁵ “Roberto Gerhard está interesado en producir la pieza anterior en español, además de la versión en inglés. Stephen Murray ha grabado la declamación en inglés y Gerhard está trabajando en este momento en el arreglo musical. [...] Lo cierto es que una versión en español podría resultar interesante para los oyentes de *Third Programme* [...] y podría ser exportada a América Latina [...] ¿Estaría *Third Programme* interesado si el coste adicional ascendiera a menos de cincuenta libras?”, Bridson, Douglas G., “Lament for the Death of a Bullfighter”, 26 de noviembre de 1959, Roberto Gerhard Files, BBC Written Archives.

VIII. ENTRE DOS MUNDOS

En un esclarecedor ensayo, Calvin Cannon analiza el diálogo que Lorca establece con la tradición elegíaca⁷⁶. El *Llanto* es notable deudor de la antigua y sofisticada tradición de la elegía, observa este autor. Cannon nos recuerda que la tarea principal del poeta compositor de elegías es “reconciliar el deseo del hombre por la inmortalidad y el discernimiento de que la muerte es inevitable”⁷⁷. Así es como suele cumplir el poeta con esta misión:

Partiendo de la expresión inicial de duelo por la muerte de un determinado individuo, el poeta termina por comprender que la muerte es universal; a partir de ahí, busca consuelo en la teoría o en la afirmación de que el muerto ha alcanzado una especie de inmortalidad, que su muerte ha sido redentora y logra, así, terminar su lamento en paz y tranquilidad⁷⁸.

En su diálogo con la tradición Lorca escenifica la lucha de dos visiones enfrentadas. Al principio, igual que otros compositores de elegías antes que él, Lorca reclama que la muerte de Ignacio es prematura e injusta, y nos invita a unirnos al cortejo fúnebre. Sin embargo, lejos de la belleza ideal del marco bucólico clásico, Lorca opta por retratar al mundo como cómplice de la muerte de Ignacio. La muchedumbre y los símbolos de nacimiento e inmortalidad de la segunda sección son también convenciones típicas de la elegía. Inicialmente, Lorca sigue a la muchedumbre (que sacia sus instintos primarios con el sacrificio expiatorio) pero después se aparta de ella rechazando el rito primitivo y exaltando, en su lugar, la nobleza de Ignacio y su valentía en la muerte. El poeta ya ha reconocido la inexorable universalidad de la muerte. Pero una vez más, Lorca lo hace rechazando el tradicional mensaje de consuelo tachándolo de falso. Debemos enfrentarnos a la verdad de la muerte, proclama Lorca. Al final, el poema concluye con ese clima de serenidad que suele trasuntar el final de las elegías. Sin embargo, la visión de Lorca no ofrece promesa de consuelo o paz final. Con las últimas estrofas (Tabla 3) también llega el olvido, Ignacio ha muerto para siempre. Lo único que perdura es el recuerdo de Ignacio, que en última instancia también se desvanece con la brisa. En opinión de Cannon, la gracia que ilumina el *Llanto* es la belleza del canto de Lorca y “el convencimiento del poeta de que la calidad de la

⁷⁶ Cannon, Calvin, “Lorca’s ‘Llanto por Ignacio Sanchez Mejías’ and the Elegiac Tradition”, *Hispanic Review*, 31, n.º 3 (1963), pp. 229-238.

⁷⁷ “The reconciliation between man’s desire for immortality and his knowledge that death is inevitable”. *Ibid.*, pp. 230.

⁷⁸ “From the initial expression of grief over the death of a specific man, the poet comes to understand that death is universal; he then seeks comfort in the suggestion or affirmation that the dead man has attained some kind of immortality, that his death has been redemptive, and is thus able to end his lament in reconciliation and tranquillity”. *Ibid.*, pp. 230-231.

vida y la valentía de Ignacio al enfrentarse a la muerte fueron por sí mismos razón de suficiente valía y nobleza”⁷⁹.

El toque a muerto, la muchedumbre, la circularidad del tiempo y el sacrificio ritual son todos ellos convenciones de la elegía que Gerhard explota musicalmente. Convenciones cuya existencia va más allá de ellas mismas, como apuntaba Cannon en alusión a la propia trayectoria emocional del poeta. La cuestión no es solo que Gerhard fuera consciente de la tradición inveterada que había inspirado el *Llanto* de Lorca, sino también, que parece haberse involucrado personalmente en su sofisticado juego de simbolismos. Todo apunta a que el compositor codificó su particular trayectoria emocional en el *Lament* en forma de dos cautivadoras notas autobiográficas ocultas.

En la cuarta y última sección del poema, *Absent Soul* (*Alma ausente*), Gerhard emplea un largo compuesto multicapa que combina borboteo de agua y ruido filtrado como fondo de un motivo en las cajas chinas ralentizadas a un cuarto de velocidad (Figura 4.1.). (El estrato de cajas chinas aparece nombrado en la Figura 4.1. como ingrediente *i*). El compuesto multicapa que resulta de combinar estos ingredientes (denominado α en la Figura 4.1.) funciona como una especie de colchón estático durante gran parte de la cuarta sección. Seguidamente, más o menos a mitad de la sección y coincidiendo con el verso “like all the dead who are forgotten” (“como todos los muertos que se olvidan”, Tabla 3, 210), aparece un nuevo material (Figura 4.1., ingrediente *ii*) que se superpone al colchón estático (α). Este nuevo ingrediente (*ii*) es una grabación, también ralentizada, de lo que parece un fragmento orquestal, pero esta vez solo a la mitad de su velocidad original. Dicho episodio orquestal se desarrolla intensificando progresivamente la tensión musical hasta llegar a un acorde triunfal en los metales que acompaña las palabras “so bright, so rich in adventure” (“tan claro, tan rico de aventura”) en la última estrofa (Tabla 3, 218). Finalmente, en los dos versos finales del poema (Tabla 3, 219-220), la textura orquestal desaparece enmascarada por un gesto quebrado de ruido blanco filtrado (ingrediente *iii*). Como si de un remolino de viento se tratase, el ruido blanco reverbera unos segundos más antes de desvanecerse por completo, señalando el final de la pieza.

