



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)
Autor/es
Diego Alonso Tomás
Director/es
María Pilar Ramos López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico
2014-2015



La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928), tesis doctoral

de Diego Alonso Tomás, dirigida por María Pilar Ramos López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HUMANAS

LA CREACIÓN MUSICAL DE ROBERTO GERHARD
DURANTE EL MAGISTERIO DE ARNOLD SCHOENBERG:
NEOCLASICISMO, OCTATONISMO
Y ORGANIZACIÓN PROTO-SERIAL (1923 – 1928)

DIEGO ALONSO TOMÁS

TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Pilar Ramos López

LOGROÑO
ABRIL 2015



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

A mis padres

Resumen

Esta tesis estudia el impacto que tuvo en la música e ideario estético de Roberto Gerhard el intenso contacto del compositor con Arnold Schoenberg durante los años veinte. En la primera parte examino la relación de Gerhard con los principios compositivos y pedagógicos de Schoenberg, en particular durante su periodo de estudio en Viena y Berlín (1923 – 28). El magisterio de Schoenberg es contextualizado con respecto a la formación musical anterior del compositor. En la segunda parte estudio la transformación del lenguaje compositivo de Gerhard en el periodo 1921 - 1927. Comparo para ello el primer *Apunt* para piano (1921) –compuesto poco antes de su traslado a Viena– con tres piezas compuestas junto a Schoenberg que considero particularmente interesantes: el *Divertimento para instrumentos de viento* (1926), el *Andantino* para violín, clarinete y piano (ca. 1927) y el primer movimiento del cuarteto de cuerda compuesto en 1927 como proyecto fin de estudios, en claro homenaje al *Cuarteto de cuerda* nº 2, Op. 10 de Schoenberg. Ninguna de estas obras ha sido pormenorizadamente analizada hasta el momento.

Mi trabajo detalla las técnicas compositivas empleadas en estas piezas y su relación con la obra e ideario de Schoenberg en los años veinte. En menor medida, se examinan otras afinidades significativas con la música de autores contemporáneos como Frederic Mompou, Igor Stravinsky, Béla Bartók o Josef Matthias Hauer. Mi análisis se centra en explicar las distintas estrategias de integración motívica, el uso de la simetría y la “combinación transpositiva” como principales factores constructivos, la fuerte tendencia al empleo de la colección octatónica como set referencial, las primeras técnicas empleadas para la organización serial del material, las abundantes (y a menudo irónicas) alusiones a elementos musicales del pasado (principalmente de los siglos XVII y XVIII) y la clara adscripción de las obras compuestas entre 1926 y 1928 al formalismo neoclásico de los años veinte. Entender las particularidades y transformaciones de la técnica compositiva de Gerhard durante el periodo de formación con Schoenberg es fundamental para poder comprender en profundidad el desarrollo posterior de su lenguaje y abordar con éxito el estudio de su obra de madurez.

Abstract

This thesis studies the impact of Gerhard’s acquaintance with Arnold Schoenberg in his music and aesthetic thought of the 1920s. In the first part I examine Gerhard’s relationship to Schoenberg’s compositional and pedagogical principles, particularly during the period of studies in Vienna and Berlin (1923- 28). Schoenberg’s teachings are contextualized with respect to Gerhard’s earlier musical education. In the second part I study the transformation of Gerhard’s musical language in the period 1921 - 1927. I compare the first *Apunt* for piano (1921) –composed shortly before moving to Vienna—with three pieces composed for Schoenberg that I consider particularly interesting: the *Divertiment for wind instruments* (1926), the *Andantino* for violin, clarinet and piano (ca. 1927) and the first movement of the 1927 string quartet, written as final project of his studies in overt homage to Schoenberg’s *String Quartet* Nr. 2 Op. 10. None of these works has been thoroughly analyzed up to now.

My study gives a detailed account of the compositional techniques implemented in these pieces and of the relationships with the music and ideas of Schoenberg. Significant affinities of Gerhard’s compositional methods with the music of other

contemporary composers such as J. Matthias Hauer, Frederic Mompou, Igor Stravinsky and Béla Bartók are also examined. My analysis explains Gerhard's methods of motivic integration, his use of symmetry and transpositional combination as key constructive determinants, the penchant to octatonic constructions in his harmony, his earliest techniques of serial pitch-class organization, the abundant (and often ironic) allusions to elements from the musical past (particularly from the 17th and 18th centuries) and the ascription of the pieces composed between 1926 and 1928 to neoclassical formalism. The understanding of Gerhard's compositional technique and its transformations during the period of studies with Schoenberg is essential for an adequate comprehension of his mature works and the subsequent developments in his musical language.

Agradecimientos

Mi interés por la música de Roberto Gerhard viene de lejos. Durante los más de cinco años que he dedicado a estudiar la biografía y creación del compositor he recibido la ayuda de innumerables amigos y compañeros. En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento a la directora de esta tesis, Pilar Ramos, por su apoyo, confianza en mi trabajo y por los innumerables consejos, advertencias y observaciones que ha hecho al mismo. También a los profesores de las tres universidades extranjeras que aceptaron supervisar mi investigación durante los meses de estancia en sus respectivos departamentos: Hermann Danuser (Humboldt Universität Berlin), Nicholas Cook, Marina Frolova-Walker (Cambridge University) y Keith Potter (Goldsmiths University of London).

Agradezco igualmente el apoyo a mi trabajo por parte de varias instituciones españolas y extranjeras. El Ministerio de Economía y Competitividad me concedió una beca de Formación del Personal Investigador gracias a la cual pude dedicarme en exclusiva a la investigación durante cuatro años así como realizar las citadas estancias en centros europeos. Asociada a esa beca estuvo mi participación en el proyecto de investigación “Tradición, modernidad y construcción nacional en los discursos y en las prácticas musicales en España, Argentina y México 1900-1975” (HAR 2008-02243) dirigido por Pilar Ramos. El Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja financió el préstamo interbibliotecario de un gran número de materiales esenciales para mi estudio así como parte de mi trabajo en archivos nacionales. Por último, el Staatliches Institut für Musikforschung (Preußischer Kulturbesitz) de Berlin me otorgó recientemente una beca de investigación de tres meses, facilitó mi contacto con destacados musicólogos asociados a la institución y me permitió el libre acceso a sus fondos e instalaciones.

A lo largo de estos años un gran número de musicólogos me han aportado interesantes ideas y propuestas, gracias a las cuales he conseguido orientar mejor varios de mis planteamientos e hipótesis iniciales. Agradezco sus observaciones y/o revisiones de mis textos a Pablo L. Rodríguez, Martin Elste, Leticia Sánchez de Andrés, María Palacios, Samuel Llano, Germán Gan Quesada, Ana Lombardía, Juan José Carreras, María Cáceres, Teresa Cascudo y Eva Moreda. En el terreno analítico, los comentarios y sugerencias de Julian White y José Luis Besada me ayudaron a enfocar de manera más lógica y prudente varios aspectos clave en mi estudio. Agradezco igualmente a los profesores Monty Adkins y Michael Russ de la Universidad de Huddersfield su confianza en mi trabajo así como su invitación a participar como autor en el magnífico *The Roberto Gerhard Companion*, publicado recientemente. Por último, Raul Benavides fue extremadamente generoso al compartir conmigo la interesante carta a Josep Barberà en la que Gerhard analiza su primera composición atonal (sobre la que ahondo en el capítulo cuarto de esta tesis).

Quiero también agradecer a Michael Freundorfer y Kai Eiermann su ayuda y paciencia a la hora de descifrar la en ocasiones terrible caligrafía de Gerhard así como sus consejos sobre la mejor manera de traducir del alemán algunas de las cuestiones más complicadas. Por otro lado, la ayuda y prestancia del personal de los archivos consultados fue de crucial importancia en la fase primera de recopilación de las fuentes. Mi gratitud es para Olga Ger (*Institut d’Estudis Vallencs*), Eike Fess (*Arnold Schönberg Center*), Jean Christophe Prümm (*Preussischer Kulturbesitz - Staatsbibliothek zu Berlin*), Gabriele Zenke y Elfe Raasch (*Archiv der Akademie der Künste, Berlín*) y Ana Pensaert (*Roberto Gerhard Archives, Cambridge University Library*).

Mi mayor agradecimiento es para mis padres, por haberme apoyado siempre, también estos últimos años. Sin su ayuda esta tesis no hubiera sido posible.

Abreviaturas

AdK: Akademie der Künste

AMF: Archivo Manuel de Falla

BC: Biblioteca de Catalunya

CIC: Compositors Independents de Catalunya

CUL: Roberto Gerhard Archives - Cambridge University Library

DMEH: Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana

IEV: Fons Gerhard - Institut d'Estudis Vallencs

MGG2: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2ª edición.

