

Un hito de la modernidad musical española: el primer *Apunt* para piano de Roberto Gerhard*

Diego Alonso Tomás

Logroño

A finales de 1921, tras dos años de silencio creativo y en medio de una grave crisis personal y artística, Gerhard concluyó su primera composición no tonal. La pieza forma parte, junto con su segundo *Apunt* y *Naturaleza muerta con teclado* de Rodolfo Halffter (ambas de 1922), de un corpus de miniaturas pianísticas en las que compositores españoles rechazaron por primera vez los principios constructivos del sistema tonal¹.

Los 2 *Apunts* fueron publicados en 1923 por Unión Musical Española –entonces la principal editorial de música en España– y reseñados en la *Revista Musical Catalana* muy poco después². Se presentaron al público a mediados de 1925 en un recital pianístico a cargo de Maria Carratalá, bajo el título «Primera manifestació de la moderna escuela musical catalana». Dado que la radical novedad armónica de los *Apunts* fue la característica más señalada por la crítica³, y que –especialmente tras finalizar sus estudios con Schoenberg– Gerhard era considerado uno de los compositores españoles de estética más avanzada, podemos asumir que, desde muy pronto, la mayoría de músicos españoles interesados en nuevas formas de organización armónica, en particular los relacionados personalmente con Gerhard (entre ellos Adolfo Salazar, Josep Barberà, Manuel de Falla, Frederic Mompou o Joaquim Homs), conocían de cerca los *Apunts*.

Desde que en 1980 la musicóloga inglesa Susan Bradshaw vinculara ambos *Apunts* con las *Seis pequeñas piezas para piano*, op. 19 de Schoenberg (1911)⁴, un

* Este artículo es una elaboración y ampliación del cuarto capítulo de mi tesis doctoral «La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonicismo y organización proto-serial (1923–1928)» defendida en junio de 2015 en la Universidad de La Rioja. Agradezco a Pilar Ramos, Raül Benavides y Eva Moreda sus observaciones al respecto.

1 Siguiendo a Joseph N. Straus y otros, utilizo el término «post-tonal» para referirme a toda la música no tonal del siglo pasado y «atonal» para la música compuesta entre ca. 1908 y principios de los años veinte por Arnold Schoenberg y su escuela.

2 Salvat, «Bibliografía», 227.

3 Además de la de Salvat, véase Walter, «Sala Mozart. Maria Carratalá» y Collet, *L'Essor de la musique espagnole*, 153.

4 Bradshaw escribía: «The aphoristic Dos apunts for piano echo the veiled intensity of Schoenberg's Op. 19, although based on a more limpid espressivo in their approach to the keyboard» (Bradshaw, «Roberto Gerhard», 252).

gran número de musicólogos han ahondado en esa relación, sin demostrarla analíticamente⁵. Sin embargo, los vínculos del primer *Apunt* con su contexto estético más inmediato, la modernidad catalana e hispano-francesa del momento, apenas han sido estudiados, lo cual resulta sorprendente teniendo en cuenta que éstos eran los esperados de un compositor español joven y moderno en los años veinte, máxime si se movía –como lo hacía Gerhard entonces– en el círculo de músicos que más ardientemente defendieron lo francés, entre ellos Manuel de Falla, Adolfo Salazar o Frederic Mompou.

La influencia de Frederic Mompou

Gerhard mantuvo desde mediados de los años diez una estrecha amistad con Frederic Mompou (1893–1987), a quien consideraba uno de los mejores músicos catalanes de su generación⁶. Por ello, es muy probable que en la época de composición del primer *Apunt* Gerhard conociese la mayor parte de la obra completada por Mompou hasta el momento, tanto la publicada como la que permanecía en manuscrito. Con toda seguridad conocía *Suburbis* (1916–17) –una de cuyas piezas Mompou le había dedicado– y *Cants màgics* (1919), cuya «claridad y transparencia» alaba en una carta de 1921⁷.

La música de Mompou de los años diez se caracteriza por una extrema simplicidad a todos los niveles. El compositor opta por formatos breves (miniaturas pianísticas) y de gran sencillez estructural (formas binarias o ternarias), da preferencia a motivos melódicos simples, similares a los del folclore (de ámbito estrecho y con tendencia a moverse por grados conjuntos y girar en torno a una nota central principal), favorece progresiones tonales sencillas y repetitivas, de gran estatismo armónico, emplea estructuras rítmicas simples y reiterativas (secuencias y ostinati) y texturas homófonas sencillas. Todo trabajo contrapuntístico o desarrollo motivico-temático complicado es rechazado por principio.

A esta destacada sencillez Mompou asocia medios expresivos basados en sutiles cambios de color y textura –donde la resonancia del piano es fundamental– y una extrema laxitud rítmica, con *tempi* notablemente maleables conseguidos bien por medio de indicaciones específicas («rubato», «rallentando», «expresivo», «sans rigueur», etc.) o, siguiendo el ejemplo de Satie, mediante la eliminación de las barras de compás en piezas con un pulso en realidad claro y definido.

5 Véase White, «Roberto Gerhard. Piano Music»; Paine, *Hispanic Traditions*, 174; Albet i Villa, «Robert Gerhard, de nou», 77; Perry, «Un català mundial», 10; Polo Pujadas y Mestres Quadreny, «From Valls to Cambridge».

6 Sobre la relación Gerhard-Mompou puede consultarse Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura* y García Gil, «Catalan Musical Life in the Early 20th Century».

7 Carta de Roberto Gerhard a Frederic Mompou, 21 de enero de 1921. Fons Mompou, Sig. M 5022/4, Biblioteca de Catalunya (en adelante BC). Véase también Mompou, «Mi lejana amistad con Gerhard».

Mompou asociaba ese estatismo armónico y rítmico, la repetición obsesiva, la laxitud métrica y la resonancia del piano con implicaciones metafísicas y religiosas; describía por ello su música como «mágica» y «primitivista». Las figuras 1 a 3 muestran estos atributos en los *Cants màgics*, la obra de la que Mompou estaba más orgulloso (la primera que publicó) y que Gerhard admiraba particularmente⁸.



Figura 1. *Cant màgic* n° 1, p. 1 (comienzo).

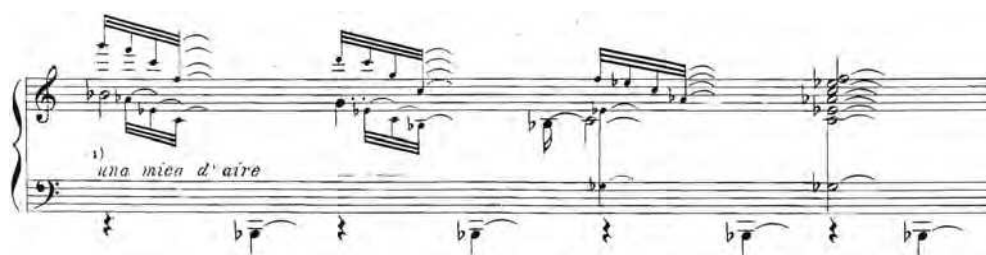


Figura 2. *Cant màgic* n° 3, p. 6.



Figura 3. *Cant màgic* n° 1, p. 2 (final).