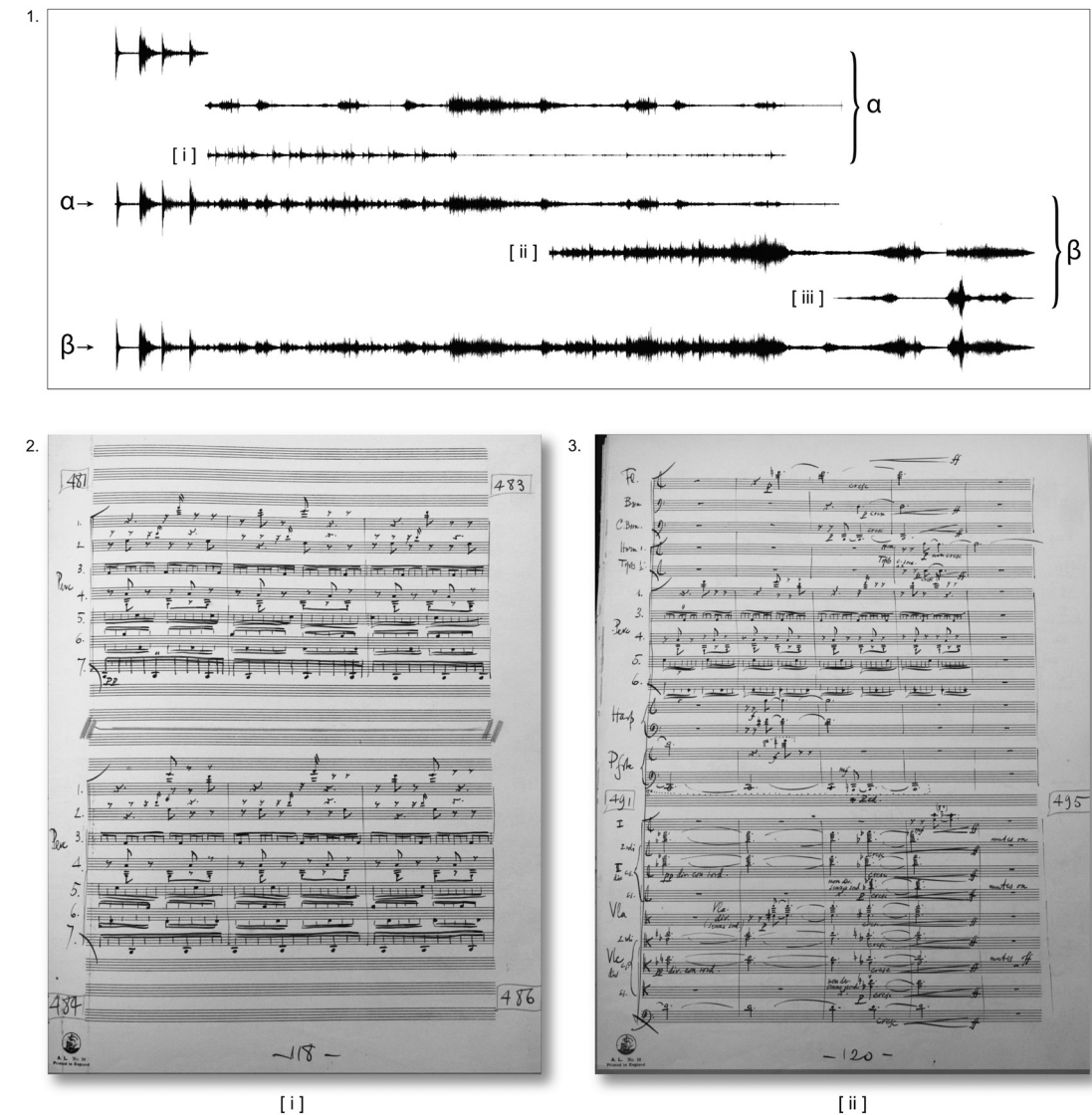


Figura 4. Cuarta sección, *Absent Soul* (*Alma ausente*); análisis del montaje de la parte de cinta. 1) Elementos utilizados en la producción de la parte de cinta y reconstrucción del montaje basado en los bocetos de cinta magnética de Gerhard: combinación de tres elementos que forman un montaje intermedio (compuesto α), montaje final de la parte de cinta (compuesto β); 2) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía N.º 2*, compases 481-486; 3) Fragmento de la partitura de la *Sinfonía N.º 2*, compases 491-495. (Véase también la Figura 6.4.). Ilustración del autor.

⁷⁹ “The poet’s persuasion that the quality of Ignacio’s life and courage to face death were themselves a sufficient center of worth and nobility”. *Ibid.*, p. 238.

Quizá el origen de estos materiales y la manera en que se encuentran integrados en la estructura musical permitan vislumbrar la trayectoria emocional del compositor y el motivo de su propia “tranquilidad final”. Si se restablece la velocidad original de estos materiales es posible identificar, sin lugar a dudas, la larga secuencia de cajas chinas y la textura orquestal como fragmentos del comienzo del segundo movimiento de la Sinfonía N.º 2 (1957-1959) de Gerhard (Figuras 4.2. y 4.3.). La sinfonía se estrenó en noviembre de 1959, coincidiendo con la composición del *Lament*, y es probable que Gerhard la considerase como su logro más importante hasta la fecha. Su estreno señalaba el tan deseado reconocimiento como compositor serio, después de años luchando por abrirse paso en los círculos musicales de la BBC, cuyo conservador Departamento de Música le había desdeñado como alumno de Schoenberg⁸⁰. Más aún, en el marco lírico del *Llanto* (volviendo a la Figura 4), el paisaje desolador que arropa al préstamo del anónimo patrón de cajas chinas⁸¹ (*i*), y del que emerge gradualmente la propia identidad de la sinfonía sublimada en el acorde victorioso (*ii*), a la postre derrotado por el viento (*iii*), parece adquirir un nuevo significado. Más concretamente, en un intento por descifrar la intención de Gerhard, podríamos conjeturar que el compositor escenificó la tentación de convertirse en víctima de su logro musical y la reconfortante perspectiva del reconocimiento (la inmortalidad del autor de elegías), pero finalmente se dejó persuadir por la visión de Lorca, uniendo su propio destino al de Ignacio.

208	For you are dead for ever,	Porque te has muerto para siempre
209	like all the dead of the Earth,	como todos los muertos de la Tierra,
210	like all the dead who are forgotten	como todos los muertos que se olvidan
211	in a heap of stifled dogs.	en un montón de perros apagados.
212	Nobody knows you. No. But I sing of you.	No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
213	I sing for a later time your profile and your grace,	Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
214	the noble ripeness of your understanding,	La madurez insigne de tu conocimiento.
215	your appetite for death and the taste of his mouth,	Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
216	and the sadness lying beneath your valiant joy.	La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

⁸⁰ García-Karman, G., “Roberto Gerhard’s BBC...”, pp. 308-310.

⁸¹ En uno de sus cuadernos de notas Gerhard definía “patrón” (“pattern”) como un diseño musical en el que “la individualidad de los elementos ha de ser en gran medida sacrificada o subordinada para que el patrón emerja (en lugar de ser la suma de los elementos). El sacrificio de cualquier tipo de individualismo es contrario a mi gusto y mis convicciones.” Gerhard.10.111, fol. 18, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

217	We shall wait long for the birth, if birth there is,	Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
218	of an Andalusian so bright, so rich in adventure.	un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
219	I sing his elegance in words that moan	Yo canto su elegancia con palabras que gimen
220	and I remember a sad wind through the olive-trees.	y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Tabla 3. Fragmento de *Absent Soul* (Alma ausente). Trece versos finales del poema.

Esto nos lleva a reflexionar sobre el vínculo personal que unió a Gerhard y a Lorca. Gerhard parece haber escogido los fragmentos de la Sinfonía N.º 2 de tal manera que al oyente le resulte imposible reconocer su origen en el contexto del *Lament*⁸². Por supuesto, es legítimo pensar que la grabación de la sinfonía llegó a manos de Gerhard en el momento oportuno y que su reciclaje en este nuevo contexto no tenía significado alguno para el compositor. Sin embargo, el siguiente ejemplo también sigue un esquema muy parecido. Gerhard integra un fragmento de una obra propia en un lugar estratégico del *Lament* oculto de tal manera que solo él sabría de su presencia. Y, como en el caso anterior, tanto la obra citada como la manera en la que se integra en la estructura musical despiertan asociaciones que podrían estar cargadas de valor simbólico para el compositor.