SIMC: Sociedad Internacional para la Música Contemporánea

UME: Unión Musical Española

Índice / Table of contents

Resumen / Abstract	1
Agradecimientos	3
Abreviaturas	4
Índice / Table of contents	5
Introduction	11
1. Subject	11
2. Literature review	15
3. Sources	25
3.1 Text	25
3.2 Music	27
4. Musical analysis: methodology	28
5. Terminology	32
PRIMERA PARTE: CONTEXTO / FIRST PART: CONTEXT	35
1. Formación musical previa al magisterio de Arnold Schoenberg (ca. 1905 – 1920)	37
1.1. Formación musical temprana (ca. 1905 – 1916)	37
1.1.1. Valls, Lausana y Lucerna	37
1.1.2. Múnich	40
1.1.3. Barcelona: <i>Academia Granados</i>	42
1.2. El magisterio de Felipe Pedrell (1916 – 1920)	43
1.2.1. Contenidos de los estudios	44
1.2.1.1. Estudio de parte de la música occidental y española de los siglos XVI a XVIII.	44
1.2.1.2. Análisis de los dramas líricos de Pedrell	46
1.2.1.3. Análisis de parte del repertorio canónico romántico	47
1.2.1.4. Estudio de parte de la música reciente española y francesa	48
1.2.1.5. Estudio de la música popular y el folclore	48
1.2.2. Creación musical durante el periodo de estudios con Pedrell	51
1.2.3. Las carencias del magisterio de Pedrell	54
1.2.4. Recepción: éxito de las obras compuestas junto a Pedrell	56
1.3. Crisis artística y autodidactismo (1920 – 1923)	59
1.3.1. La relación con Manuel de Falla	59
1.3.2. La seducción de París	62
1.3.3. Aprendizaje autodidacta	63
1.4. Conclusiones	66

2. El magisterio de Arnold Schoenberg: significación y contexto (1923 – 1928)	69
2.1. La decisión de estudiar con Schoenberg	69
2.2. Contexto histórico y aspectos biográficos	75
2.2.1. Mödling y Viena (Diciembre de 1923 – Diciembre de 1925)	76
2.2.2. Berlín (Enero 1926 – mediados 1928)	80
3. Gerhard’s learning process and creative work from 1926 to 1928	89
3.1. Schoenberg’s lessons	89
3.1.1. Technical training	89
3.1.2. Analytical work	93
3.1.3. Schoenberg’s central principle: “developing variation” and musical “organicism”	95
3.1.4. Gerhard’s notes from Schoenberg’s class	98
3.2. Composing for Schoenberg	100
3.2.1. Sources	100
3.2.1.1. Schoenberg’s biannual report for the Akademie der Künste	100
3.2.1.2. Gerhard’s interview with <i>Mirador</i> in December 1929	102
3.2.1.3. Catalogue of the Institut d’Estudis Vallencs	102
3.2.2. Chronology, creative process and versions of the works composed in Berlin	103
3.2.2.1. Variations for piano	103
3.2.2.2. <i>Divertimento</i> for ten wind instruments.	104
3.2.2.3. <i>Quartetto n° 3 – Concertino</i>	105
3.2.2.3.1. Early version	105
3.2.2.3.2. Revised version	106
3.2.2.3.3. Arrangement for string orchestra: <i>Concertino</i>	109
3.2.2.3.4. Merion Bowen’s edition (1997)	118
3.2.2.3.5. Conclusions	119
3.2.2.4. <i>Suite</i> for winds, strings and piano	121
3.2.2.5. <i>Sonata</i> for clarinet and piano	125
3.2.2.6. <i>Andantino</i> for clarinet, violin and piano	127
3.2.2.7. <i>Wind Quintet</i>	127

SEGUNDA PARTE: EL LENGUAJE MUSICAL DE ROBERTO GERHARD EN LOS AÑOS VEINTE / SECOND PART: ROBERTO GERHARD'S MUSICAL LANGUAGE IN THE 1920S 129

4. La música de Gerhard previa a sus estudios con Schoenberg: el primer <i>Apunt</i> para piano (1921)	131
4.1. Introducción	131
4.2. Cronología y recepción	132
4.3. Influencia de la música francesa y de Frederic Mompou	134
4.3.1. Características principales de la música de Mompou	136
4.3.2. Comparación con el primer <i>Apunt</i> con la música para piano de Mompou	
4.3.3. ¿La segunda <i>CanCIÓN</i> de Mompou como modelo?	139
4.4. Principios constructivos: octatonismo e integración motivica	144
4.4.1. Melodía	144
4.4.2. Armonía	150
4.4.2.1. Análisis armónicos de Gerhard (1923 y años cincuenta)	150
4.4.2.2. Integración motivica	153
4.4.2.3. Octatonismo	160
4.5. Uso del folklore e identificación nacionalista	162
4.6. Conclusiones	165

5. The first movement of Gerhard's 1927 string quartet as homage to Schoenberg: symmetry, transpositional combination and octatonicism	167
5.1. Introduction	167
5.2. Properties of pc-set 4-17	172
5.2.1. Interval vector	172
5.2.2. Common tones under transposition and inversion. The index vector	172
5.2.2.1. Common tones under transposition	172
5.2.2.2. Common tones under inversion	173
5.2.3. Inversional symmetry	173
5.2.3.1. Pitch symmetry and pitch-class symmetry	174
5.2.4. Transpositional combination	176
5.2.4.1. TC format	177
5.2.4.2. TC in pitch-class and pitch space	177
5.2.4.3. Recursion and octatonicism	177
5.2.5. Sets related to 4-17	178
5.2.5.1. Complementary superset 8-17	178
5.2.5.2. Two-note and three-note subsets	179
5.3. Pc set 4-17 as " <i>Grundgestalt</i> " of Gerhard's movement.	179
5.3.1. Symmetry as structural factor	179
5.3.1.1. Symmetrical sonata form	179
5.3.1.2. Symmetry in pitch space: pitch-symmetrical 4-17s	180
5.3.1.2.1. Chord S (theme area A)	181
5.3.1.2.2. Chords T, U, U', V (theme area B)	182
5.3.1.2.3. Symmetrical arrangement in pitch space	184

5.3.1.3.	Symmetrical voice leading	186
5.3.1.4.	Conclusions	188
5.3.2.	Trasnpositional combination and octatonicism	188
5.3.2.1.	TC-formats of chords S to V	190
5.3.2.2.	Transpositional combination as variation technique in the development	191
5.3.2.2.1.	Section 1	191
5.3.2.2.2.	Section 2	195
5.3.2.2.3.	Section 3	198
5.3.2.2.4.	Section 4	200
5.3.2.2.5.	Section 5	203
5.3.2.2.6.	Section 6	204
5.3.2.3.	Conclusions	204
5.4.	Allusions to tonal structures: triadic elements and pitch centricity	205
5.4.1.	Triadic elements	205
5.4.2.	Central sonorities and central pitch-classes	206
5.5.	Conclusions	208
6.	Proto-serial thinking in <i>Andantino</i>: the “unity of musical space”	211
6.1.	Introduction	211
6.2.	Compositional strategies in <i>Andantino</i>	212
6.2.1.	Twelve-tone thematicism: the twelve-tone row as melodic resource	212
6.2.2.	The “unity of musical space”	213
6.2.3.	Gerhard’s compositional system in <i>Andantino</i>	215
6.2.4.	Allusions to traditional elements in <i>Andantino</i>	219
6.3.	Gerhard’s early serial thinking in context	222
6.3.1.	Serial approaches of Schoenberg and his circle	222
6.3.2.	The twelve-tone theories and music of Josef Matthias Hauer	227
6.4.	Conclusions	232
7.	Gerhard and post-war modernism: formalist and neoclassicist features in his works of the late 1920s	233
7.1.	Introduction	233
7.2.	Gerhard and 1920s formalist neoclassicism.	233
7.3.	“Misreading” Mozart in the <i>Divertimento</i> for winds (1926)	237
7.3.1.	Mozart’s <i>Serenade for 8 wind instruments</i> in c-minor, K. 388 as a model	238
7.3.2.	Octatonizing Mozart’s diatonicism	240
7.3.2.1.	The opening of <i>Divertimento</i> (section x)	240
7.3.2.2.	The closing section of part A (secton x’)	248
7.3.3.	Recalling the traditional motion to the relative major by post-tonal means	
7.3.4.	Relationships with Schoenberg’s music of the 1920s.	250
7.3.4.1.	<i>Suite</i> for septet, Op. 29	254
7.3.4.2.	<i>String Quartet</i> Nr. 3, Op. 30	256

7.4. “A new epoch of contrapuntal style”: Gerhard’s counterpoint writing in the 1920s	257
7.4.1. Counterpoint writing in the <i>Divertimento</i>	260
7.4.2. Counterpoint writing in the 1927 string quartet	263
7.4.3. Analogies: Misreading the Picardy third in the string quartet	267
7.5. Revival of classical genres and musical forms: the string quartet and the wind quintet	270
7.5.1. Gerhard and the string quartet genre before his studies with Schoenberg	270
7.5.2. Continuity and change: Gerhard’s “Classical” string quartet of 1927	272
7.6. Eclecticism and irony in the works from the <i>Divertimento</i> through the <i>Wind Quintet</i>	275
7.7. Conclusions	279
Conclusions and suggestions for further research	281
Anexos	291
Anexo 1. Cuaderno de apuntes de Gerhard (ca. 1916)	293
1.1. Tabla de contenidos	293
1.2. Referencias bibliográficas	294
1.3 Carta a sus padres (20.6.1916)	296
1.4. Catálogo de su obra temprana, redactado por del propio Gerhard (1913- 1919)	297
1.5 Proyecto de numeración por <i>opus</i> de sus primeras obras	299
1.6. Plan de estudios para las vacaciones (1916)	299
Anexo 2: Textos y documentos (versiones originales, transcripciones, etc.)	301
Anexo 3: Correspondencia entre Roberto Gerhard y Arnold Schönberg (1923 – 28)	321
Anexo 4: Compañeros de Gerhard en la Meisterklasse de Schönberg (1926 – 1928)	329
Anexo 5: Tabla comparativa de calificaciones en la <i>Meisterklasse</i> de Schönberg (1926-1929)	331
Anexo 6: Datos personales de R. Gerhard en las matrículas de la <i>Akademie der Künste</i>	335
Anexo 7: Eventos destacados hasta 1932. Tabla cronológica.	337
Anexo 8: Partitura de “El mal rico”. Transcripción de Felipe Pedrell, en: <i>Cancionero musical popular español</i> . (Valls: Castells, 1922), 72.	345
Anexo 9: Partitura de 2 <i>Apunts</i> para piano (Unión Musical Española, 1923)	347