El primer *Apunt* de Gerhard comparte con la música para piano temprana de Mompou una destacada sencillez a nivel formal, textural y melódico: la pieza es breve y tiene una estructura binaria muy simple (dos partes muy similares de igual tamaño: AA'). La textura, formada por dos voces y un acompañamiento en ostinato (continuo de semicorcheas + notas pedales), se mantiene sin cambios hasta el final.

8 Carta de Roberto Gerhard a Frederic Mompou, 21 de enero de 1921. Fondo Mompou, Sig. M 5022/4, BC. Sobre la música de Mompou en esta etapa y sus implicaciones espirituales puede consultarse Mellers, *Le Jardin Retrouvé*, 36–58; Paine, *Hispanic Traditions*, 63; Iglesias, *Federico Mompou*, 18–19.

Como Mompou, Gerhard rechaza toda escritura contrapuntística o desarrollo motivico complejo. La melodía, notablemente sencilla y repetitiva, está formada por breves motivos similares entre sí, de ámbito estrecho (generalmente de tercera), cuyas alturas tienden a girar en torno a una nota central. La figura 4 (cc. 1-2, voz superior) muestra el primero de ellos: tiene un ámbito de tercera menor (*fa*–*la*) y sus alturas giran en torno a *sol*. Todos los motivos del *Apunt* tienen un carácter cantable, apenas son desarrollados y se repiten con pocas variaciones a lo largo de la pieza.



Figura 4. *Apunt* nº 1, cc. 1-4.

El primer *Apunt* también comparte con la música de Mompou un enorme estatismo armónico, un ritmo armónico lento y un empleo constante de ostinati a modo de acompañamiento: un ostinato de semicorcheas se extiende a lo largo de toda la pieza acompañando la melodía, al que se añaden notas pedales cada dos pulsos. Éstas refuerzan el carácter repetitivo de la música y ponen aún más de relieve la extrema regularidad rítmica del acompañamiento. El uso de notas pedales sostenidas es igualmente típico de la música de Mompou del periodo. La constante repetición, tanto a nivel armónico como melódico, y el gran estatismo armónico hacen que en la pieza de Gerhard –como en la música de Mompou– el tiempo parezca avanzar muy lentamente.

Como Mompou, Gerhard pide al intérprete adoptar las indicaciones metronómicas «sin rigor». Además, la grafía que elige para escribir la melodía induce al intérprete a suavizar la acentuación de los pulsos fuertes del compás: en lugar de agrupar las corcheas de dos en dos o de cuatro en cuatro, como sería lo habitual, Gerhard une todas con una sola línea, independientemente del lugar que ocupen en el compás (figura 5, cc. 2 y 4, mano derecha).



Figura 5. *Apunt* nº 1, cc. 5-8.

Por otro lado, si bien hasta el compás 5 tanto el metro de la melodía como el del acompañamiento son regulares y claramente binarios, a partir de ese momento la melodía presenta un metro mucho más irregular (ya no claramente binario), generándose con ello una importante indefinición métrica (compárense las figuras 6 y 7).



Figura 6. *Apunt* nº 1, cc. 1-2. Melodía y acompañamiento de metro binario (distan entre sí una semicorchea).



Figura 7. *Apunt* nº 1, cc. 9-10. Melodía y acompañamiento dejan de tener un metro regular.

El interés de Mompou por sutiles gradaciones de color y resonancia también encuentra un claro paralelo en el primer *Apunt*. Gerhard explora las posibilidades tímbricas del piano, especialmente su resonancia, mediante un abundante uso del pedal, notas graves y acordes arpegiados sostenidos (c. 11) o la inserción de pequeños mordentes (cc. 1-2, 9-11) que transforman las sonoridades mantenidas con el pedal (un recurso también habitual en la obra de Mompou). Este interés por la resonancia del instrumento es particularmente patente al final de la pieza, con una sucesión de acordes en pianissimo, «muy retenidos» y sostenidos con el pedal, los cuales Gerhard pide dejar «vibrar» (figura 8). Compárese este final con el del primer *Cant màgic* de Mompou (figura 3).



Figura 8. *Apunt* nº 1, c. 14.

La segunda *Canción* para piano de Mompou como modelo

Además de estas afinidades generales con el estilo compositivo de Mompou, el primer *Apunt* está relacionado, de forma aún más específica y significativa, con la segunda canción (compuesta en 1918) de la colección de *Canciones y Danzas* para piano de Mompou. Ambas piezas tienen prácticamente el mismo tamaño y una forma binaria clara⁹. Ambas tienen una textura extremadamente similar, consistente en dos voces (principal y secundaria) y un acompañamiento formado por un ostinato de semicorcheas ligadas + notas pedales en el bajo cada pocos pulsos (Gerhard cada dos pulsos, Mompou, cada cuatro). En ambas el ostinato se extiende sin interrupción de principio a fin y en ambas el primer pedal no aparece en el pulso inicial, sino algunos pulsos más tarde (Gerhard en el segundo, Mompou en el sexto). Las indicaciones dinámicas forman un arco en ambos casos: comienzan con dinámicas suaves, crecen en la parte central y decrecen al final de la pieza, volviendo al nivel inicial. Por último, ambas tienen un tempo «lento» y «sin rigor» (la canción de Mompou es una de las piezas en la que se prescinde de las barras de compás, aun teniendo un metro binario claro).

9 La *Canción* de Mompou consta de una introducción de 2 pulsos seguida de dos secciones de idéntica duración: 26 pulsos cada una. El primer *Apunt* carece de sección introductoria; consta de dos partes de igual duración: 28 pulsos cada una (dado que la *Canción* de Mompou carece de barras de compás mido la longitud en pulsos y no en compases).

La canción de Mompou consiste en una armonización de la canción popular catalana «La senyora Isabel». El motivo inicial de la canción, que he denominado motivo M, es expuesto tras dos pulsos introductorios (figura 9). En el *Apunt* de Gerhard la mayoría de elementos de la pieza se deriva, como vamos a ver, de un pequeño fragmento de la canción tarraconense «El mal rico». Ambas canciones no están relacionadas entre sí, no tienen similitudes significativas y están en tonalidades (o modos) distintos. Sin embargo, el *Apunt* se abre con un motivo –motivo G– muy similar al motivo M de Mompou: ambos tienen la misma estructura rítmica y un contorno melódico similar (figura 10). Además, G es un subconjunto de M (es decir, las alturas de G están contenidas en M) y ambos tienen la altura *sol* como altura central.

Lento

Ostinato

Melodía secundaria
(dobla por 3as la ppal)

Melodía principal
("La senyora Isabel")

Notas pedales

Motivo M

Figura 9. *Canción y Danza nº 2, p. 6 (inicio)*.

Apunt

Canción

Figura 10. Motivos iniciales del primer *Apunt* y la *Canción* de Mompou.

Estas significativas similitudes entre el *Apunt* de Gerhard y la *Canción* de Mompou me llevan a considerar muy probable la influencia (consciente o inconsciente) de esta última en la composición del primer *Apunt*. Dado que la pieza de Mompou no se publicó hasta 1926, es muy probable que Gerhard la conociese a través del propio Mompou. Éste fue el momento en el que la música de ambos estuvo más cerca, a pesar de su radicalmente distinta concepción armónica. En el segundo *Apunt* Gerhard dio mayor importancia al desarrollo motivico y abandonó las estructuras

en ostinati y el estatismo armónico en favor de una textura mucho más polifónica y lineal¹⁰. A raíz del contacto con Schoenberg, pocos años más tarde, su música tomaría un rumbo estético aún más alejado del de Mompou, en muchos sentidos antagónico.