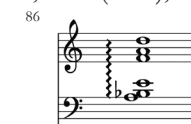
Volvamos la atención hacia la introducción del *Lament*, una sección para cinta sola que dura treinta y siete segundos y precede sin mediación al recitado del poema. Este prelude está formado por una reunión de ingredientes dispares, como por ejemplo, el característico sonido rasgado de las cuerdas del piano que domina la primera sección⁸³ (Figura 5.A.). En el seno de este collage, el *hilo conductor* de la línea musical es un fragmento musical extraño, sin conexión alguna con el resto de materiales empleados en el *Lament*. En su contexto (rodeado por los demás ingredientes) este fragmento es esencialmente irreconocible. No obstante, el análisis de los esbozos de cinta utilizados en el montaje⁸⁴ (Figura 5) descubre que este extracto de veinticinco segundos es el puente de un episodio orquestal que Gerhard compuso para la serie televisiva *War in the Air* (1954)⁸⁵ (Figura 5, ingrediente B). El melancólico acorde por cuartas del clave (fa-sib-mi-la-re)⁸⁶ destaca como el acontecimiento más distintivo de todo el puente. En su nuevo contexto,

⁸² El autor llevó a cabo el experimento de hacer sonar la parte de la cinta sin el texto ante un grupo de expertos en la música de Gerhard. Al pedirles que identificasen el origen de la grabación, ninguno fue capaz de reconocer la sinfonía.

⁸³ Véase el apartado 5.

⁸⁴ Sobre los detalles de este montaje véase, García-Karman, G., “Roberto Gerhard’s BBC...”, pp. 339-342.

⁸⁵ Véase, Gerhard, Roberto, *Recording Session of the Music for the TV Series “War in the Air”*, cinta magnética, BBC (1954), Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.



A

B

C

D

Time [secs]

Figura 5. Introducción del Lament. Análisis del montaje de cinta. Ilustración del autor.

subrayado por un LA desgarrador en la octava más grave del piano, este acorde ambiguo adquiere un colorido de LA frigio inconfundible.

Ya se ha mencionado que tanto las citas como los préstamos de material propio abundan en la música instrumental de Gerhard. Michael Russ, especialista en Gerhard, señala que a menudo en esas alusiones parece jugar un papel el pasado de Gerhard, a pesar de que “no sea posible determinar la naturaleza exacta de dicho papel”⁸⁷. Hasta cierto punto, esta afirmación también es aplicable al *Lament*. Uno no puede aseverar que ese acorde con reminiscencias españolas que destaca en la cita propia con tintes bélicos (y que ejerce respectivamente de emblema y de hilo conductor del prelude) tuviera alguna trascendencia para el compositor. Sin embargo, a la vista de la implicación emocional de Gerhard y de su afectuoso recuerdo del poeta (cuyo epítome es la identificación contenida de Lorca con Ignacio⁸⁸, el amigo y héroe muerto prematuramente), ¿cabe afirmar que el compositor concibió el *Lament* como mero comentario sonoro del poema? ¿Es posible que con sus antecedentes Gerhard se desentendiera de las resonancias que el *Llanto* tenía para otros compositores? Es más, teniendo en cuenta los movimientos literarios y filosóficos que influyeron en su pensamiento y la abundante imaginaria (ilustrada ejemplarmente en su presentación para la BBC), ¿acaso no se sentiría Gerhard inclinado a recurrir a símbolos existenciales? Y, por último, ¿sería descabellado pensar que el propio recorrido autobiográfico y el fantasma de la guerra civil española estuvieran insinuados precisamente con citas propias?

IX. SONIDO Y SÍMBOLO

No obstante, el cúmulo de metáforas y circunloquios en el *Lament* contrasta con el ensalzamiento que Gerhard hace de la inmediatez de la experiencia musical y la autonomía de la música (con adagios como “el sonido es lo que tiene que tener sentido”⁸⁹ y “la música es un medio 100 % no verbal”⁹⁰). ¿Cómo interpretar esta antinomia entre sonido y símbolo?

Tal vez este conflicto pueda desentrañarse tornando a la concepción gerhardiana del proceso creativo, las dos etapas de la composición y la noción dual de la entidad musical como

⁸⁷ “The exact nature of that role cannot be made explicit”. Russ, M., “Music as Autobiography”, p. 151.

⁸⁸ Véase la cita que cierra el apartado 2 de este artículo. En dicha cita, Gerhard recurre a dos alegorías de *Body Present* (*Cuerpo presente*) para referirse a Lorca, tomadas de la traducción al inglés del *Lament*. Véase, García Lorca, Federico, *Lament for the Death of a Bullfighter, and Other Poems*, trad. A. L. Lloyd, Londres, William Heinemann Ltd, 1937, p. 40.

⁸⁹ “It is the sound that must make sense”. Gerhard.9.115, fol. 40, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

⁹⁰ “Music is a 100% non-verbal medium”. Gerhard, Roberto, *Introductory Speech to Symphony No. 4, cinta magnética* [1968], Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.

estructura acústica e imagen acústica que ya se han tratado en el apartado 5. En el principio está el germen de un pensamiento musical. La emisión de la palabra, una imagen literaria, la atmósfera de una sección, los ritos sangrientos, el hombre cara a cara con la muerte o la presencia de Lorca son todas entidades ricas en significado emocional y mítico que ponen en marcha la imaginación creativa del compositor. Seguidamente, el creador examina mentalmente estos objetos y abstrae de ellos ciertos rasgos distintivos susceptibles de ser cartografiados sobre una entidad sonora con características expresivas. A continuación, se produce una negociación en la que se evalúan la aptitud de los recursos musicales disponibles para representar dichos atributos y la capacidad de esos recursos para asumir un papel funcional y establecer relaciones con el contexto circundante de acuerdo con leyes musicales. Estos atributos pueden unirse a un sonido con ciertas características fisionómicas y determinada conducta en el parámetro tiempo, a una instrumentación, una disposición rítmica, la estructura de un acorde, la densidad de una textura, una disposición formal, o a la distribución de colores y diseños. En definitiva, a todos y cada uno de los niveles de la jerarquía musical. Las decisiones del compositor vendrán condicionadas por las exigencias de la unión entre música y poesía (el uso de estructuras sencillas y la expresividad del sonido grabado), por las limitaciones formales impuestas por la versificación del poema, y por el sonido del lenguaje entendido como línea musical (con su ritmo, sus acentos y su entonación). De esta manera, el compositor establece una red de relaciones en la que coexisten dialécticamente lo abstracto (el puro movimiento sonoro de estratos musicales simultáneamente coherentes) y lo figurativo. “Lo cierto es que no podría ser feliz si me faltaran el uno o el otro. Debo tenerlos a los dos”⁹¹, reforzaba Gerhard. De este intrincado sistema de interrelaciones y condicionantes comienza a surgir la forma musical.