Anexo 10: Partitura del <i>Concertino</i> para orquesta de cuerda. Edición de Merion Bowen (Tritó, 1997)	351
Anexo 11: Partitura de <i>Andantino</i> . Edición de Merion Bowen (Tritó, 2001)	379
Anexo 12: Partitura de <i>Divertimento</i> (Fons R. Gerhard - Institut d'Estudis Vallencs)	385
Referencias bibliográficas y documentales	409

Introduction

How well I do remember our Berlin days, what a couple we made, you [Marc Blitzstein] and I, you (at that time) the anti-Schoenbergian, or the very reluctant Schoenbergian, and I, the non-conformist, or the Schoenbergian *malgré moi*. Maybe I've got it all wrong, but that's how I remember it; anyway, the two recalcitrants in the fold.¹

The music of Roberto Gerhard (1896 – 1970) continues to fascinate listeners and analysts alike and has recently received great scholarly attention. The composer's creative originality, cosmopolitanism, national identity(ies), and sharp intellect have interested scholars and music commentators since decades. This thesis is also the result of a long-term fascination with Gerhard's creative mind and personality. From the beginning of my acquaintance with the composer's music I was particularly intrigued about the early stage of his career, that is, the period in Spain and Central-Europe, prior to the exile. I wondered how Gerhard's early non-tonal music sounds, its significance in the history of post-tonal music in Spain and about the aesthetic relationships of his music with that by other Spanish and European modernist composers of the time. My thesis was born from the urge to know more about these questions. It analyzes Gerhard's earliest post-tonal music of the 1920s and the impact on it of the music and ideas of one of the most influential composers of the last century: Arnold Schoenberg. Both are key aspects of Gerhard's early phase as composer, which remain virtually unexplored up to now.

My research has been funded by Spanish Ministerio de Economía y Competitividad with a four-year scholarship ("Formación del Personal Investigador") and by German Staatliches Institut für Musikforschung (Preußischer Kulturbesitz) with a three-months scholarship. The first stage of my research was part of the project "Tradición, modernidad y construcción nacional en los discursos y en las prácticas musicales en España, Argentina y México 1900-1975" (HAR 2008-02243), supervised by Pilar Ramos. As a requirement for the "European mention" in the Spanish postgraduate system, the thesis is written in Spanish and other European language, in this case, English.

1. Subject

This thesis studies the influence of the music, theories and teachings of Arnold Schoenberg's on Gerhard's compositional technique, musical style and aesthetic thought of the 1920s. The study is divided in two parts. In the first one I discuss Roberto Gerhard's musical education, making particular reference to Schoenberg's tutelage between 1923 and 1928. I begin with a introductory chapter in which Gerhard's composition studies prior to

¹ Letter from Roberto Gerhard to Marc Blitzstein. 11.2.1963. Cited in Howard Pollack, *Marc Blitzstein. His Life, His Work, His World*. (Oxford University Press, 2012), 32.

his move to Vienna are described. These consist of the early lessons in Switzerland and Germany and the studies with Felipe Pedrell in Barcelona. I then give an account of Gerhard's first acquaintance with Schoenberg's theories through the reading of *Theory of Harmony* around the mid-1910, and of the subsequent decision of studying with the Austrian composer. It follows a detailed inquiry into Gerhard's five-year learning period in Mödling and Berlin. I study Schoenberg's pedagogical methods, Gerhard's learning programme and creative output from 1926-28, the historical and aesthetic context of his stay in Central-Europe and the personal relationships with a number of post-tonal composers of Schoenberg's circle. The goal of this research is to know in detail how Schoenberg's teachings developed and what Gerhard learnt and composed under him.

In the second part of the thesis the focus is on Gerhard's compositional technique and musical style of the 1920s. I compare the music composed shortly before moving to Vienna with that written in Berlin for Schoenberg's class. As case studies I have chosen the first *Apunt* for piano (penned in Valls in 1921) and the three pieces composed for Schoenberg that I consider most interesting: the unfinished *Divertimento* for winds (1926), the first movement of the "third" string quartet (ca. late 1927) and the "Andantino" for violin, clarinet and piano (ca. 1927 – 1928). The aim of these analyses is to explain how Gerhard's music works in this period and how it relates to Schoenberg's oeuvre and compositional principles. Trying to understand in which sense Gerhard was a "non-conformist Schoenbergian" my study also assesses the influence of other composers outside the master's circle, particularly Frederic Mompou, Josef Matthias Hauer, Igor Stravinsky and Béla Bartók.

My thesis is divided in 7 chapters and 12 appendixes. The introductory chapter 1 briefly describes important aspects of Gerhard's early life, musical education and creative output prior to his move to Vienna in 1923. I examine the influential studies with Felipe Pedrell (1916 -1920) and Gerhard's artistic crisis and self-learning programme of the early 1920s. His early compositional attempts and the first reception of his music in Catalonia in the 1910s are briefly discussed.

Chapter 2 focuses on Gerhard's acquaintance with Schoenberg's music and ideas before and during the period of studies in Mödling and Berlin. In the first part of the chapter I describe Gerhard's attitude towards early 20th-century German and French modernism and give an account of his first contact with Schoenberg's theories through the reading of *Theory of Harmony* around the mid-1910s. I also discuss his reasons for choosing the Austrian composer as his last teacher. This was an extremely unusual decision for a young Spanish composer in training, as Spain was a country so much under French influence on artistic matters at the time. In the second part of the chapter I describe the background of Gerhard's education in Vienna and Berlin: the cultural and artistic context, the composer's life and activities, and his personal ties with Schoenberg and other modernist composers of his circle, including Alban Berg, Adolph Weiss or Hanns Eisler. The chapter closes with an examination of Schoenberg's reports for the *Akademie der Künste*, which include decisive information on Gerhard's progresses and creative activity in Berlin.

Chapter 3 thoroughly describes Gerhard's learning programme and compositional activity under Schoenberg. My study determines the type of technical and analytical exercises that Gerhard realized in this period and the postulates that guided Schoenberg's pedagogy. The understanding of these principles is key for an adequate analysis of the

transformations in Gerhard's compositional technique and style under the Austrian composer. In the second part of the chapter I give a detailed account of the features, compositional process, versions and chronology of the works composed by Gerhard in Berlin between 1926 and 1928. I pay particular attention to the long compositional history of the string quartet, composed as a final project of his studies with Schoenberg. This was the major work completed in Berlin and the only one that Gerhard premiered (in an arrangement for string orchestra), intended to publish (in the original string quartet version) and finally re-cycled in the first movement of his superb *Violin concerto* from the early 1940s.

The last four chapters analyze Gerhard's compositional technique and style of the 1920s. In chapter 4 I take a close look at Gerhard's earliest post-tonal language, dating from the period before his move to Vienna. As example I have chosen the first *Apunt* for piano (1921). I begin by examining the significant stylistic relationships of this piano miniature with Mompou's "magic, primitive" piano music of the time. It follows a thorough study of the post-tonal harmony and constructive methods implemented in the piece. I first discuss two very different analysis of the *Apunt's* harmonic organization made by Gerhard himself, the first one in the 1920s and the second one in the 1950s. These are exceptional documents since the composer usually rejected any technical explanations of his music in this period. It follows my own study of the melodic, harmonic and structural organization of the piece. I extensively explore Gerhard's use of a brief folk motive as the main generating material of most elements in the piece, the key role of quartal and octatonic harmonies as well as the decisive weight of motivic integration as basic constructive procedure. Also on the focus of my analysis are the affinities of Gerhard's harmonies with Schoenberg's on the one side and with those of French octatonic composers on the other. I also discuss the influence of Schoenberg's theories and ideas (particularly those on "fluctuating tonality") in the way Gerhard organized the harmonic schema of the *Apunt*. The chapter closes with some thoughts on the composer's distinctive employ of Catalan folk music in this piece and its relation to his discourses of the 1920s on (or against) musical nationalism.