«Breaking Away from a Traditional Concept of Harmony»

La diferencia principal entre el primer *Apunt* y la música de Mompou del momento es su organización armónica: por un lado, Gerhard emplea una armonía por cuartas (en lugar de por terceras) y una exhaustiva integración motivica como principio constructivo (en lugar de las relaciones de tónica –dominante tradicionales); por otro lado, el tritono (no la quinta justa o dominante) constituye el intervalo estructural fundamental. Décadas más tarde, Gerhard consideraría que este rechazo de los principios armónicos tonales era la característica definitoria de la pieza, la cual describía como «an early attempt at breaking away from a traditional concept of harmony and at setting up an equivalent harmonic relatedness in the –at that time– still largely uncharted field of non-tonal music»¹¹.

Gerhard genera la gran mayoría de elementos melódicos, armónicos y texturales del primer *Apunt* a partir del estribillo de la citada canción popular «El mal rico». La miniatura pianística puede considerarse, por tanto, una elaboración post-tonal del breve fragmento popular. Pedrell había recogido la canción poco antes de su muerte en su Tarragona natal y la consideraba «una de las más bellas de mi *Cancionero* y quizá de toda España». La publicó en su antología junto al siguiente comentario:

La especie de estribillo que añadía a cada estrofa el ciego postulante que me la hizo oír, lo acompañaba con dos simples golpes rasgueados de un guitarrillo, que callaba durante los anteriores compases hasta que reaparecía el estribillo dicho muy acentuado, especialmente en las sílabas que recaían sobre la nota *sol*¹².

Pedrell transcribe las dos primeras estrofas de la canción con sus respectivos estribillos. Mientras que la melodía de las dos estrofas es idéntica, la del primer y segundo estribillo cambian ligeramente, lo cual podría indicar que el ciego improvisaba la melodía de estos últimos. El recuadro de la figura 11 muestra la transcripción del primer estribillo, que Gerhard cita en el *Apunt*. Los «golpes de guitarrillo» (guitarra pequeña, por lo general de cuatro cuerdas) han sido transcritos como un acorde

10 En un futuro sería interesante comparar los procedimientos compositivos empleados por Gerhard en ambos *Apunts*, analizando sus similitudes y diferencias en términos de estructura, organización armónica, construcción melódica, textura, empleo del folclore, etc.

11 Archivo Gerhard de la Universidad de Cambridge, Sig. 12.16. Este comentario (no fechado) pudo haber sido escrito para un programa de concierto en Inglaterra. Gerhard domina ya el inglés por lo que probablemente date de los años cincuenta en adelante.

12 Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, 72. El texto de la canción había sido publicado en Milá y Fontanals, *Romancerillo catalán*, 16.

de tónica vacío (sin tercera). El ritmo original (libre e improvisatorio por lo que se deduce del texto de Pedrell) se indica con *ad libitum*. Mientras que la melodía está en *fa*♯ frigio, el acompañamiento es modalmente ambiguo, moviéndose entre *fa*♯ menor y *fa*♯ frigio.

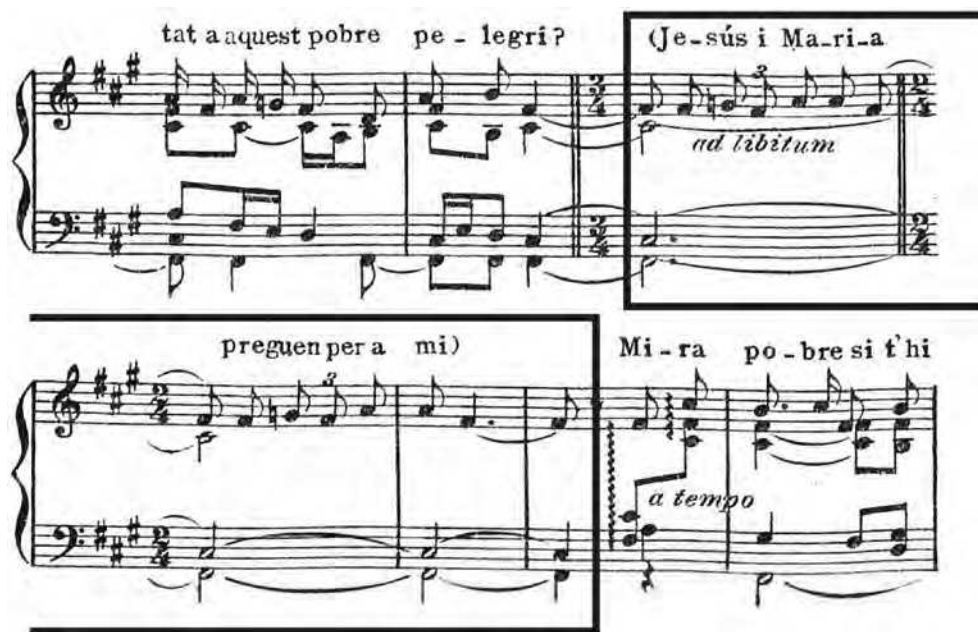


Figura 11. Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, 72. Primer estribillo en la transcripción de Pedrell de «El mal rico», cc. 7–13.

Por alguna razón, esta canción y en particular este estribillo tenía una significación especial tanto para Pedrell, que se refirió a él en su única observación publicada sobre «El mal rico», como para Gerhard, que citó la melodía en un gran número de obras, entre ellas ambos *Apunts* (1921/22), *Divertimento para vientos* (1926), *Alegrías* (1942), *Concierto para clave* (1955) y *Leo* (1969)¹³.

El procedimiento seguido por Gerhard para componer la melodía principal del primer *Apunt* es muy distinto del seguido por Mompou en su *Canción*. Mientras que éste cita «La senyora Isabel» de forma prácticamente literal, Gerhard genera una serie de motivos a partir de la estructura interválica del estribillo original. Algunos de sus motivos son relativamente similares al estribillo de la canción, y por tanto hasta cierto punto reconocibles, otros están más modificados y son mucho más difíciles de asociar con la melodía popular. Veamos uno a uno estos motivos, que he denominado con letras de la G a la N.

¹³ Véase White, «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard», 3.

Motivo G: el motivo inicial (cc. 1–2) está formado por las alturas originales del estribillo (*fa* $\sharp$, *sol*, *la*), pero con distinto orden y duración. Al mantener las alturas originales –y por tanto las relaciones interválicas originales (tono + semitono)–, la melodía del estribillo y el motivo G pertenecen al mismo pc-set: 3-2.

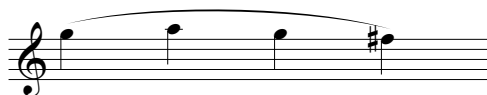


Figura 12. Motivo G, cc. 1–2.

Motivo H: El segundo motivo (cc. 3–4) consiste en una contracción cromática del motivo G (*sol*, *la* $\flat$, *fa* $\sharp$) y un cambio en el orden y duración de las alturas. El motivo H es una forma del pc-set 3-1.