Esta negociación entre autonomía sonora y obligación con el texto también opera sobre la forma global. En *The Spilling of the Blood* (sección II, Figura 6.2.), la parte de la cinta está mayoritariamente formada por sonidos instrumentales. Esta sección se articula en tres bloques bien definidos y separados por silencios breves. La idea principal de II_A es la disparatada melodía entrelazada con un repique nervioso; II_B es el enérgico motivo de percusión de la Figura 3; y II_C un prolongado colchón climático sobre una improvisación libre en los platos suspendidos adornada con diseños varios. Por el contrario, *Body Present* (sección III, Figura 6.3.), consta de dos bloques separados por una cesura anormalmente larga en la cinta (aprox. 20 seg.). El primero de estos bloques (III_A) se caracteriza por su sobriedad y temperamento estable. La idea predominante de este bloque es un motivo regular de tres notas en el timbal (re[#]-mi-fa[#]) acompañado por gestos débiles

⁹¹ “The truth is that I couldn’t be happy without either. I must have them both”. Gerhard.9.115, fol. 36, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

de ruido blanco. En cambio, después del largo silencio, el segundo bloque (III_B), que arranca con un estridente aglomerado de sonido electrónico, está dominado por texturas abstractas con un fuerte movimiento interno. Lo que está ocurriendo es que ni la articulación de la composición ni la correspondencia entre voz y cinta son tan claras en estas dos secciones. Otra forma de entender el parentesco de II_C y III_A es interpretar este último bloque como una suspensión que se prolonga (durante aproximadamente un minuto) sobre la tercera sección del poema, dando lugar, por así decirlo, a una disonancia entre cinta y poema (es decir, (III_A= «II_B»)). ¿Pero por qué? Lo cierto es que aunque las ideas instrumentales dominan *The Spilling of the Blood* y las texturas abstractas *Body Present*, es posible distinguir al mismo tiempo una serie de elementos que refuerzan la unidad de ambas secciones. En primera instancia, las dos ocurrencias del estridente aglomerado (III_{B1} y III_{B2}) están interpoladas por III_{B2'}, una textura de *glissando* en cuerdas⁹² que es una versión retrogradada de II_{A2'}. Asimismo, el uso de ideas temáticas en las dos secciones ({II_{A1}, II_{A1'}} y {III_{B1}, III_{B1'}}) y los tres *crescendi* en II_C y III_A también favorecen la congruencia estructural. Aun más, la distribución estratégica de materiales electrónicos con rasgos instrumentales (II_{A1} y II_{A1'}), y viceversa, de texturas de tipo electrónico cuyo origen es en realidad acústico (III_{B1} y III_{B1'}), infunden un carácter de desarrollo a ambas secciones. Finalmente, el modo en que se administra la proporción de sonido instrumental y electrónico en II_{A1}, II_{A1'}, II_C y III_A refuerza la cohesión y direccionalidad del conjunto. Es decir, todos estos recursos evidencian la intencionalidad de constituir una unidad formal que abarca la segunda y tercera secciones del poema. Que las cosas no son tan fáciles como parecen (confirmando por otra parte la importancia que daba el compositor a la estratificación de formas y su afán por crear múltiples niveles de escucha superpuestos), lo demuestra el hecho de que Gerhard considerara la tercera y la cuarta sección como una unidad dramática⁹³.

⁹² Que provienen también de la Sinfonía N.º 2 de Gerhard.

⁹³ “En cuanto a la forma general de la composición, podría describirse, en líneas generales, como un triángulo escaleno apoyado sobre el lado más largo. Partiendo del sonido desgarrador del comienzo, asciende suavemente hasta la primera sección, para luego realizar una subida pronunciada hasta el máximo nivel de angustia al comienzo de la segunda (*The Spilled Blood*) [sic] y a partir de ahí y a lo largo de las dos últimas secciones, *Body Present* y *Absent Soul*, hay un declive gradual con subidas y bajadas periódicas, que termina por extinguirse con la brisa triste por los olivos”. Gerhard, R., “Introductory Speech...”.

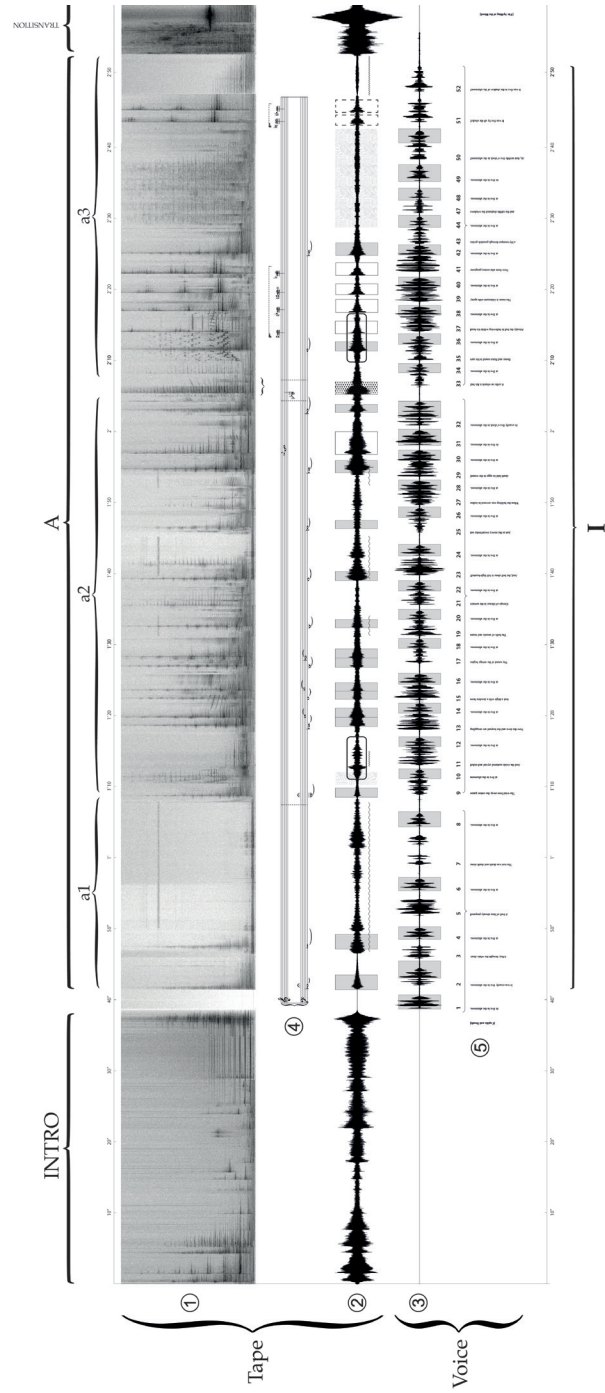


Figura 6.1. Análisis estructural de la introducción y de la primera sección de Lament for the Death of a Bullfighter (*Lamento por la muerte de un torero*) de Roberto Gerhard. La parte de la “Cinta” (arriba) aparece representada gráficamente en dos niveles paralelos: (1) el espectrograma y (2) la forma de onda. La parte de la “Voz” recoge la forma de onda de la declamación de Stephen Murray (3). La parte de la “Cinta” contiene un nivel extra (4) donde aparecen anotadas las características destacadas y mencionadas en el análisis (como la transcripción en notación tradicional de la línea de cuerda en esta ilustración). Debajo de la voz aparece el texto del poema (5). La numeración de los versos corresponde a las referencias que aparecen en este artículo.