Chapter 5 begins my study of the music composed by Gerhard for Schoenberg. The harmony and structure of the first movement of Gerhard's "third" string quartet (1927 – 28) –actually the first of his quartets that has been kept– is analyzed in full detail. The quartet is the most ambitious and complex work that Gerhard composed in Berlin. My discussion of the first movement is accordingly the main analysis of the thesis. This piece is particularly interesting for three reasons:

- 1) It is Gerhard's earliest instance of the use of the sonata form (that is, the tonal form *par excellence*) for the composition of an utterly non-tonal piece. In absence of the functional harmonic logic that had traditionally shaped the sonata form, multi-level symmetry and transpositional combination are employed as main sources of musical unity and coherence.
- 2) Symmetry and transpositional combination also define the structure of the octatonic referential collection, which plays a decisive role in key sections of Gerhard's movement. The piece is one of the most interesting instances of Gerhard's 1920s octatonicism.
- 3) The piece is a direct homage and overt musical tribute to Gerhard's mentor, particularly to his *String quartet in F-sharp minor* Nr. 2, Op. 10. My study thoroughly discusses Gerhard quotation of materials from the last movement of Schoenberg's

quartet, their transformation (“generalization”) into an abstract set (a member of pc-set 4-17) and the employ of that set as the *Grundgestalt* of his piece.

The chapter is divided in two large parts. The first one deals with post-tonal theory and describes the most important properties of pitch-class set 4-17: the set’s interval structure and its transpositional combination/inversional symmetric properties. In the second part I follow recent analytical methodologies, developed by Richard Cohn, to explain how the set pervade the surface of the movement and how its properties are “composed-out” at many musical levels. My study describes Gerhard’s octatonic structures, the symmetrical and transpositional combination strategies followed in the piece, the allusions to old harmonic devices (like the Picardy third) and traditional elements (like the triad) as well as the affinities with Schoenberg’s music of the time. The similarities of Gerhard compositional procedures in this piece with those in Bartók’s second string quartet are briefly discussed.

Chapter 6 studies Gerhard’s “proto-serial” *Andantino* for violin, clarinet and piano (ca. 1927). This brief work—composed in the last stage of his studies with Schoenberg—was his earliest attempt at the systematic ordering of the twelve tones in both the vertical and the horizontal dimensions of the music. The piece is worth of analysis for being part of the earliest history of twelve-tone music (Schoenberg and Hauer’s twelve-tone works were composed just a few years earlier) and also for being a kind of preparatory exercise before the composition of the *Wind Quintet*, Gerhard’s major work of the 1920s (penned a few months afterwards). The first part of the chapter examines the compositional method employed in *Andantino* to assure the controlled circulation of all twelve pitch-classes in both the melodic and the harmonic dimension of the music. This method combines both strict ordering and free permutation, a feature that would also define Gerhard’s compositional approach in the (intermittently serial) *Wind Quintet*. In the second part of the chapter I contextualize Gerhard’s “proto-serial” attempt. I give an account of the earliest history of twelve-tone music and discuss Gerhard’s intensive study of Schoenberg and Hauer’s early twelve-tone music and theories. The chapter closes with a comparison of Gerhard, Hauer and Schoenberg’s methods of organizing the twelve pitch-classes in the works of the 1920s and an evaluation of the influence of both composers on Gerhard’s early serial thinking.

The last chapter observes Gerhard’s compositions from 1926 to 1928 from a broader perspective, that is, as part of the general modernist trends of Western art-music. In the first part I summarize the post-war modernist tendencies that aimed to get over the over-expressive gestures of Romantic and Expressionist music. I focus on the trends that considered music essentially a formalist art and searched artistic models in older musical traditions, particularly in the more restrained music of the Baroque and Classical periods. The specific impact of these formalist and neoclassical ideas on Gerhard’s music is analyzed. I examine the composer’s allusions to old structures, formal patterns, styles, techniques, musical elements and even specific masterworks from the past. Gerhard’s *Divertimento for winds* (1926), the outset of his neoclassic phase, is analyzed in detail. The work is as an octatonic reinterpretation (or “misreading”) of Mozart’s *Serenade for 8 wind instruments* K. 388. I thoroughly describe the harmony and structure of the piece and the integration of tonal elements borrowed from Mozart’s masterwork in Gerhard’s octatonic language. I then compare Gerhard’s post-tonal reinterpretation of Mozart’s music with strikingly similar recreations of common-practice works in Schoenberg’s Opp. 29 and 30. Schoenberg’s influence in this composition is assessed.

In the second part of the chapter I discuss Schoenberg's ideas on modern music as a new period of contrapuntal music and examine the role of counterpoint in his pedagogical and compositional activities. From that point of view I analyze Gerhard's contrapuntal writing in the works of the mid and late 1920s and evaluate his later discourses about the close relationships of his atonal counterpoint with Western and Catalan earlier polyphonic traditions.

The third section of the chapter returns to the first movement of Gerhard's string quartet, now analyzed from a new perspective. I examine Gerhard's closing of the atonal piece with a sonority strongly reminiscent of the Renaissance and Baroque Picardy third. This "cadence" seems to entail several meanings, about which I hypothesize. I also discuss the possible implications of the meaningful omission of the same sonority in the first movement of the *Violin concerto* of the early 1940s (which is, as mentioned, a re-cycling of the whole string quartet's movement).

Finally, a key aspect of Schoenberg and Gerhard's neoclassicism is the employ of traditional musical forms and multi-movement schemas for the composition of utterly non-tonal works, that is, for musical pieces in which the tonal logic that had traditionally shaped these structures is completely absent. My study examines Gerhard's use of the traditional three and four-movement schemas in the string quartet and wind quintet respectively, and the earliest implementation of the sonata form in a non-tonal harmonic context (in the first movement of the 1927 string quartet). The chapter finishes with a brief description of Gerhard's neoclassical eclecticism and a discussion of the different ways in which he integrated disparate elements from distinct compositional traditions in the works of the 1920s.

The last section of the thesis is a collection of twelve appendixes. They provide materials that might be of interest for the reader of my work. These include transcriptions of the handwritten documents, the original versions of texts that appeared translated in the chapters, a comparative table of Schoenberg's reports for his Berlin students or the complete scores of the analytical case studies.

My thesis, in sum, examines Gerhard's early post-tonal music of the 1920s and the context in which it was developed. The influence of Arnold Schoenberg's music and ideas is in the foreground of the study. I am convinced that a better understanding of this early creative phase —the less studied so far— is essential for an adequate comprehension of the subsequent developments in Gerhard's musical language.

2. Literature review

Although the importance of Gerhard as composer has been systematically emphasized by musical reviewers and scholars alike, it has been only recently that the international academia has begun to study his music and aesthetics in depth. In Spain, Gerhard was officially ignored during the Franco regime. This owed primarily to his non-Spanish ancestry, his naturalisation in England and especially his involvement with Republicanism and Catalan nationalism during the 1930s. The first significant articles

about the composer appeared on the Catalan press, primarily on the occasion of his death.² In the 1980s, Emilio Casares and other Spanish scholars began to study the life and music of composers related to the Spanish Second Republic (1931 - 1939).³ For a number of reasons (particularly the location of the main Gerhard Archive in Cambridge, United Kingdom) Gerhard was one of the composers most superficially studied. In the same decade, Joaquim Homs –Gerhard’s former student— wrote the first biography of the composer. The book was translated into English in 2000.⁴ This was the first study in which Gerhard’s musical education under Schoenberg (but not his music of that time) was examined in some detail.

In the 1990s a number of relevant articles were published in Spain to celebrate the premiere of Gerhard’s only opera *The Duenna* in Madrid (1992) and the centenary of the composer’s birth (1996).⁵ Recently, several Spanish scholars have focused on the study of Gerhard’s life, creative output and aesthetics. These include Raül Benavides, Fernando Buide, Carlos Duque, Jesús Ferrer, Germán Gan-Quesada, Gregorio García-Karman, José María García Laborda, Samuel Llano, Paloma Ortiz, Belén Pérez Castillo, Sergio Restrepo and Leticia Sánchez de Andrés.⁶

² See for instance: Xavier Montsalvatge, “Robert Gerhard, músico racial y universalista”, *La Vanguardia*, (11th January 1970), 31; Joaquim Homs, “Record de Robert Gerhard”, *Serra d’Or* 125 (1970) 69–71; Frederic Mompou: “Mi lejana amistad con Gerhard”, *La Vanguardia*, (11th January 1970), 31; Joan Ventura i Sole: *Robert Gerhard. Un vallenc universal*. (Valls, Indústries Gràfiques Castell, 1978).

³ See Emilio Casares, ed.: *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915 – 1939*. (Madrid, Ministerio de Cultura. INAEM, 1986); or “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente* vol. II, ed. Emilio Casares (Madrid, Ministerio de Cultura, 1987), 261 – 322.

⁴ Joaquim Homs, *Robert Gerhard y su obra*, (Oviedo, Universidad de Oviedo, 1987). English translation: *Robert Gerhard and his Music*. Merion Bowen, ed. (Sheffield, Hallamshire Press, 2000).

⁵ David Drew et al. ‘*La Dueña*’: *ópera en tres actos: (1945-47) / música de Roberto Gerhard; libreto del compositor, basado en la comedia The Duenna de R.B. Sheridan*. ed. David Drew (Madrid, INAEM, 1992). It includes essays by D. Drew, J. Homs, N. Cohu and P. Shaw; (see bibliography at the end); Jaume Busqué i Barceló, ed. *Centenari Robert Gerhard* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996); Enrique Franco, *Falla, Gerhard y su época* (Santander, Fundación Marcelino Botín, 1996).