Figura 13. Motivo H, cc. 3–4.

Motivo I: Gerhard transporta las alturas del motivo G un semitono descendente (*fa*, *sol* $\flat$, *la* $\flat$). Las relaciones interválicas entre las alturas (tono + semitono) se mantienen; por tanto el motivo I (cc. 5–6) es también un miembro de 3-2. El ritmo, duración y orden de las alturas son nuevos.



Figura 14. Motivo I, cc. 5–6.

Motivo J: El motivo J es la primera cita relativamente reconocible del estribillo de «El Mal Rico» (cc. 6–7). Gerhard mantiene el orden original de las alturas pero las transporta un semitono descendente (J es, por tanto, otra forma del pc-set 3-2). El único cambio respecto a la transcripción en el *Cancionero* se da en el ritmo: Gerhard transforma el tresillo original de corcheas en dos corcheas, de modo que todas las figuras tengan el mismo valor. Se acentúa por tanto el carácter repetitivo y la regularidad rítmica que caracterizan el primer *Apunt*.

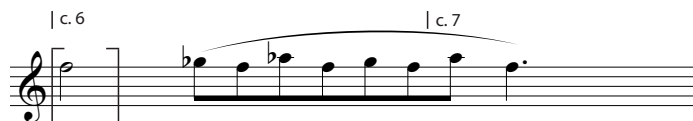


Figura 15. Motivo J, cc. 6–7.

Motivos K, M y N: A continuación, Gerhard presenta el material «reconocible» de «El mal rico» tres veces más. Los motivos K, M y N son similares entre sí. El motivo N, cuyas alturas están a distancia de tritono del motivo inicial G, constituye el punto de mayor tensión en la pieza. (Los fragmentos entre corchetes no están relacionados directamente con «El mal rico» y sirven de material de transición entre un motivo y el siguiente.)



Figura 16. Motivo K, cc. 7-9.



Figura 17. Motivo M, cc. 9-10.



Figura 18. Motivo N, cc. 10-11.

El *Apunt* se cierra con un compás final que Gerhard denominó «cadencial»¹⁴, precedido de una melodía descendente en do menor/frigio (cc. 12-14), con un segundo grado ambiguo (la melodía carece del segundo grado, el acompañamiento presenta tanto la segunda mayor como la menor: *re* y *reb*). Esta ambigüedad menor/frigio está presente también en la armonización de Pedrell, donde el segundo grado (*sol*) aparece tanto sostenido como natural.

De tal modo, lo que vincula el estribillo de «El mal rico» con todos los motivos de la pieza (excepto la contracción cromática H) es su estructura interválica: todos constan de un tono y un semitono, es decir, todos son miembros del pc-set 3-2. Este método de generar de materiales, tanto melódicos como armónicos, a partir de una estructura interválica determinada –denominado «integración motívica»– constituye uno de los principios constructivos fundamentales en la música post-tonal del periodo y es una de las grandes diferencias entre el modo en que Gerhard da coherencia estructural a su melodía y la forma en que lo hacen Mompou y otros compositores catalanes del momento.

14 Carta de Josep Barberà a Roberto Gerhard. Valls, 21.IV.1923. Fons Barberà, Ms. 2302, Biblioteca de Catalunya.

Una forma similar de integración motivica se da en el plano armónico de la pieza. El acompañamiento de la melodía está formado por un continuo de semicorcheas y notas pedales a lo largo de toda la pieza. Las notas pedales están enfatizadas por medio del registro grave y la repetición constante. Hay dos pedales principales, a distancia de tritono: *mi* y *si $\flat$* . El pedal en *mi* es el principal: aparece durante un mayor número de compases (cc. 1–7 y 13–14) y en posiciones estructurales clave (en toda la primera parte y en la sección conclusiva final). *Mi* es además la altura principal en el compás «cadencial» final (c. 14), mostrado en el siguiente ejemplo. Gerhard enfatiza esta altura por medio de la repetición constante (aparece en cada pulso del compás), el registro (es la nota más grave) y el uso de un acorde final (recuadrado en el figura 20) cuyas alturas están organizadas simétricamente alrededor de un eje de simetría *mi*–*si $\flat$* (tanto por encima como por debajo de *mi* hay dos terceras: una menor y otra mayor). La altura *mi*, por tanto, tiene en la pieza una función céntrica análoga a la de la tónica en la armonía funcional.

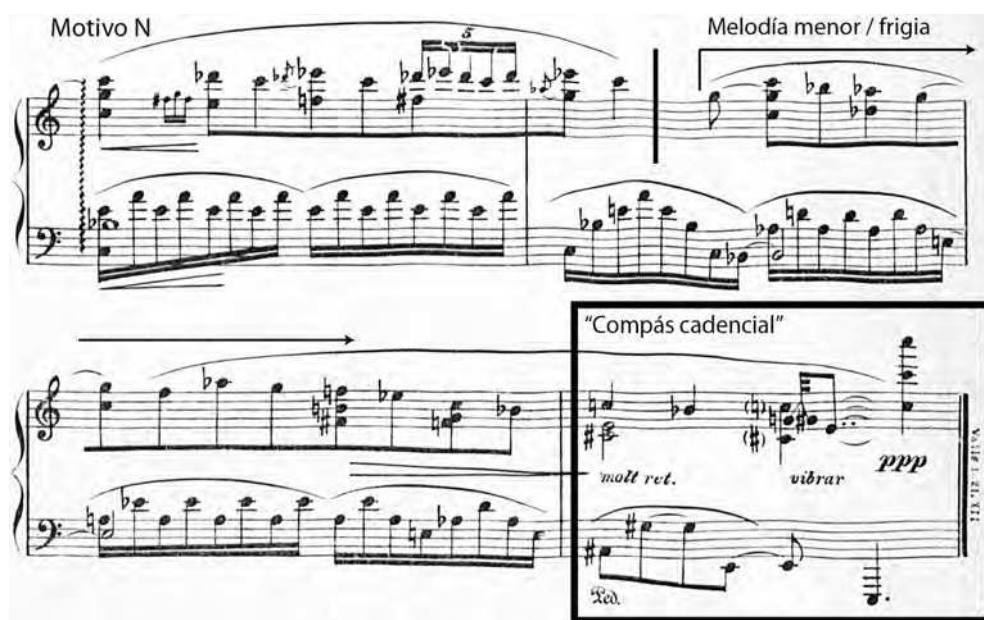


Figura 19. Melodía descendente y compás «cadencial» final (cc. 11–14).

El pedal en *si $\flat$* (cc. 9–12) aparece en la sección central en la pieza. Los dos pedales principales conforman una forma en arco *mi*–*si $\flat$* –*mi*. El ciclo interválico de tritono funciona en el primer *Apunt* de manera análoga a la relación tónica dominante (I–V–I) en la armonía funcional¹⁵. Un tercer pedal en *do* aparece muy brevemente

15 Este entendimiento del tritono como una especie de «dominante» post-tonal es común a algunos compositores del periodo, entre ellos Schoenberg, quien llamaba «dominante» al tritono en los bocetos de sus primeras obras dodecafónicas. Véase Krones, «Suite op. 29», 435.