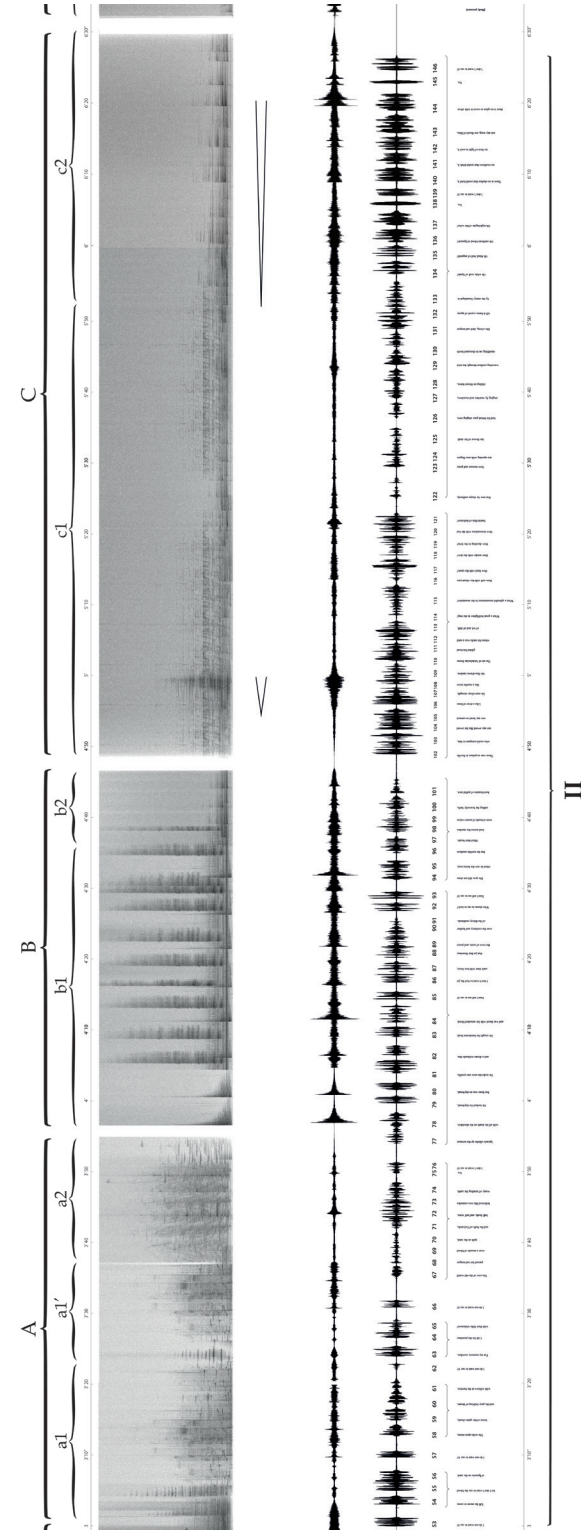
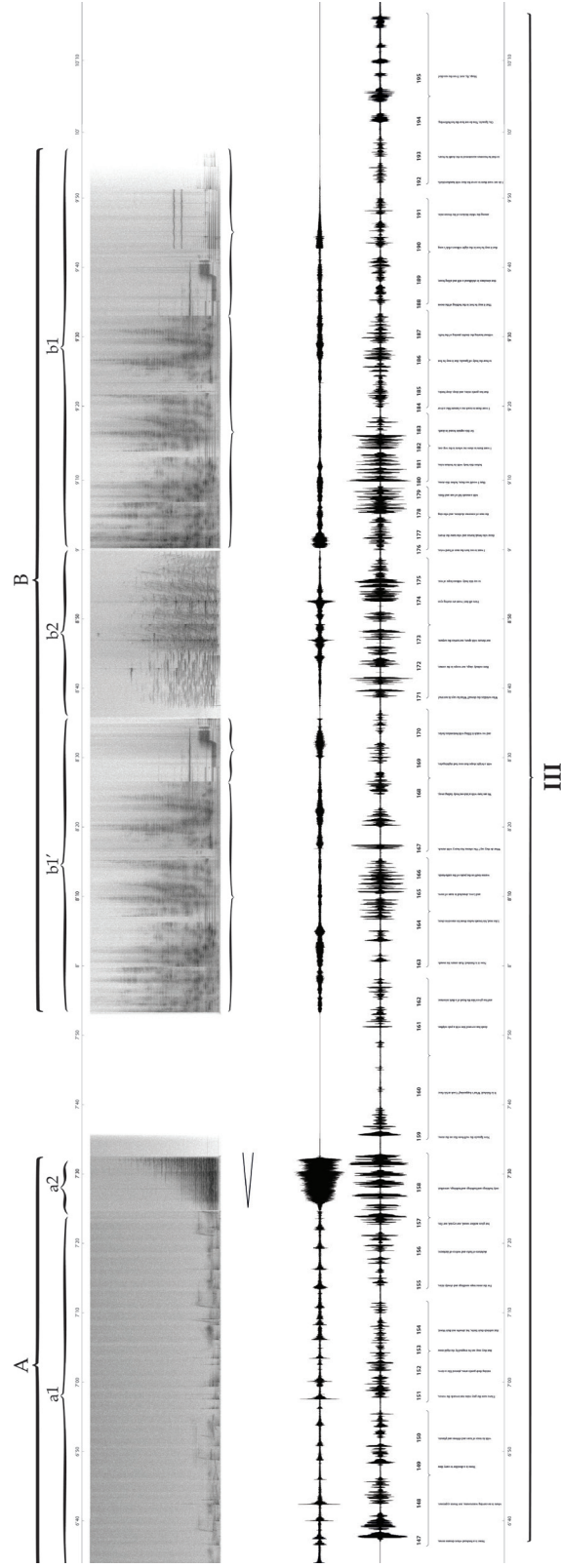
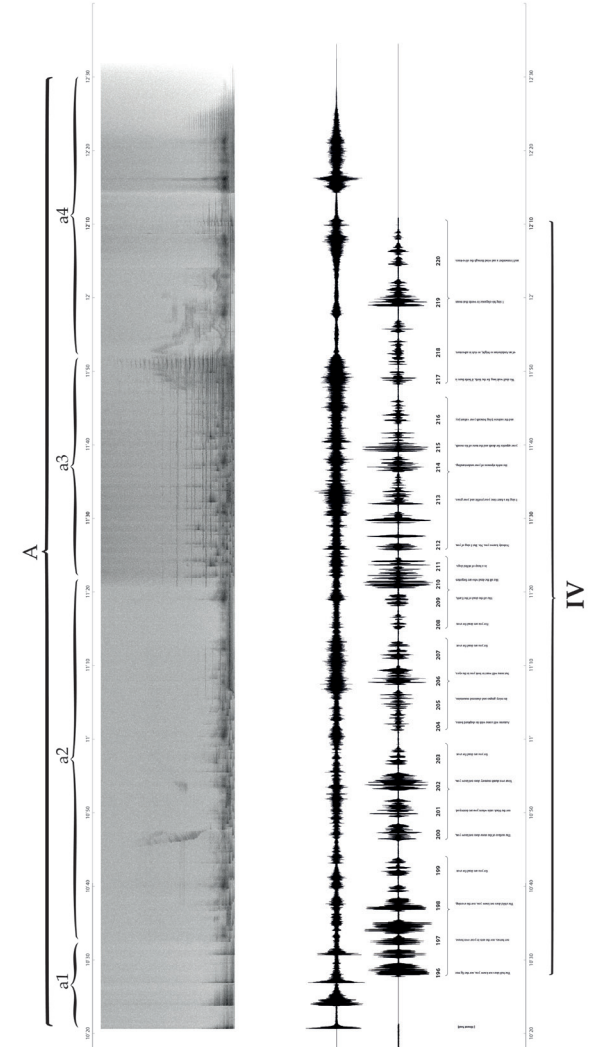


Figura 6.2. Análisis estructural de la segunda sección de Lament for the Death of a Bullfighter (*Lamento por la muerte de un torero*) de Roberto Gerhard.



III

Figura 6.4. Análisis estructural de la cuarta sección de Lament for the Death of a Bullfighter (Lamento por la muerte de un torero) de Roberto Gerhard.



IV

Figura 6.3. Análisis estructural de la tercera sección de Lament for the Death of a Bullfighter (Lamento por la muerte de un torero) de Roberto Gerhard.