⁶ Raül Benavides, “On Robert Gerhard’s Own Analysis of his First Apunt for Piano”, paper read at the First International Conference Roberto Gerhard, Huddersfield (27-28th May 2010); Fernando Buide, “Unity and process in Roberto Gerhard’s ‘Symphony no. 3, ‘Collages’”, in *Proceedings of the 1st International Conference Roberto Gerhard* (Huddersfield: Huddersfield University Press, 2010), 100 – 105; Carlos Duque, “Gerhard’s Electronic Music: A pioneer in Constant Evolution”, in *Proceedings of the 1st International...*, 87 - 97; “Serial and melodic evolution in the work of Roberto Gerhard: an Explorer”, in *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences* (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), 70 - 100; German Gan-Quesada, “From ‘prodigal son’ to ‘spiritual guide’: the reception of Robert Gerhard’s music in Spain (1950-1970)”, paper read at the 2nd International Conference R. Gerhard (Barcelona, 26th April 2012); “Robert Gerhard through the looking-glass of Barcelona press (1945-1975)”, paper read at the 3rd International Conference R. Gerahrd (Barcelona, 6th June 2010); Gregorio García-Karman, “Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music”, in *Sound and Score*. eds. Paulo de Assis and Kathleen Coessens (Leuven: Leuven University Press, 2012), 126 - 142; and “Roberto Gerhard’s BBC Sound Compositions”, in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 307 – 347.

José María García Laborda, “La primera recepción de A. Schönberg en España (1915-1939) y su inclusión en el debate cultural de la época” and “Compositores de la segunda escuela de Viena en Barcelona”, both in *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. (Madrid, Alpuerto, 2005); Samuel Llano, “Roberto Gerhard, Shakespeare and the Memorial Theatre”, in *The Roberto Gerhard Companion...*, 107-130; see also the paper read at the Royal Irish Academy of Music (2-12th July 2009): “Suppressing dissidence: Roberto Gerhard and British music criticism”; and the paper read at the *Anglo-Catalan Conference* (University of Kent, 14-16th

In England, Gerhard's scholarship evolved differently. Musical reviewers and commentators started to write about the composer shortly after he moved to Cambridge in 1939. Amongst the early essays on the composer, Edward Sackville-West's article for *The Arts* (probably written after some conversations with Gerhard) was especially significant for my research.⁷ During the 1950s and 1960s, English musical reviewers started to discuss Gerhard's music in some detail, particularly his late works. The music of the interwar period remained mostly ignored. In 1973, three years after Gerhard's death, the London Sinfonietta played the complete instrumental and chamber music of both Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard. For the occasion the ensemble published a collection of excellent articles on Gerhard's life and music by leading English scholars and critics. An exhaustive (but incomplete) catalogue of Gerhard's works accompanied the publication.⁸ From the 1970s onwards, English specialized musical journals showed a growing interest in Gerhard's music. *Tempo* in particular has published a great number of brilliant essays until very recently. Finally, the edition of a selection of Gerhard's most important writings in 2000 by English scholar Merion Bowen helped worldwide to promote the study of the composer's ideas and aesthetic thought.⁹

In general, programmers, scholars and music commentators outside Spain and England have showed little interest in Gerhard's music. In Germany, for instance, Gerhard's personal and artistic ties with Schoenberg and his circle (Anton Webern, Hanns Eisler and so on) remain virtually unexplored up to now. With one exception: the important German musical journal *Musik + Konzepte* dedicated in 2002 one issue to Schoenberg's "Berliner Schule", that is, to the members of his *Meisterklasse* at the *Akademie der Künste*. The remarkable essay about Gerhard and the lights and shadows of his relationship with Schoenberg was written by English scholar David Drew.

A great impulse to the Gerhard studies at international level came in 2010 with the organization of the first "International Roberto Gerhard Conference" by Huddersfield University (UK). A number of researchers from Spain, England, Germany and the United States presented papers on that forum. The second and third edition of the conference took place in Barcelona (2012) and Alcalá de Henares (2013) respectively. Topics related to Gerhard's life, compositional technique and aesthetic thought were discussed in those fruitful meetings. These topics included the evolution of his musical language from the 1920s onwards, the display of his national identity (or identities) in his music, his important role as composer of early electronic music and the relationships with other composers, artists, writers, intellectuals, scientists and politicians. Two important projects were launched in the context of those conferences: Monti Adkins, Gregorio García Karman and Carlos Duque's cataloguing of Gerhard's tape collection (kept at the Roberto Gerhard Archive at the University of Cambridge) and the publication in 2013 of *The Roberto*

November 2009): "Dissidence and the Poetics of Nostalgia: Narratives of exile in the music of Roberto Gerhard"; Paloma Ortiz de Urbina: "The Correspondence between Roberto Gerhard and Arnold Schoenberg". *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 9, (sep. 2014), 41 - 57; Belén Pérez Castillo, "Two Men in Tune: The Gerhard-Camus Relationship", in *The Roberto Gerhard Companion...*, 153 - 180; Leticia Sanchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Roberto Gerhard* (Madrid, Fund. Scherzo, 2013); "Roberto Gerhard's Ballets: Music, Ideology and Passion", in *The Roberto Gerhard Companion...*, 79 - 107.

⁷ Edward Sackville-West, "The Music of Roberto Gerhard", *The Arts*, 2 (1947), 19-27.

⁸ David Atherton, ed. *The London Sinfonietta: Schoenberg/Gerhard Series*. (Londres, London Sinfonietta, 1973). Includes essays by D. Drew, A. Orga, K. Potter and S. Smith.

⁹ Merion Bowen, ed., *Gerhard on music: selected writings*. (Londres, Ashgate, 2000).

Gerhard Companion, a collection of essays by English, American and Spanish scholars (including myself) edited by Monty Adkins and Michael Russ.¹⁰

Finally, two of the most recent studies of Gerhard's life and music are Mark Perry's Ph. D. thesis "Un Català mundial: Catalan Nationalism and the early works of Roberto Gerhard" (2013)¹¹ and Leticia Sánchez de Andrés' book *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Roberto Gerhard*, both published in 2013. The latter book is an excellent account of aspects related with Gerhard's creative mind, national identity, and the political, historical and aesthetic context of his music developed throughout his career.¹² As far as I know, other research projects on Gerhard and his music are in progress at the moment. These include the Ph. D. thesis of Gabriela Lendle, Agustí Salvado or Miguel Ángel Centenero and the publication of the correspondence between Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard by Paloma Ortiz de Urbina.

In general, the studies of Gerhard's music have followed two main research lines so far: 1) the reception of Gerhard's music in Spain and England; and 2) the analysis of his technique, language, harmonic organization and style, particularly from the 1940s onwards. With a few exceptions, the influence of other contemporary composers in Gerhard's creative output and aesthetic thought has remained outside of the scholar interest. Regarding his musical education, even if it is generally accepted that the teachings of both Pedrell and Schoenberg were extremely influential for him, no study has been devoted to investigate this topic. Only the aforementioned essays by Sackville-West (1947), Homs (1987) and Drew (2002) provide important but very scarce information about Gerhard's learning process between ca. 1905 and the late 1920s.¹³ This lack of studies about Gerhard's musical education led me to dedicate the first part of my thesis to investigate this topic.

Since Pedrell's role as pedagogue and the influence of his teachings in a number of Spanish composers (including Isaac Albéniz, Enrique Granados, Joaquín Turina or Manuel de Falla) remains to the most part unknown, my investigation of his pedagogy has been based on the study of his writings on the one side and of a series of recent essays dealing with his music and aesthetic ideas on the other side. The latter include the proceedings of the International Congress *Felip Pedrell y el nacionalismo musical*¹⁴ and essays by Francesc Cortés, Juan José Carreras, Yvan Nommick and others.¹⁵

¹⁰ Monty Adkins et al., *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey, Ashgate, 2013).

¹¹ Mark E. Perry, "Un Català mundial: Catalan Nationalism and the early works of Roberto Gerhard", Ph.D., University of Kansas, 2013.

¹² Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Roberto Gerhard* (Madrid, Fundación Scherzo, 2013).

¹³ Edward Sackville-West, "The Music of Roberto Gerhard", *The Arts*, 2 (1947); Homs, *Robert Gerhard y su obra...*; David Drew, "Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie", *Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*. Musik-Konzepte, 117-118. (Munich, Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002), 122-139.

¹⁴ Francesc Cortés et al., "Actas del congreso *Felip Pedrell y el nacionalismo musical*" in *Recerca Musicològica*, 11 - 12 (1991).

¹⁵ Juan José Carreras, "Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas. *Il Saggiatore Musicale* VIII, 1 (2001), 121-169; Francesc Cortès i Mir, "La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936". *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. 2 eds. Álvaro Torrente, Emilio Casares Rodicio (Madrid, ICCMU, 2001), 325-362; Francesc Cortès i Mir, "El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936", *Recerca Musicològica* 14 - 15 (2004 - 2005), 27-45; Yvan Nommick, "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, 14- 15 (2004 - 2005), 289 - 300.