Figura 20. Acorde final (entre paréntesis), pitch-class simétrico con eje en *mi*.

te en los compases 8 a 9. Actúa de nexo entre los dos pedales principales *mi* y *sib* (figura 21). Las tres notas pedales del *Apunt* (*mi*, *sib* y *do*) forman un miembro del pc-set 3-8, un set, como veremos, importante en la pieza.

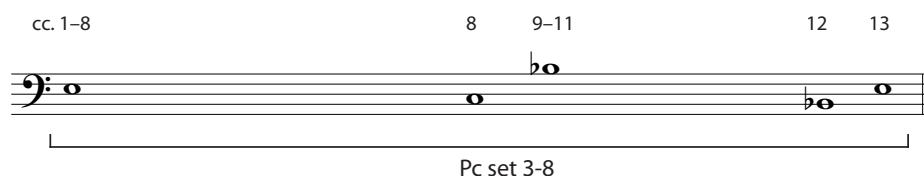


Figura 21. Notas pedales en el primer *Apunt* (pc-set 3-8).

El acompañamiento consiste en una sucesión de distintos tricordos (dos semicorcheas + nota pedal) de ritmo armónico muy lento: en la primera parte (cc. 1-7) las tres alturas (*mi-la-mib*) no cambian en absoluto (figura 22); en la segunda (cc. 7-13) lo hacen muy lentamente. Esta estructura parece ser una reinterpretación del acorde que acompaña la melodía en el *Cancionero* de Pedrell: Gerhard transforma los intervallos originales de quinta y cuarta justa (figura 11) por los de cuarta justa y aumentada (figura 23). La repetición constante y las sonoridades mantenidas seguramente aluden a los bordones originales.

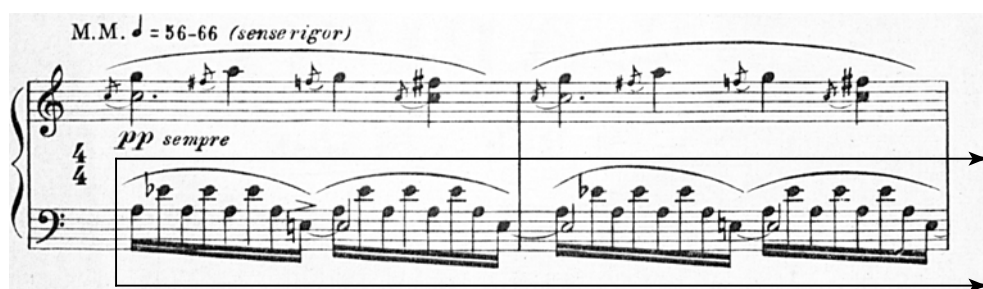


Figura 22. Ostinato de semicorcheas al comienzo del primer *Apunt* (cc. 1-2).



Schoenberg (op. 11/1) consisten en superposiciones de cuartas justas y tritonos. La importancia de estos acordes en la música post-tonal del periodo es tal que Taruskin los ha denominado «tríadas atonales»¹⁶.

Además de estas «tríadas atonales», Gerhard emplea un segundo tipo de tricordos formados por los intervalos de tritono + séptima menor, los cuales son miembros del pc-set 3-8. Diferentes formas de este set –que he denominado T, U y V– aparecen por primera vez en el compás 8, abriendo la segunda sección de la pieza (figura 26). De entre ellas, el set T es el más importante.

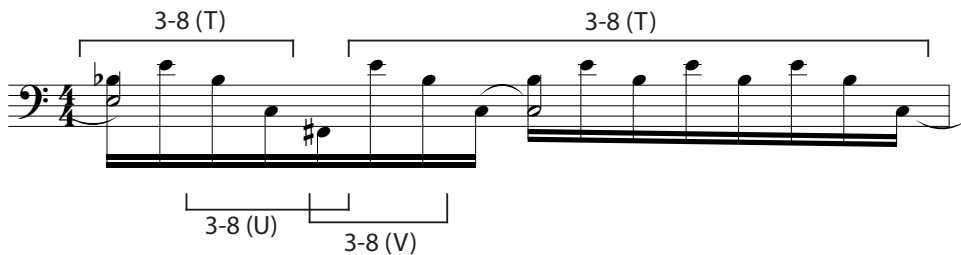


Figura 26. Distintos miembros del set 3-8, c. 8.

Los acordes de tritono + séptima menor (set 3-8) juegan un papel importante en el *Apunt*, aunque secundario con respecto a las «tríadas atonales» o set 3-5. La presencia del tritono en su estructura interna los emparenta muy de cerca con ellas. De los doce tricordos posibles solo hay tres con un tritono en su estructura interválica: 3-5, 3-8 y 3-10. Éste último es conocido en el ámbito tonal como «tríada aumentada». No es casual que, en su búsqueda de medios armónicos nuevos, Gerhard diera preferencia a los tricordos con un tritono en su estructura (y no una quinta justa), y de entre los tres posibles descartase la tríada aumentada, el más habitual en la música tonal.

Como muestra el figura 27, la pauta de transposición de las distintas formas del pc-set 3-8 en la segunda parte del *Apunt* (cc. 8–14) está definida por el tono y el tritono; de tal modo, estos intervalos no sólo dan forma a la mayoría de tricordos en la segunda parte (sets T, U, V) sino también a su pauta transpositiva. Significativamente, las alturas de las tres notas pedales presentan esta misma estructura interválica (figura 21).

Veamos un último ejemplo de la exhaustiva integración motivica empleada en la pieza. La figura 28 muestra los niveles de transposición de los motivos de los que consta la melodía, tomando como punto de referencia su nota más grave. De nuevo el semitono, el tono y el tritono son los intervalos estructurales fundamentales.

16 Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, 331. Sobre la historia de este tipo de acordes puede consultarse Nowka, *Europäische Kompositionsgeschichte*, 604–7.

que sería sólo en el futuro cuando «la extraordinaria cantidad de hechos [armónicos] nuevos que se han producido desde hace medio siglo, . . . serán coordinados de forma lógica dentro de la teoría»¹⁹.

Sin utilizar en ningún momento el término «bitonal» (sobre el que todavía no se había teorizado²⁰), Gerhard describía la armonía de la pieza como «gravitando» en torno a dos tónicas de igual jerarquía:

Yo entiendo la base tonal entre dos tónicas alrededor de las cuales, como polos opuestos, gravitan todos los hechos armónicos, sucesivamente o simultáneamente; los hechos armónicos se refieren, en un clásico sentido funcional, a estos dos centros ideales implícitos o explícitos: *mi* y *fa*. Estas dos tónicas gobiernan dos planos tonales que se oponen en la siguiente relación: Fa = sector subdominante de Mi (una subdominante menor de Mi [= La menor] establece el contacto); sector que yo para entenderme llamo napolitana; es decir: el acorde de sexta napolitana [*fa-la-do*] se convierte momentáneamente en tónica, todo el Fa entra dentro de Mi y funciona en un sentido subdominante.

La relación inversa: Mi es un sector que para entenderme llamo hipofrigio de Fa; es decir: *mi-sol#-si*, que dentro de Fa es = VII, dominante de III [La menor] (III = tónica frigia momentánea) se convierte a su vez en tónica de este sector externo de Fa, sector una cuarta por debajo del frigio [= la]. El Fa es enriquecido [?] por todo el Mi que funciona como una amplificación tonal con un sentido dominante. Contacto por una subdominante menor de Mi [= La menor].