El uso incipiente de ideas temáticas en las secciones segunda y tercera o la superposición de distintos *tempi* en Π_B son recursos que podrían evocar las nociones de memoria, renacimiento y paso del tiempo⁹⁴. Estas concomitancias nos sitúan de vuelta en el nivel simbólico. La peculiar textura electrónica de III_{b1} , que coincide con la frialdad del lenguaje de Lorca en *Body Present* (*Cuerpo presente*), es un fragmento arrebatado a una composición electrónica de Henri Pousseur titulada *Scambi* (1958)⁹⁵. Dicha apropiación (que se repite en III_{b1} coincidiendo con “those men of hard voices” [“los hombres de voz dura”], aprox. 7.50) ilustra a la perfección las cualidades que el compositor asociaba al sonido electrónico. Otra paráfrasis interesante son las cuatro detonaciones de artillería pesada que introducen la cuarta sección. Gerhard obtuvo este motivo reproduciendo a media velocidad una estampa sonora procedente de un disco de ejemplos (compilado por Pierre Schaeffer) publicado junto al número 2/3 de la revista *Gravesaner Blätter* (1956). La estrecha amistad de Gerhard con el fundador del Experimentalstudio Gravesano y director de orquesta Hermann Scherchen y las acusadas connotaciones de esta estampa sonora, no hace más que reforzar la hipótesis del tono autobiográfico de *Absent Soul* (*Alma ausente*)⁹⁶.

Algunos de estos vínculos quizá sean debatibles aunque parece incontestable que existen numerosos elementos figurativos y múltiples niveles de lectura en el *Lament*. En consecuencia, cabe afirmar que aunque la apertura a nuevos materiales de finales de los años cincuenta acercó a Gerhard a las posturas de la vanguardia, la innovación y la escucha abstracta (en contraposición a la apropiación y el valor semántico) seguían siendo el código imperante de los discursos oficiales. En virtud de estas cualidades, podría decirse que el *Lament* prefigura el curso de los acontecimientos⁹⁷,

⁹⁴ En un análisis doble de *Le marteau sans maître* (1953-1954) de Boulez y *Zeitmaße* (1955-1956) de Stockhausen, Robert Craft discute el vínculo entre recursos afines a los citados y nociones tales. Dicho análisis fue publicado en el mismo número de *The Score* dedicado a la correspondencia de Roberto Gerhard con Schoenberg y Webern pocos meses antes de la composición del *Lament*. Véase, Craft, Robert. “Boulez and Stockhausen”, *The Score*, n.º 24 (Noviembre), 1958, pp. 54–62.

⁹⁵ *Scambi* es una composición electrónica producida por Pousseur en el Studio di Fonologia de la RAI en Milán que admite diferentes realizaciones partiendo de una colección de 32 secuencias de ruido filtrado. Luciano Berio y Marc Wilkinson hicieron también arreglos de esta pieza. Véase, Pousseur, Henri, “*Scambi* – description d’un travail (1959)”, en *Écrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004; y Wilkinson, Marc, “Two Months in the ‘Studio Di Fonologia’”, *The Score*, n.º 22 (Febrero), 1958, p. 45.

⁹⁶ Hermann Scherchen (director artístico del Experimentalstudio Gravesano que publicaba susodicha revista) y Gerhard mantuvieron una duradera relación de amistad. Scherchen había dirigido el estreno de la versión concertante del ballet *Ariel* (1934) en el festival de la SIMC en Barcelona en 1936 en los albores de la guerra civil. Con precisión matemática, cuatro meses después del estreno del Concierto para violín de Alban Berg en este festival Lorca fue asesinado.

⁹⁷ En torno al uso incipiente de elementos figurativos en este periodo, véase también el comentario de Pousseur a la obra radiofónica *Electra* (1960). Pousseur, Henri, “La musique électronique, art figurative?”, en *Écrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, pp. 167-172; y en el mismo volumen, Pousseur, Henri, “Éléments réalistes dans la musique électronique (1964)”, pp. 173-180.

pero también que representa una continuación lógica de los principios que ya estaban presentes en la práctica instrumental del compositor.

Y sin embargo, los modelos que sirvieron de inspiración al compositor, sopesando un contexto más amplio, parecen abrir una nueva perspectiva esclarecedora. Gerhard compuso el *Lament* el año anterior a la Sinfonía N.º 3 “Collages” (1960) y apenas pocas semanas después del *Capricho a la manera de Goya* (1959). Este *Capricho* es una composición de sonido de dos minutos escasos de duración, cruda y frenética, que Gerhard creó para ilustrar su charla radiofónica “Audiomobiles” (1959). Su título hace referencia a los célebres *Caprichos* (1793-1799) de Goya, una serie de grabados salpicada de elementos anticlericales y lascivos. Los *Caprichos* destacan tanto por la mordacidad de su sátira contra las estructuras de poder establecido como por el uso informal y novedoso de la técnica del aguafuerte para transmitir tonos violentos y contrastes audaces en un diseño simplificado, rápido y vivo. No hay duda que Gerhard se fijó en estas cualidades como modelo para su propio *Capricho*⁹⁸. Menos beligerante, en cambio, es una segunda serie de grabados de Goya titulada *Tauromaquia* (1814-1816)⁹⁹ y que Picasso hizo propia en 1957. En verdad, el fecundo tema del toreo, se manifiesta una y otra vez en la obra de Goya y Picasso. *La muerte del torero* (1933)¹⁰⁰, por ejemplo, es una muestra de la fijación creciente de Picasso por este tema, en una serie profética que fragua el camino hacia el *Guernica* (1937), la memorable reacción del artista a la guerra civil. Mutatis mutandis, pocos saben (el compositor jamás llegó a expresarlo públicamente) que Gerhard concibió su Sinfonía N.º 3 “Collages” con el referente del *Guernica* como telón de fondo¹⁰¹. También significativos son los esfuerzos de Gerhard en torno a esa fecha por provocar un encargo de la BBC para componer “una *suite* a partir de la música [...] de la serie de televisión *War in the Air*: se titularía *Desastres de la Guerra* (por los grabados de Goya)”¹⁰². La profunda huella

⁹⁸ El *Capriccio* de Gerhard es también una sátira de los dogmas (estéticos) de su tiempo. Un análisis más detallado de este “estudio” saca a relucir la estructura rítmica delirante del piano (utilizado como *objet trouvé*) superpuesta a una grabación de sonido electrónico reproducida al revés y tomada de un disco de ejemplos musicales del pionero de la música electrónica, Herbert Eimert.

⁹⁹ *Tauromaquia* de Goya apareció después de la famosa serie de series *Los desastres de la guerra*. Detrás del tema tradicionalista de la tauromaquia, los críticos señalan la existencia de una metáfora velada del hombre enfrentándose a la muerte y de la crueldad de la guerra napoleónica. La última etapa de Goya es famosa por sus temas enigmáticos.

¹⁰⁰ Puede encontrarse una reproducción de este cuadro en, “Bullfight: Death of the Toreador, 1933 by Picasso”, *Pablo Picasso Paintings, Quotes, and Biography*, consultado el 2 de septiembre de 2013, <http://www.pablocicasso.org/bull-fight.jsp>.

¹⁰¹ Tanto por su técnica como por su trasfondo ideológico. Véase, Roberto Gerhard a Robert Ashley, 15 de noviembre de 1960, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library. Véase también, Reynolds, Roger, “Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard”, en *Robert Gerhard and His Music*, Meirion Bowen y Anglo-Catalan Society (eds.), Sheffield, Anglo-Catalan Society, 2000, p. 126.