Regarding Gerhard's failed attempt at studying with Manuel de Falla in the early 1920s, only the study by Elena Torres provides important but again very scarce information.¹⁶ Her essay deals with Falla's relationships to a number of Catalan composers in that decade. A brief section is devoted to Gerhard. The relationship Falla-Gerhard is a topic worth of more attention: a recommendation for future research is the study of the personal and artistic contacts of the Catalan composer with Falla and other artists and intellectuals of his circle (such as Adolfo Salazar or Federico García Lorca).¹⁷

In contrast to Pedrell's pedagogy, Schoenberg's teachings methods have been well studied for many decades, primarily by scholars from Germany and the United States. There are countless monographers, thesis, essays and papers on the Schoenberg's influence as pedagogue and composer. In my research I have followed the studies by Hans Heinz Stuckenschmidt, Matthias Hansen, Hanns Schwarowsky, Manuel Gerwink, Peter Grandewitz and especially the brilliant accounts by Ludwig Holtmeier and Sointu Scharenberg.¹⁸ The aforementioned essay by David Drew on Gerhard as "Berliner Schüler" at the *Akademie der Künste* was particularly relevant for my investigation. Despite some inaccuracies that I have corrected, Drew's excellent account served as basis for my own investigation of Gerhard's learning process under Schoenberg.¹⁹

In the second part of the thesis I examine Gerhard's musical language and compositional methods of the 1920s. With a few exceptions that I specify below, there are no studies dealing with this topic. As mentioned, most analysts have focused on Gerhard's methods of composition in the late stage of his career. Michal Russ –one of the most relevant scholars studying Gerhard's music-- has published three brilliant essays on the composer's works and techniques from the years of the exile: a MA Dissertation on the evolution of Gerhard's serial procedures from the late 1940s onwards and, more recently, two excellent analyses of Gerhard's violin and piano concertos.²⁰ Allan Moore inquired in his Ph. D. thesis into the structure and methods of pitch-class organization employed in

¹⁶ Elena Torres, "Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo", *Música española entre dos guerras, 1914 – 1945*. ed. Javier Suárez-Pajares (Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002)

¹⁷ Leticia Sánchez de Andrés has recently published a essay on the Gerhard-Salazar relationship: "La relación entre Robert Gerhard y Adolfo Salazar: dos visiones de la modernidad en la Generación del 27". *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Maria Nagore y Victor Sánchez, coord. (Madrid: Universidad Complutense, 2014), 389 – 398.

¹⁸ Hanns Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Vida, Contexto y Obra*. (Madrid, Alianza, 1991); Matthias Hansen, "Arnold Schönberg und seine Berliner Schüler", in *Bericht über den 2. Kongress der Schönberg-Gesellschaft. Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhundert*. Vol. 2. eds. Rudolf Stefan y Sigrid Wiesmann (Vienna, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1986), 219-225.; Hanns Swarowsky, "Schönberg als Lehrer", in *Bericht über...*, 239-40; Manuel Gervink, "Schönberg als Lehrer", *Arnold Schönberg und seine Zeit*. (Laaber, Laaber Verlag, 2000), 216-24; Ludwig Holtmeier, "Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Kunst", in *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*. eds. Grimm et al. (Saarbrücken, Pfau, 2000); Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. (Saarbrücken, Pfau, 2000).

¹⁹ David Drew et al. *Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*. Musik-Konzepte, 117-118. (Munich, Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002).

²⁰ Michael Russ, *The Development of Roberto Gerhard's Compositional Technique 1949 – 1956*. MA diss. (Queen's University Belfast, 1977); "Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto" and "Composing with Sets: Roberto Gerhard's Concerto for Piano and String Orchestra", both in *The Roberto Gerhard Companion...*, 131 – 152 and 205 – 226.

Gerhard's late chamber works *Gemini*, *Libra* and *Leo*.²¹ Rachel Mitchell and Darren Sproston have also published salient studies on Gerhard's late serial technique: Mitchell analyzed the serial procedures in the (late) string quartets and Sproston focused on the methods of serial organization in the *Chamber concerto* and some symphonies (composed during the last stage of Gerhard's career).²² The symphonies have received great analytical attention. Amongst the scholars that have examined the works' structure and pitch-class organization are Michael Cunningham, Nils Schweckendiek, Julian White, Fernando Buide and Calum Macdonald.²³ Other field explored with particular intensity in the last years is Gerhard's electronic music. Monty Adkins, Gregorio Garcia-Karman and Carlos Duque have published the aforementioned outstanding studies on Gerhard's pioneering work in this field²⁴, catalogued and restored his tapes, and released a CD and LP with some of his electronic works.²⁵

There are a few exceptions to this analytical trend focusing on the music composed in the exile: English composer Paul Peter Nash and American scholar Rachell Mitchell devoted their efforts to the analysis of Gerhard's *Wind Quintet*, the composer's most relevant work of the 1920s.²⁶ Nash's remarkable essay deals with the structure, pitch-organization and neoclassical features of the quintet. Mitchell describes the techniques of (intermittent) serial organization implemented in the *Wind Quintet* as well as the assimilation of a number of folk-like elements in the non-tonal context of the work. Her thesis, published in the early stages of my research, was pioneering in the examination of Gerhard's early serial procedures and stimulated my own investigation of what I have

²¹ Allen Moore, "On the late chamber works of Roberto Gerhard." Ph. D Thesis, University of Southampton, 1990.

²² Rachel Elice Mitchel, "An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970)". Ph. D. Thesis, The University of Texas at Austin, 2009; "Roberto Gerhard's Serial Procedures and Formal Design in String Quartets Nos. 1 and 2", in *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey, Ashgate, 2013), 181 – 204; Darren Sproston, "Gerhard's Serial Technique with Reference to His Symphonies and 'Concerto for Orchestra'". Masters Diss., U. Sheffield, 1991; "Thematicism in Gerhard's Concerto for Orchestra", *Tempo* 184 (1993), 18–22; "Serial Structures in Roberto Gerhard's First and Second Symphonies", *Tempo* 248 (2009), 21 – 34; "Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard", in *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, (Huddersfield: Huddersfield University Press, 2010), 79 - 86;

²³ Michael Cunningham, "An Analysis of the First Symphony of Roberto Gerhard and an Analysis of Free Designs by Michael Cunningham". D. Muss. Indiana University, 1973; Nils Schweckendiek, "Aspekte der ersten Sinfonie Roberto Gerhard's", *Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie*, 2/1 (2005), 193-208; Julian White, "Gerhard's Secret Programme: Symphony of Hope", *Musical Times* (1998), 19-28; Fernando Buide, "Unity and process in Roberto Gerhard's 'Symphony no. 3, 'Collages'", in *Proceedings of the 1st ...*, 73 - 78; Calum MacDonald, "Sense and Sound- Gerhard's Fourth Symphony", *Tempo*, 100 (1972), 25-9.

²⁴ Monty Adkins, "Audiomobiles, Sculptures and Conundrums", in *Proceedings of the 1st ...*, 131 - 136; "In Search of a Third Way", in *The Roberto Gerhard Companion*, ..., 257 – 285; Carlos Duque, "The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard's Symphony Nr. 4 *New York*", in *The Roberto Gerhard Companion*, ..., 285 – 306; Gregorio García Karman, "Roberto Gerhard's BBC Sound Compositions", in *The Roberto Gerhard Companion*, ..., 307 – 347.

²⁵ "Roberto Gerhard. Electronic Explorations from his Studio + the BBC Radiophonic Workshop 1958-1967", Released by Sub Rosa label (SR 378); Monty Adkins (team leader), Carlos Duque and Gregorio Karman (research fellows)

²⁶ Paul Peter Nash, "The Wind Quintet", *Tempo* 139 (1981), 5 – 11; Rachel Mitchell, "An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard", Ph.D diss., The University of Texas at Austin, 2009.

called Gerhard's "proto-serialism" in *Andantino*.

A number of studies of Gerhard's use of Catalan folk materials have also dealt with the music of the 1920s. Amongst these studies, the essays by English scholar Julian White stand out.²⁷ He has identified an impressive number of quotations of folk songs and dances in many works by Gerhard, from the earliest post-tonal pieces through the works composed at the end of his career. White analyzes the different ways in which Gerhard integrated folk materials in his post-tonal language and explains the possible meanings that those quotations might entail. His brief discussion of the quotation in the first *Apunt* of an extract from the Catalan folk song "El mal ric" served as the trigger of my analysis of the piece.

As mentioned, Gerhard's sent in 1923 a letter to Catalan composer Josep Barberà in which he provided his own interpretation of the "harmonic plan" of the first *Apunt*. This analysis was brilliantly explained and commented by Raúl Benavides in a paper read at the first International Roberto Gerhard Conference. He was the first scholar that found the salient letter to Barberà and explained Gerhard's harmonic analysis. Unfortunately, Benavides' essay remains unpublished up to now. My study of Gerhard's analysis (in section 4. 4. 2) is a development and expansion of Benavides's findings.

The other three pieces analyzed in this thesis (the unfinished *Divertimento*, the *Andantino* for violin, clarinet and piano and the first movement of the 1927 string quartet) have not been analyzed at all up to now. There is no paper or essay dealing with them; the unfinished *Divertimento* remains logically unpublished. This was one of the main incentives for focusing my investigation on the music composed for Schoenberg between 1926 and 1928, and for producing a study score of the *Divertimento* (that I provide in appendix 12).