La relación Mi-Fa y Fa-Mi entra también más simplemente como un principio de apoyatura hecho extensivo a planes tonales enteros, como una enorme apoyatura una del otro. Estas bases Mi-Fa alternan o coexisten en relación disonante. Todo, armónicamente, está relacionado sucesiva y simultáneamente²¹.

Gerhard continuaba describiendo las funciones de cada «región armónica» (subdominante, dominante o dominantes secundarias) en relación a una u otra «tónica». El figura 29 muestra a la izquierda la primera «región armónica» (cc. 1-2) determinada por Gerhard tras eliminar las alturas de importancia secundaria. El compositor la describe en términos funcionales como la «superposición de una dominante secundaria de *fa*» sobre la tónica *mi*. La segunda región armónica –un acorde de siete notas– (figura 29, derecha) es descrita como la unión simultánea de la subdominante y la dominante de *fa*, algo que en principio no tiene cabida en la armonía funcional.

Este análisis funcional de 1923 contrasta con el comentario aludido anteriormente en el que, décadas más tarde, Gerhard describía la pieza como su primer intento de romper con la tonalidad. En cualquier caso, lo particularmente interesante del análisis de Gerhard de 1923 es su concepción de la armonía como «gravitando» entre dos tónicas, las cuales están en relación de napolitana. Esta idea tiene muy

19 Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22.V.1923. Fons Barberà, Ms. 2302, BC, 16, 17 y 19. En su larga polémica con Lluís Millet en *Mirador* en 1929 Gerhard volverá a justificar su sistema compositivo como derivado de la tradición y aludirá de nuevo tanto a la falta de herramientas analíticas para el estudio de la música reciente como a la independencia del creador respecto del teórico.

20 Darius Milhaud fue uno de los primeros en codificar, en 1923, algunas ideas en torno al concepto. Véase Milhaud, «Polytonalité et Atonalité».

21 Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22.V.1923. Fons Barberà, Ms. 2302, BC, 22. Énfasis en el original. Original en catalán, traducción al castellano del autor.

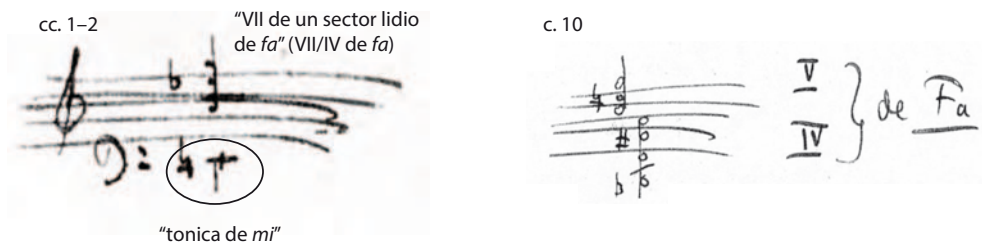


Figura 29. Análisis funcional de regiones armónicas, por Gerhard.

probablemente su origen en el concepto de «schwebende Tonalität» o «tonalidad fluctuante», expuesto por primera vez en el *Tratado de armonía* de Schoenberg de la siguiente forma:

la tónica no aparece desde el primer momento como inequívocamente determinante, sino que admite junto a sí la rivalidad de otras tónicas. La tonalidad se mantiene, por así decirlo, fluctuante, y la victoria puede –pero no debe– decidirse por uno de sus rivales. . . .

Si la tonalidad ha de oscilar, tendrá que ser asegurada en algún punto. Aunque no tanto como para que no pueda moverse con soltura. Para esto son idóneas dos tonalidades que tengan algunos acordes comunes, como la sexta napolitana o el acorde aumentado de quinta y sexta. En esta relación están, por ejemplo, do mayor y re b mayor, o la menor y si b mayor²².

El significado del término «gravitar», empleado por Gerhard en su carta a Barberà, es muy similar al empleado por Schoenberg en su *Tratado*: «schwebend», el cual implica por un lado la idea de algo flotante o suspendido en el aire y por otro, la de algo poco definido. De tal modo, todo parece indicar que Gerhard, que estaba estudiando exhaustivamente el *Tratado de armonía* en la época de composición del *Apunt*, partió de estas breves indicaciones de Schoenberg para organizar el esquema armónico de su pieza.

Octatonismo y folclore

La colección octatónica juega un papel fundamental en el primer *Apunt*. No sólo las sonoridades principales del *Apunt* (sets 3-2, 3-5, 3-8) son subsets de esa colección, sino –muy significativamente– también algunas de las «regiones armónicas» consideradas por Gerhard como principales, por ejemplo, el pentacordo inicial, que destacó como una especie de «tonalidad» de partida (figura 30)²³.

22 Schoenberg, *Tratado de armonía*, 172 y 458. Schoenberg volvería a ahondar sobre este concepto, en Schoenberg, «Composition with Twelve Tones», y en *Structural Functions of Harmony*, 111, ambos publicados años después de la composición del primer *Apunt*. El concepto de tonalidad «fluctuante» está estrechamente relacionado con el de tonalidad «suspendida», también presentado por primera vez en el *Tratado*. Sobre ambos conceptos puede consultarse Dudeque, *Music Theory and Analysis*, 123–25; Morgan, «Two Early Schoenberg Songs». Agradezco a Julian White sus comentarios sobre el concepto de «tonalidad fluctuante» en la música de Schoenberg y Gerhard.

23 Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22.V.1923. Fons Barberà, Ms. 2302, BC, 22.

M.M. $\text{♩} = 56-66$ (*sense rigor*)

pp sempre

4/4

Per. ex. : armadura del primer compas

5-32
(subset octatónico)

Figura 30. Subset octatónico destacado por Gerhard como básico en la pieza.

Por otro lado, los intervallos básicos en la pieza –el semitono, el tono y el tritono– son también fundamentales a nivel estructural en la colección octatónica: el tritono es el almacén fundamental de la colección, que la divide en dos partes iguales²⁴; la unión del tono y el semitono genera las dos únicas formas escalares de la colección (una sucesión de tonos y semitonos en un caso, y de semitonos y tonos en el otro).

Particularmente interesante es el modo en que Gerhard explota los puntos de contacto entre el tetracordo frigio del estribillo original y la colección octatónica. En su contexto armónico original, la melodía del estribillo de «El mal rico» constituye el primer tricordo de la escala *fa♯* frigia (*fa♯-sol-la*). Interválicamente consta de un semitono seguido de un tono. Como muestra la tabla más abajo, sólo hay tres escalas que comiencen con estos intervallos: la frigia, la locria y la escala octatónica que comienza con el semitono (denominada OCT 01).

Mientras la armonización de Pedrell explota la ambigüedad entre el modo menor y el frigio (diferentes sólo en el segundo grado), Gerhard integra la estructura frigia original (tono + semitono) en un contexto octatónico, en el que predominan los subsets de la colección octatónica y donde el tritono es la distancia interválica fundamental. Esta integración del folclore en contextos armónicos octatónicos es fundamental en la música de principios de siglo pasado de Stravinsky, Bartók y

24 El alto grado de simetría de la escala hace que cada altura de una mitad tenga otra altura homóloga a distancia de tritono. La colección octatónica tiene cuatro tritonos en su vector interválico (el máximo número posible), la cual es una propiedad rara de los octacordos (sólo tres del total de veintinueve la presentan).