¹⁰² “A suite from the music [...] for the *War in the Air* television films: it would be called (after Goya’s

de Goya y Picasso y la fijación propia del compositor con el tema de la guerra durante aquellos años respaldan la credibilidad de la lectura simbólica del *Lament*. En última instancia, la afinidad que Gerhard sentía por esos artistas es sintomática de un temperamento artístico predispuesto a la experimentación y la tecnología pero sin perder jamás de vista lo figurativo y humano.

¿Es posible hallar un simbolismo en el *Lament*? Según Gerhard, el artista es libre de decidir si deja pistas o si borra su propio rastro. No obstante, la opción propia era la de “crear una imagen de manera tal, que nadie descubrirá jamás cómo fue hecha”¹⁰³, una decisión que, según el compositor, coincidía con la de Picasso.

A pesar de todo, se podría plantear la duda de si Gerhard albergaba la esperanza tácita de que el oyente eventualmente reconociera esos símbolos. Llama la atención, por ejemplo, que conversando con Hugh Davies acerca de sus puntos de vista sobre el medio electrónico, Gerhard afirmase que lo que verdaderamente le distinguía de la vanguardia era su apuesta por la comunicación¹⁰⁴. De hecho, sus pronunciamientos artísticos eran pocas veces tan rotundos como este: “Personalmente, lejos de renunciar a la implicación emocional, no dudo en afirmar que, todo lo contrario, para mí es esa precisamente la mismísima *raison d'être* de mi labor como compositor”¹⁰⁵.

Pero al mismo tiempo, el mensaje de una pieza musical, según Gerhard, no podía ser otro que la “experiencia vivida de la pieza, en toda la apremiante singularidad, irrepitibilidad y subjetividad irreducible” de la respuesta propia de cada individuo¹⁰⁶. Y desde el punto de vista del creador, lamentando los malentendidos, “numerosos y generalizados”, que rodean el asunto de la comunicación, Gerhard (entregado a un monólogo interior en otro de sus cuadernos) precisaba así el significado de la palabra “expresión”:

Si con ella nos referimos a esa especie de “volverse del revés” (que es lo implícito generalmente), entonces el artista productivo obviamente nada tiene que ver con ello. Se trata más bien de

etchings) *Desastres de la Guerra* (Disasters of War)”. Roberto Gerhard a Patrick Howgill, 2 de diciembre de 1957, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

¹⁰³ “To make a picture in such a way that no one will ever discover how it was made”. Gerhard a Ashley, 15 de noviembre de 1960.

¹⁰⁴ “En lo que se refiere a la comunicación, discrepo con la vanguardia, porque estoy a favor”. Roberto Gerhard a Hugh Davies, 12 de febrero de 1963, Hugh Davies Papers, British Library.

¹⁰⁵ “Personally, far from disclaiming emotional involvement, I do not hesitate to say that it is for me, on the contrary, the very *raison d'être* of my activity as a composer”. Gerhard, Roberto, “Symphony No. 2. Note by the Composer”, en *BBC Symphony Orchestra. Temporada 1959-1960 (Notas al programa)*, BBC, 1959, p. 8.

¹⁰⁶ “Message of a piece of music: your living experience of the piece – in all the immediate uniqueness, unrepeatableness, and irreducible subjectivity of your own response”. Gerhard.7.119, fol. 3, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

“refugiarse en la propia intimidad”. Y en cuanto a *expresarse uno mismo*, ese tópico tan presente en la estética chapada a la antigua, a las estrellas de cine y a los políticos se les da mucho mejor¹⁰⁷.

Cabría añadir, que el discurso del compositor y los hallazgos presentados en este artículo parecen estar de acuerdo.

CONCLUSIÓN

Este artículo aporta una mirada inédita sobre el trabajo pionero de Gerhard en el medio electrónico y llama la atención sobre una pieza clave. Se trata de una de las obras más atractivas del catálogo electroacústico del compositor tanto por su compromiso sin fisuras con la electrónica como por la originalidad de los desafíos musicales que plantea. Es justo mantener que esta creación guarda una estrecha relación con el espíritu artístico de su tiempo y trasciende los límites de los géneros en que se mueve. La diversidad de sus recursos expresivos junto con su dilatada extensión, la convierten, para el estudioso, en una obra particularmente interesante para elucidar las técnicas de montaje y de manipulación de cinta que empleaba Gerhard. Su interés, sin embargo, no se circunscribe únicamente a esta vía lateral de la actividad creativa del compositor. La coyuntura en la que se desenvuelve la composición permite asomarse al proceso de concepción e intuir los matices del pensamiento musical de Gerhard. De manera significativa, la importancia que tenía la dialéctica sonido-símbolo en su imaginario creativo. El *Lament* es, sobre todo, una obra de encrucijadas en la que el compositor entra en un diálogo interior con su compatriota Federico García Lorca. El oyente, sin embargo, debe desterrar la idea de que sea una obra críptica que precise de elementos externos para ser entendida: el *Lament* es una obra para ser sentida y experimentada.

AGRADECIMIENTOS

Fundación Federico García Lorca, Arnold Schönberg Center, BBC Written Archives Centre, Cambridge University Library, Institut d'Estudis Vallencs, Conservatori del Liceu, Biblioteca de Catalunya, Manuel Fernández Montesinos, Rosemary Summers, William Peter Kosmas, Mike Russ, Monty Adkins, Mónica Muñoz, Benjamin Davies, Pau Estrada, Diego Alonso Tomás, Richard Andrewes, Rosa Illán, Monica Thapar y Eike Fess. ■

¹⁰⁷ “If we mean by it the sort of ‘turning oneself inside out’ – what is generally implied – then the productive artist has obviously nothing to do with it. Turning himself ‘outside in’ is more like it. As for *self-expression* – such a major topic in old-fashioned aesthetics – film stars and politicians are much better at it”. Gerhard.7.115, fol. 18, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.

FUENTES CONSULTADAS

- Alonso Tomás, Diego, *La Formación Musical de Roberto Gerhard*, Logroño, Universidad de la Rioja, 2011.
- Berio, Luciano, “Poésie et musique: Une expérience”, *Revue belge de musicologie*, 13, n.º 1/4 (1959), 68-75.
- Blades, James, *Percussion Instruments and Their History*, Londres, Faber and Faber, 1975.
- Blumröder, Christoph von, *Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur*, Viena, Verlag Der Apfel, 2009.
- Boulez, Pierre, “Son, verbe, synthèse”, *Revue belge de musicologie*, 13, n.º 1/4 (1959), 5-10.
- Bridson, D. G., “Lament for the Death of a Bullfighter”, 26 de noviembre de 1959, Roberto Gerhard Files, BBC Written Archives.
- “Bullfight: Death of the Toreador, 1933 by Picasso”, *Pablo Picasso Paintings, Quotes, and Biography*, consultado el 1 de septiembre de 2013. <http://www.pablocicasso.org/bull-fight.jsp>.
- Cannon, Calvin, “Lorca’s ‘Llanto Por Ignacio Sanchez Mejías’ and the Elegiac Tradition”, *Hispanic Review*, 31, n.º 3 (1963), 229-238.
- Casares, Emilio, “El Lorca músico”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arlés, Actes Sud, 1992, 113-125.
- Cholij, Irena B., “Roberto Gerhard’s Music for Stratford Shakespeare Productions 1947-1962 and Its Context”, Master’s Thesis, University of Birmingham, 1955.
- Craft, Robert. “Boulez and Stockhausen”, *The Score* n.º. 24 (Noviembre), 1958, 54-62.
- Deval, Frédéric, “De Federico García Lorca a Mauricio Ohana”, en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Arlés, Actes Sud, 1992, 44-50.
- García Lorca, Federico, *Lament for the Death of a Bullfighter, and Other Poems*, trad. A. L. Lloyd, Londres, William Heinemann Ltd, 1937.
- García Lorca, Federico y Caballero, José, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Ed. del Árbol, 1935.
- García Lorca, Federico y García-Posada, Miguel, *Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Castalia, 1988.
- García Lorca, Federico, Maurer, Christopher y Anderson, Andrew A., *Epistolario completo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- García Lorca, Federico, y Tinnell, Roger D., *Epistolario a Federico García Lorca desde Cataluña, la Comunidad Valenciana y Mallorca conservado en la Fundación Federico García Lorca*, Granada, Editorial Comares, 2001.
- García-Karman, Gregorio, “Roberto Gerhard’s BBC Sound Compositions”, en *The Roberto Gerhard Companion*, Monty Adkins y Michael Russ (eds.), Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2013, 307-347.