In this thesis I compare Gerhard's music not only with Schoenberg's oeuvre of the 1920s but also with specific techniques and works by contemporary composers outside Schoenberg's circle to whom Gerhard was technically and/or aesthetically close in one way or another at the time: Béla Bartók, Igor Stravinsky, Josef Matthias Hauer and Frederic Mompou. A great number of studies by referential scholars have served to support my comparative analyses in chapters 4 to 7. It follows a brief account of the most significant and influential ones (more detailed bibliography is provided in the respective chapters).

The monograph *Arnold Schonberg: Interpretationen seiner Werke* (edited by G. Gruber) and the accounts by George Perle and Walter Frisch have been essential for a first approximation to Schoenberg's free atonal and early twelve-tone compositional techniques until the 1920s.²⁸ Ethan Haimo's extraordinary book *Schoenberg's Serial Odyssey. The evolution of his Twelve-tone Method, 1914 – 1928* explicates the different stages of Schoenberg's serial thinking and the development of his methods of pitch-class organization in the period in which Gerhard was his student. My examination of Gerhard's

²⁷ See for instance, Julian White, "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard", *Tempo*, 184 (1993), 2–13; "Catalan Folk Sources in *Soirées de Barcelona*", *Tempo*, 198 (1996), 11–21; "Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage: Roberto Gerhard and Catalan Folk Music", *The Roberto Gerhard Companion*..., 49-78.

²⁸ Gerold Gruber, ed. *Arnold Schonberg: Interpretationen seiner Werke*. Vol. I (Laaber: Laaber-Verlag, 2002); Perle, George. *Serial composition and atonality* (Berkeley, University of California Press, 1991); *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley, University of California Press, 1996); Walter Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg (1893 – 1908)* (Berkeley, University of California Press, 1993).

compositional system in *Andantino* owes much to this impressive work.²⁹ Gerhard's proto-serial piece also shares important similarities with Hauer's early serial music, studied mainly by German musicologists. My analysis takes the works by Johann Sengstschmid and Hans Ulrich Götte as main references.³⁰ Finally, the accounts by Bryan R. Simms and John Covach on the early history of twelve-tone music have been fundamental for understanding the compositional, historical and artistic context in which Gerhard made his first attempt at controlling the twelve pitch-classes in *Andantino*.³¹

As mentioned, Gerhard re-created a work by Mozart in the octatonic *Divertimento*. As I explain in detail in chapter 7, he did not choose Mozart as a model by chance but influenced by Schoenberg, who considered Mozart the supreme symbol of Western art-music. Matthias Schmidt has published two remarkable studies on the importance of Mozart and his music for Schoenberg.³² His insightful book was key to understand the magnitude and significance of the links between Schoenberg and Mozart's music. The *Divertimento* and other works of the period are characterized by a dense counterpoint, understood by Gerhard and Schoenberg as a revival of the past polyphonic schools. Schoenberg's contrapuntal techniques and the links of his music with the tradition of imitative counterpoint (which I also discuss in chapter 7) have been studied by Peles, Hyde and Hinrichsen amongst others.³³

Inversional symmetry, transpositional combination and octatonicism define the compositional technique employed by Gerhard in the first movement of his 1927 string quartet, my main analytical work in this thesis. My examination takes Richard Cohn's brilliant studies of these features in Bartók's music as reference. Cohn's analytical methods proved to be extremely efficient from the very beginning of my work: through the employ of similar analytical techniques I was able to understand and better explain Gerhard's structures and methods of pitch-class organization in the movement.³⁴ David Drew,

²⁹ Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey. The evolution of his Twelve-tone Method, 1914 - 1928*. (Oxford, Clarendon Press, 1990).

³⁰ Johann Sengstschmid, *Zwischen Trope und Zwölftonspiel*, *Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft*. Band 28 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980); Hans Ulrich Götte, *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren*. (Kassel, Barenreiter, 1989);

³¹ Bryan R. Simms, "Who first composed twelve-tone music?", in *Journal of the Arnold Schoenberg Institut*, X, No. 2 (November 1987), 109 - 133; John Covach, "Twelve-tone theory", in *The Cambridge History of Western Music Theory*. ed. Thomas Christensen (Cambridge, Cambridge University Press, 2008), 603 - 627.

³² Matthias Schmidt, *Schoenberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (Vienna, Lafite, 2005); and "Der ungelöste Rest als Differenz: Zu Schönbergs kompositorischer Mozart-Rezeption", *Archiv für Musikwissenschaft*, year 56, Nr. 3 (1999), 163 - 197.

³³ Stephen Peles, "Schoenberg and the Tradition of Imitative Counterpoint: Remarks on the Third and Fourth Quartets and the Trio", in *Music of my Future. The Schoenberg Quartets and Trio*, ed. Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff. (Harvard University Press, 2000), 117 - 138; Marta Hyde, *Schoenberg's Twelve-Tone Harmony. The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1982); Hans-Joachim Hinrichsen, "Schönberg - Mozart - Bach. Geschichte und Legitimation", in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, ed. Hartmut Krones and Christian Meyer (Vienna: Böhlau, 2010), 86; and "Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur", in *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, ed. Andreas Meyer (Stuttgart: Metzler, 2001), 29-63; Nolan Stolz, "Contrapuntal Techniques in Schoenberg's Fourth String Quartet". *Eunomios* (August 2008): 1-10. <http://www.eunomios.org/contrib/stolz1/stolz1.pdf>. (Retrieved 11 August 2014).

³⁴ Richard Cohn, "Transpositional combination in Twentieth-Century Music". (Ph. D. diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 1987); "Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók" *Music Theory Spectrum*, Vol. 10, (Spring, 1988), 19-42; "Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic

Stephen Peles, Erno Lendvai, George Perle, Leo Treitler, Wallace Bery, Jonathan W. Bernard and Elliott Antokoletz have also inquired into the symmetrical structures in Bartók and Schoenberg's music. Their studies were also influential in the way I approached the analysis, but second in importance with respect to Cohn's methodology.³⁵

Gerhard's octatonic usages and their relationship with the music of other major 20th-century octatonic composers such as Stravinsky or Bartók is a fascinating and virtually unexplored topic. Even if this issue is not in the foreground of my thesis, I included as part of my research the reading of some recent publications on post-tonal octatonicism in general and on Stravinsky's octatonic-oriented harmonies in particular. In relation to this topic, the essays by Arthur Berger, Pieter C. van den Toorn, Richard Taruskin and Demitri Tymoczko stand out.³⁶

My examination of the formalist and neoclassic trend in Gerhard's works from 1926 to 1928 took as basis the remarkable accounts on interwar neoclassicism by Marta M. Hyde, Joseph N. Straus and especially Richard Taruskin. The latter's definitions of neoclassicism and his ideas on formalism as a key feature of post-war modernism had a significant impact in the way I approached the aesthetic contextualization of Gerhard's late 1920s music. Other outstanding studies of interwar neoclassicism are by Scott Messing, J. Peter Burkholder, Pieter C. van den Toorn, Volker Scherliess and Stephen Hinton.³⁷

Approach", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2 (Summer, 1991), 262-300; "Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets", *Journal of Music Theory*, Vol. 35, Nr. 1/2 (Spring - Autumn, 1991), pp. 1-32. An expansion of Cohn's methodology can be found in: Donald G. Traut, "Dyadic TC Lattices: Revisiting the TC/IS Relationship", *Music Theory Online* 15, Nr. 5 (2009). Accessed April 4, 2014:

http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.traut.html#MORRIS_2001.

³⁵ Erno Lendvai, *Béla Bartók. An analysis of his music*. (London, Kahn & Averill, 1971) and *The Workshops of Bartók and Kodály* (Budapest: Ed. Musica, 1983); Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (University of California Press, 1984); George Perle: "Symmetrical Formations in the String Quartets of Bela Bartok", *The Music Review* 16 (1955): 300-312; Wallace Berry "Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartok's String Quartet No. 3", *Perspectives of New Music*, Vol. 18, No. 1/2 (Autumn, 1979 - Summer, 1980), 287-379; Jonathan W. Bernard: "Space and Symmetry in Bartók", *Journal of Music Theory*, Vol. 30, No. 2 (Autumn, 1986), 185-201; Leo Treitler, "Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Bela Bartók", *Journal of Music Theory* 3 (1959), 292-97. Stephen Peles, "'Ist Alles Eins': Schoenberg and Symmetry", *Music Theory Spectrum*, 26, Nr. 1 (Spring 2004), 57-86.

³⁶ Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky", *Perspectives of New Music*, 2 (1963-4), 11-42; Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven, CT, 1983) and "Octatonic Pitch Structure in Stravinsky," in *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), 130-56; Dmitri Tymoczko, "Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration," *Music Theory Spectrum* 24, Nr. 1 (2002), 68-102; Piet van der Toorn and Demitri Tymoczko, "Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky", *Music Theory Spectrum*, Vol. 25, No. 1 (Spring 2003), 167-202; Richard Taruskin, "Chez Petrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky", *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, (1987), 265-286; *Stravinsky and the Russian Traditions* (Berkeley, University of California Press, 1996) and "Catching Up with Rimsky-Korsakov", *Music Theory Spectrum* 33, Nr. 2 (2001), 169-185.