Escalas	Alturas											
Menor o éolica	F#		G#	A		B		C#	D		E	F#
Frigia	F#	G		A		B		C#	D		E	F#
Locria	F#	G		A		B	C		D		E	F#
OCT 01	F#	G		A	A#		C	C#		D#	E	F#

Tabla 1. Puntos de intersección del modo frigio con el modo menor y la escala octatónica que comienza con el semitono.

muchos otros compositores post-tonales fuera del círculo de Schoenberg. La confluencia de octatonismo y folclore en la música de Gerhard constituye un fascinante objeto de estudio, apenas abordado hasta el momento.

Catalanismo «sin recetas»

Comparemos de nuevo el uso del folclore en la *Canción* de Mompou y en el primer *Apunt* de Gerhard: mientras que todo oyente que conozca «La senyora Isabel» la reconocerá inmediatamente al escuchar la pieza de Mompou, muy pocos asociarán «El mal rico» con el primer *Apunt*. Esto se debe a que Gerhard no toma como punto de partida la canción en su totalidad sino un breve fragmento, que además modifica de varias maneras. La importancia fundamental a nivel constructivo del estribillo de «El mal rico» sólo es revelada por el análisis. A ello hay que añadir que –a diferencia de la *Canción* de Mompou– el título *Apunts* no alude al uso de una melodía popular, ni parece que Gerhard mencionase tal uso ni en público (entrevistas) ni en privado (correspondencia). De tal modo, el compositor no pretendía que el oyente identificase inmediatamente su pieza con la música catalana; o al menos no era esa su prioridad.

Tal posicionamiento contrastaba con el de la mayoría de compositores catalanes del periodo, especialmente los de la generación anterior (Lluís Millet, Antoni Nicolau, Enric Morera, etc.) para quienes la exaltación del folclore propio constituía la característica definitoria de toda música nacional. Por alejarse de ese principio Gerhard fue recriminado en varias ocasiones, entre otros por Barberà:

Uno de los días que pudimos hablar apresuradamente, usted me dijo que *no* creía en eso de la música catalana, o en lo de la catalanidad en música (que para el caso es lo mismo) y ;debo decirle que yo sí que creo! . . . Pero si creo es porque está todo por hacer. . . . La catalanidad musical más estricta, . . . es la misión que han de cumplir los jóvenes de hoy día si estudian como es debido y saben resistirse a ciertas influencias²⁵.

Seis años más tarde, Gerhard volvía a rechazar el «nacionalismo musical», esta vez públicamente en una entrevista con *La Publicitat*: «No creo en el folclore como rece-

25 Carta de Josep Barberà a Roberto Gerhard, 21.IV.1923. Fons Barberà, Ms. 2302, BC, 15–16. Véase una amonestación similar en Millet, «Sessió Robert Gerhard».

ta de música nacional». –afirmaba– «El folclore me interesa como una cosa aparte, “per se”, pero sin “intenciones”. Es un interés desinteresado, si me permitís la expresión»²⁶.

Esta declarada preocupación por las cualidades musicales intrínsecas («per se») del folclore más que por implicaciones («intenciones») de tipo extramusical concuerda con la forma en que Gerhard utiliza el material popular en el primer *Apunt* y con el hecho de que su uso pase desapercibido a la mayoría de oyentes. Sin embargo, prácticamente al mismo tiempo que realizaba estas declaraciones, Gerhard estrenaba dos *Sardanas* y una colección de armonizaciones de canciones populares catalanas, los géneros catalanistas por excelencia. Si bien en estas piezas el folclore catalán pasaba al primer plano, su forma de tratarlo compositivamente era similar a la observada en el primer *Apunt* y en muchas otras piezas post-tonales del periodo: un reducido número de relaciones interválicas extraídas de la melodía (popular en este caso) actúan como material generador de gran parte del acompañamiento; el plano horizontal y el vertical –por medio de una intensa integración motivica– tienden a equipararse en términos de contenido interválico.

La repetida negación por parte de Gerhard del «nacionalismo» o «catalanismo» musical durante los años veinte está relacionada con esta adscripción a la modernidad: con ella, más que censurar la expresión de una identidad nacional a través de referencias al folclore (algo que Schoenberg sí condenaba²⁷), Gerhard rechazaba lo que consideraba una «receta» manida y obsoleta: la estética y técnica compositivas de los compositores catalanes de la generación anterior, los cuales constituían, todavía a finales de los años veinte, la máxima autoridad musical en Cataluña²⁸.

Décadas después, en una carta al productor de la radio de la BBC Leo Black, Gerhard recordaría de nuevo aquel rechazo del «nacionalismo musical» en su juventud, el cual equiparaba entonces al «separatismo catalanista»:

The period when Catalan folk-song had influenced my music was long past –relatively long– in 1923. Incidentally, it was the the very first question Schbrg. [sic] fired at me on our first interview: «Are you in favour of musical nationalism?» and like a pistol-shot I answered: «No!» –and the point is: I had never asked myself the question or thought about it. I simply knew that I knew . . . I think I became constitutionally –if we may couple the two words– allergic to nationalism the day I saw how stupid it was to be a Catalan separatist, allergic to every kind of nationalism²⁹.

26 Girasol, «Una conversa amb Robert Gerhard».

27 Véase Schoenberg, «Folk-Music and Art-Music».

28 La reseña de varias obras para piano –entre ellas los *Apunts* de Gerhard– aparecida en 1923 en la *Revista Musical Catalana* constituye un buen ejemplo de cómo las propuestas de los compositores de la generación anterior eran alabadas como el único camino a seguir por los jóvenes catalanes: tras rechazar de lleno las piezas de Gerhard, el crítico ensalzaba la colección de nueve piezas para piano compuestas por Millet en 1890 –hacia treinta y tres años– bajo el título *Catalanesques. Impressions* como «obras clásicas, que todos los gustos respetan». Salvat, «Bibliografía», 227.

29 Black, *BBC Music in the Glock Era and After*, 108. Black no proporciona la fecha exacta de la carta. Dado que la relación epistolar con Black tuvo lugar en los años sesenta, es probable que Gerhard la escribiese pocos años antes de su muerte.

Como demuestran sus escritos del periodo –y al contrario de lo que insinúa en este fragmento– Gerhard, como el resto de compositores catalanes del periodo, se planteó constantemente la cuestión del «nacionalismo musical» durante los años veinte y treinta; en realidad, durante toda su vida. Si en 1923 su rechazo de la «catalanidad en música» ha de entenderse como un llamamiento a la renovación y dignificación de la música catalana mediante su adscripción a los movimientos artísticos europeos más avanzados, su «alergia a todo tipo de nacionalismo» en los años sesenta constituía una clara expresión de su decepción con la situación política, tanto dentro como fuera de España, a lo largo de sus casi tres décadas de exilio³⁰.