- , “Roberto Gerhard’s Tape Collection: The Electronic Music”, en *Proceedings of 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, University of Huddersfield, 2010, 107-122.
- Gerhard, Roberto, “[Draft for the Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter]”, BBC, 1959, Roberto Gerhard Files, BBC Written Archives Caversham.
- , “Introduction to the Lament of the Death of a Bullfighter (1960)”, en *Gerhard on Music: Selected Writings*, ed. Meirion Bowen, Aldershot (Inglaterra), Ashgate, 2000, 185-186.
- , *Introductory Speech to Symphony No. 4*, cinta magnética, 1968, Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.
- , “Introductory Speech to the Lament for the Death of a Bullfighter”, cinta magnética, BBC, 22 de mayo de 1960, Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.
- , “Música i Poesia”, *Quaderns de Poesia* 2 (julio de 1935), 18-22.
- , “Notebook Gerhard.9.115”, s.f., Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.
- , *Recording Session of the Music for the TV Series ‘War in the Air’*, cinta magnética, BBC, 1954, Roberto Gerhard Tape Collection, Cambridge University Library.
- , “Symphony No. 2. Note by the Composer”, en *BBC Symphony Orchestra. Season 1959-60 (notas al programa)*, BBC, 1959.
- , Carta a Patrick Howgill, 2 de diciembre de 1957, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.
- , Carta a Ross Lee Finney, 25 de octubre de 1958, Library for the Performing Arts, New York Public Library.
- , Carta a Robert Ashley, 15 de noviembre de 1960, Roberto Gerhard Archive, Cambridge University Library.
- , Carta a Hugh Davies, 12 de febrero de 1963, Hugh Davies Papers, British Library.
- Gibson, Ian, *Federico García Lorca. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Barcelona, Grijalbo, 1987.
- , *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Debolsillo, 2010.
- Lendle, Gabriela, “Double Reality in Roberto Gerhard’s Don Quixote”, en *Proceedings of 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, University of Huddersfield, 2010, 63-70.
- Nattiez, Jean Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1990.
- “Organigrama Del Primer Congrès Internacional d’Artistes Creadors, Que Havia de Celebrar-se Durant La Tardor de 1935 I La Primavera de 1936”, Fons Robert Gerhard, Institut d’Estudis Vallencs, 1935.

- Persia, Jorge de, "Lorca, Falla y la música", en *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*, Susana Zapke (ed.), Cassel, Reichenberger, 1999, 67-85.
- Pousseur, Henri, *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004.
- , "Éléments réalistes dans la musique électronique (1964)", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 173-180.
- , "La musique électronique, art figurative?", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 167-172.
- , "Scambi – description d'un travail (1959)", en *Ecrits théoriques, 1954-1967*, Lieja, Mardaga, 2004, 147-159.
- Prost, Christine, "La vigilia del tigre", en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arlés, Actes Sud, 1992, 74-82.
- Reynolds, Roger, "Principle and Accommodation: A Tribute to Roberto Gerhard", en *Robert Gerhard and His Music*, Meirion Bowen y Anglo-Catalan Society (eds.), [Sheffield], Anglo-Catalan Society, 2000, 117-130.
- Rosales, José Carlos, "Una Lectura Del 'Llanto Por Ignacio Sánchez Mejías'", consultado el 10 de enero de 2013, <http://canales.ideal.es/lorca/mejias.html>.
- Russ, Michael, "Music as Autobiography", en *The Roberto Gerhard Companion*, Monty Adkins y Michael Russ (eds.), 2013, 132-152.
- Salazar, Adolfo, y Carredano, Consuelo, *Adolfo Salazar: epistolario 1912-1958*, [Madrid], Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, ed. Charles Bally y Albert Sechehaye, trad. Amado Alonso, Madrid, Losada, 1945.
- Stockhausen, Karlheinz, "Musik und Sprache", en *Sprache und Musik*, Herbert Eimert y Karlheinz Stockhausen (eds.), Die Reihe 6, Viena, Universal Edition, 1960, 36-58.
- Tinnell, Roger D, *Federico García Lorca y la música: catálogo y discografía anotados*, Madrid, Fundación Juan March, 1993.
- Wilkinson, Marc, "Two Months in the 'Studio Di Fonologia'", *The Score*, n.º 22, (Febrero), 1958, 41-48.
- Zumbiehl, François, "Ignacio Sánchez Mejías o la vida contracorriente", en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: de Federico García Lorca a Maurice Ohana*, Frédéric Deval (ed.), Arlés, Actes Sud, 1992, 58-63

Artículo original para Quodlibet
Traducción de María Pildain

DE LOS PRIMEROS FESTIVALES ARTÍSTICO-POPULARES A LOS FESTIVALES DE ESPAÑA: EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE SANTANDER (FIS), 1948-1956

Jesús Ferrer Cayón•

RESUMEN

El artículo analiza el comienzo del fenómeno de los festivales en la España franquista. Para ello se explica el proceso por el que los Primeros Festivales Artístico-Populares, vinculados a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) en 1952, se transformaron en el Festival Internacional de Santander (FIS, 1954), a la vez que ejercieron una importancia decisiva en la creación del Patronato y de la Junta Técnica de Información y Educación Popular (1953) y del Plan Nacional de los Festivales de España (1954), esto es, una política de Estado destinada a extender la cultura artística (teatro, música y danza) a todas las regiones españolas. Razón por la cual, se estudiarán las motivaciones de orden político-económico y socio-cultural que llevaron a la dictadura del general Franco a implementar dicha planificación.

Palabras clave: Festivales de España; Festival Internacional de Santander (FIS); Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP); Granada; Ataulfo Argenta; franquismo; turismo de clase media; Asociación Europea de Festivales de Música (actual EFA); Guerra Fría Cultural.

ABSTRACT

This article analyzes the beginning of the phenomenon of the Festivals in Franco's Spain. To do this the author explains the process by which the First Artistic-Popular Festivals, linked to the International University Menéndez Pelayo (UIMP) in 1952, were transformed into the Santander International Festival (FIS, 1954), at the same time as they exercised a decisive role in the creation of the Patronato and the Technical Board of Information and Popular Education (1953) and the National Plan of Festivals of Spain (1954), ie a state policy aimed at expanding the artistic culture (theater, music

- Doctor en Historia por la Universidad de Cantabria (2012).
Recepción del artículo: 04-09-2013. Aceptación de su publicación: 08-11-2013.