Conclusiones

El análisis del primer *Apunt* ha revelado la importancia fundamental a nivel estructural del breve estribillo de la canción tarraconense «El mal rico», que Gerhard empleó a modo de *Grundgestalt* schoenberguiano, es decir como elemento generador de la mayoría de materiales de la pieza. La forma en que organizó la armonía de la pieza refleja el intenso estudio por esa época de las principales obras post-tonales del periodo, no sólo la música atonal del que pronto sería su maestro –como tan a menudo se ha afirmado– sino también la de otros compositores fuera del círculo schoenberguiano: el uso del tritono como intervalo estructural básico, la armonía por cuartas y el empleo de una exhaustiva integración motivica constituyen estrategias compositivas típicas no sólo de Schoenberg y su escuela sino de la mayoría de compositores post-tonales del periodo, entre ellos Stravinsky y Bartók, por cuya música Gerhard sentía ya entonces especial admiración. De hecho, la prominencia de sonoridades octatónicas y la enorme importancia estructural de los ostinati acercan el primer *Apunt* a la música de estos últimos más que a la de Schoenberg.

A pesar de estos vínculos con la música post-tonal del momento –y de que al parecer el concepto schoenberguiano de «tonalidad fluctuante» sirvió como punto de partida a la hora de organizar armónicamente la pieza–, el primer *Apunt* es ante todo una obra en la estela de la música «mágica» y «primitivista» de Mompou, caracterizada por una extrema sencillez a todos los niveles, la recurrencia constante a estructuras repetitivas, la extraordinaria importancia de la resonancia del instrumento y la ausencia de todo contrapunto o desarrollo motivico-temático. Gerhard puede contarse, por tanto –si bien por un periodo muy breve–, entre los compositores influidos en los años veinte por el estilo compositivo de Mompou, un aspecto pasado por alto en los estudios realizados hasta el momento.

30 Sobre el posicionamiento de Gerhard frente al catalanismo, antes y después del exilio, y sobre su relación –a nivel personal y artístico– con la situación socio-política española e internacional desde el final de la Segunda Guerra Mundial puede consultarse Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura*; White, ««Lament and Laughter»»; y White, ««Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage»».

Por esta estrecha relación con la propuesta estética de Mompou, y por constituir a la vez la primera pieza no tonal de un compositor español, el primer *Apunt* ocupa un lugar especial en la historia de la modernidad musical española, el cual, sin embargo, rara vez le es reconocido.

Bibliografía

- Albet i Villa, Montserrat. «Robert Gerhard, de nou». *Revista de Catalunya* 59 (1992): 75–89.
- Black, Leo. *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*. Editado por Christopher Wintle. London: Plumbago Books, 2010.
- Bradshaw, Susan. «Roberto Gerhard». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2.^a edición, editado por Stanley Sadie, 7:251–55. London: Macmillan, 2001.
- Collet, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. Paris: M. Esching, 1929.
- Dudeque, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*. Aldershot: Ashgate, 2005.
- García Gil, Desirée. «Catalan Musical Life in the Early 20th Century: A Biographical and Musical Comparison of Roberto Gerhard and Frederic Mompou». En *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*, editado por Michael Russ y Monty Adkins, 50–60. Huddersfield: University of Huddersfield, 2015.
- Girasol. «Una conversa amb Robert Gerhard». *La Publicitat*, 3 y 4 de diciembre de 1929.
- Iglesias, Antonio. *Federico Mompou*. Madrid: Alpuerto, 1976.
- Krones, Hartmut. «Suite op. 29». En *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, editado por Gerald W. Gruber, 1:429–46. Laaber: Laaber, 2002.
- Mellers, Wilfrid. *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou*. York: The Fairfax Press, 1987.
- Milà y Fontanals, Manuel. *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. Barcelona: Álvaro Verdaguer, 1882.
- Milhaud, Darius. «Polytonalité et Atonalité». *La Revue musicale* 4 (1923): 29–44.
- Millet, Lluís. «Sessió Robert Gerhard». *Revista Musical Catalana* 313 (1930): 8–10.
- Mompou, Frederic. «Mi lejana amistad con Gerhard». *La Vanguardia*, 11 de enero de 1921.
- Morgan, Robert P. «Two Early Schoenberg Songs. Monotonicity, Multitonicity, and *schwebende Tonalität*». En *The Cambridge Companion to Arnold Schoenberg*, editado por Jennifer Shaw y Joseph Auner, 53–67. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Nowka, Dieter. *Europäische Kompositionsgeschichte. Material, Verfahren, Komposition*. Landsberg: Ecomed, 1999.
- Paine, Richard. *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music: With Particular Reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. New York: Garland, 1989.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero Musical Popular Español*. Valls: Castells, 1922.
- Perry, Mark. «Un català mundial: The Early Works of Roberto Gerhard». En *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference, May 27–28th 2010*, editado por Michael Russ y Monty Adkins, 9–14. Huddersfield: University of Huddersfield, 2010.
- Polo Pujadas, Magda, y Josep Maria Mestres Quadreny. «From Valls to Cambridge: Roberto Gerhard's Musical Aesthetics». En *Perspectives on Gerhard*, editado por Michael Russ y Monty Adkins, 1–11. Huddersfield: University of Huddersfield, 2015.
- Salvat, Joan. «Bibliografía». *Revista Musical Catalana* 236 (1923): 226–27.
- Sánchez de Andrés, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura. El compositor Roberto Gerhard*. Madrid: Fundación Scherzo, 2013.
- Schoenberg, Arnold. «Composition with Twelve Tones». En *Arnold Schoenberg, Style and Idea*, editado por Leonard Stein, traducido por Leo Black, 214–49. London: Faber & Faber, 1975.

- Schoenberg, Arnold. «Folk-Music and Art-Music». En *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*, editado por Leonard Stein, traducido por Leo Black, 167–69. Berkeley: University of California Press, 1984.
- . *Structural Functions of Harmony*. London: Faber & Faber, 1954.
- . *Tratado de armonía*. Madrid: Real Musical, 1979.
- Taruskin, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Walter. «Sala Mozart. Maria Carratalá». *La Vanguardia*, 20 de mayo de 1925.
- White, Julian. ««Lament and Laughter». Emotional Responses to Exile in Gerhard's Post-Civil War Works». En *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference, May 27–28th 2010*, editado por Michael Russ y Monty Adkins, 108–20. Huddersfield: University of Huddersfield, 2010.
- . «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard». *Tempo* 184 (1993): 2–13.
- . ««Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage». Roberto Gerhard and Catalan Folk Music». En *The Roberto Gerhard Companion*, editado por Monty Adkins y Michael Russ, 49–78. London: Routledge, 2013.
- . «Roberto Gerhard. Piano Music». En booklet del disco *Gerhard Piano Music*, Naxos 8.223867, 1994.

Fuentes de las figuras musicales

- Figuras 1, 2, 3: Frederic Mompou. *Cants màgics*. Madrid: Unión Musical Española, 1920, UMFE 1011.
- Figuras 4 a 8, 19, 20, 22, 25, 30: Roberto Gerhard. *2 apunts*. Barcelona: Unión Musical Española, 1923, F.M. 25.
- Figura 9: Frederic Mompou. *Canción II de 12 Canciones y Danzas*. Madrid: Unión Musical Española, 1926, UMFE 1013.
- Figura 11: Felipe Pedrell. *Cancionero Musical Popular Español*. Valls: Castells, 1922, 1:72.
- Figuras 10, 12 a 18, 21, 23, 24, 26, 27, 28: Elaboración propia.