³⁷ Richard Taruskin's *Oxford History of Western Music* and "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology", *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 3 (Spring, 1993), 286-302; Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. (Cambridge and London: Harvard University Press, 1990); Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988); Marta M. Hyde, "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, No. 2 (Autumn 1996), 200-235; J. Peter Burkholder, "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years", *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (1983), 115-134; and "Brahms and Twentieth-Century Classical Music", *19th-*

Finally, the early piano music by Mompou (which I compare in chapter 4 with Gerhard's first *Apunt*) has been analyzed by a number of Spanish, British and American musicologists. These include Santiago Kastner, Antonio Iglesias, Richard Paine, Jennifer Lee Hammill, Ethel Glancy, Ann Zalkind, Jean Christinge Bendell, and Wildrid Mellers.³⁸ The analysis of Mompou's "magic primitivism" by the latter three scholars have been particularly inspiring for my comparison of Gerhard and Mompou's piano music of early that decade.

To sum up: even if the relevance of Gerhard as composer and thinker has been increasingly recognized in recent times by a growing number of music commentators and scholars, his name is in general absent from the narratives of 20th-century post-tonal music. Despite the recent academic interest in his creative output and the excellent essays published on the composer in the last few years, we still do not know much about his compositional technique or his ideas on musical and artistic creation. There is thus abundant room for further inquiries into his music and aesthetic thought, as well as into the links of his compositional language with that of the major 20th-century post-tonal composers, particularly Schoenberg, Bartók and Stravinsky.

Fortunately, it seems that the recent impulses in the Gerhard studies are going to continue in the future. New books, essays and Ph. D. thesis have been regularly published in the last years. A number of scholars, particularly in Spain and England, continue studying his music. It is thus to be expected that we can have soon a general study similar to those published on the music by other major post-tonal composers such as Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky or Bartók³⁹, that is a study that contemplates Gerhard's compositional career as a whole, thoroughly describes his compositional language and style and assesses the significance and consequence of his oeuvre and aesthetic thought in the history of 20th century music.

Century Music, Vol. 8, No. 1 (1984), 75-83; Pieter C. van den Toorn, "Neoclassicism and its Definitions", *Music Theory in Concept and Practice*, eds. J. M. Baker, D. W. Beach and J. W. Bernard (Rochester: University of Rochester Press, 1997), 131-56; Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte* (Kassel: Bärenreiter, 1998); Herman Dannuser, "Kapitel II: 1920 -1932." in *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7. (Laaber: Laaber Verlag, 2008); Stephen Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith* (New York and London: Garland Publishing, 1989).

³⁸ Santiago Kastner, *Federico Mompou* (Madrid: CSIC, 1946); Antonio Iglesias, *Federico Mompou: su obra para piano* (Madrid: Alpuerto, 1976); Richard Paine. *Hispanic Traditions in 20th Century Catalan Music with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. (New York: Garland Publishing, 1989); Jennifer Lee Hammill, "The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou" (Ph. D. diss., University of Washington, 1991); Ethel Glancy, "Frederic Mompou (1893-1987): The piano music of 1911-1941." (Ph. D. diss, National University of Ireland, 1999); Ann Zalkind, "A study of Mompou's *Musica callada*: influences and style". (Ph. D. diss, City University of New York, 2000); Jean Christine Bendell, "Federico Mompou: An analytic and stylistic study of the *Cancions y Danzas* for Piano." (Ph. D. diss, University of Northern Colorado, 1983); Wilfrid Mellers: *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou*. (York: The Fairfax Press, 1987).

³⁹ For instance: Pieter C. van der Toor, *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven: Yale University Press, 1983); Elliott Antokoletz. *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1984); Dave Headlam, *The music of Alban Berg* (Haven: Yale University, 1996); Kathryn Bailey, *The twelve-tone music of Anton Webern: old forms in a new language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

3. Sources

3.1 Text

My study has been based on the careful consideration of different text sources, some of them examined here for the first time, for instance, the (extremely interesting) notebooks used by Gerhard in Pedrell and Schoenberg's classes, the numerous jottings on music and aesthetic written in the margins of Gerhard's books and journals of the time, or the official documents filled in by Schoenberg for the *Akademie der Künste*.

Most text sources consulted for my work are kept at six archives, located in Spain, United Kingdom, Germany, Austria and Switzerland. The most important for my research are the Fons Gerhard at the Institut d'Estudis Vallencs (Valls), Roberto Gerhard Archives at Cambridge University Library, Biblioteca de Catalunya (Barcelona), Archiv der Akademie der Künste, (Berlin), Arnold Schönberg Center (Vienna) and Preussischer Kulturbesitz Archives (Berlin), Paul Sacher Stiftung (Basel). I was lucky enough to be able to visit and work in most of them.

Most of the sources consulted for my work are written in Catalan, Spanish and German; to a lesser extent, in French and English. I reproduce many excerpts in this thesis translated to the corresponding language of the chapter (Spanish or English). Although I was extremely careful in my translations, they do not have any philological or literary ambition. The relatively usual mixture of two and even three different languages in the same sentence or paragraph (particularly in Gerhard's personal jottings) and the fact that Gerhard's handwriting was not always easily legible are some of the major difficulties that I had to deal with while studying and assessing these sources.

The following list includes the most important sources related to my research:

Written by Gerhard

1. Essays, articles and interviews, in which the composer stated his views on music, artistic creation, aesthetics, politics, and so on. Particularly important were the essays in which he described aspects related to his early musical education or his relationship with Pedrell and Schoenberg. Including in this type of sources are Gerhard's obituary after Pedrell's death (1920), the *Mirador* articles on Schoenberg and his stay in Barcelona (early 1930s), Gerhard's remembrances of his experiences as a student of Schoenberg (1950s), and his essays and writings on Schoenberg's music, aesthetics and pedagogy.
2. Biographies (from concert programmes): Gerhard premiered his works from the 1910s onwards. As customary, in the programmes of the concerts was printed a short bio of the composer. They are a relevant source of information about his early musical education and the works composed up to that date.
3. Private notebooks. Particularly important are those employed in his lessons with Pedrell and Schoenberg. Gerhard's notebook of mid-1910s, in which he jotted down details and information related to his learning process and development as composer, is one of the most important sources for the investigation of his studies with Pedrell. The document is thoroughly examined in chapter 1. It contains literature references and bibliography presumably discussed with Pedrell, notes on aesthetic and technical issues and a list of Gerhard's compositional attempts between 1913 and 1919 (the latter is a key document for knowing Gerhard's earliest

compositional attempts, most of them unfinished). The catalogue also includes a project for giving Opus numbers to some early works (that he abandoned later) and a list of his trips in Spain and abroad during the 1910s. The extant notes from Schoenberg's class are much shorter but provide revealing information about the latter's principles and analytical approaches. They are discussed in chapter 3.

4. Gerhard's personal library: Gerhard's jottings and underlinings on his books and music magazines are also extremely interesting. They reveal his views on aesthetic issues such as the inability of music of expressing emotions or his opinion about different aesthetic trends, specific works, national schools of composition or musical theories.
5. Correspondence: There is a large number of letters from or to Gerhard, most of them kept in Cambridge, Barcelona and Valls. The most important for my research are:
 - the letters to Schoenberg of the 1920s and the early 1930s, particularly the first one of 1923, (in which Gerhard applies for becoming his student and summarizes his musical education up to that time) and the draft of a letter to Schoenberg (ca. 1932), in which Gerhard provides important information about his music of the late 1920s.
 - the letter to Josep Valls (1945), in which Gerhard makes an interesting comparison between Pedrell and Schoenberg's lessons.
 - the letters between Gerhard and Barberà, dealing with modern French music and the harmonic structure of his first *Apunt* for piano.
 - the letters to Falla of early 1920s, in which Gerhard tries to become his student.
 - the letter to Leo Black of 1960, in which Gerhard makes interesting remarks on musical nationalism and his music of the 1920s.
6. Other private documents: Gerhard's dedicatory to Schoenberg in his 50th birthday informs about Gerhard's learning program during the first semester in Mödling. Other important documents are Poldi's notes about the place and date of the composition of Gerhard's *Wind Quintet*.

Written by Gerhard's mentors:

7. Pedrell's articles, essays and monographs on music history, aesthetics, musical nationalism, folklore and so on. Particularly revealing of Pedrell's ideas are *Por nuestra música* and *Cancionero Musical Popular Español*. (In contrast to Schoenberg, Pedrell did not write any pedagogical monograph or learning method, even though he also had a long experience as composition teacher). Pedrell's articles for the Catalan press provide information about his high regard for Gerhard's early compositions.
8. Schoenberg's pedagogical treatises: Schoenberg left a great number of important pedagogical monographs in which he expounded his ideas, teaching methods and pedagogical aims. *Theory of Harmony* (exhaustively studied by Gerhard in the 1920s) has been the most relevant source in my research. To a lesser extent, Schoenberg's *Preliminary Exercises in counterpoint*, *Fundamentals of musical composition* and the draft of *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form* have served to better understand the composer's pedagogical methods and approaches.

9. Schoenberg's articles, essays, personal notes, on compositional technique, aesthetics and pedagogy, particularly from the interwar period, complete the collection of sources used for studying Schoenberg's pedagogy. Many of these writings were published in *Style and Idea*.⁴⁰
10. Schoenberg's official documents for the *Akademie der Künste*. This is a set of documents consisting of teaching reports and administrative records (file cards, enrolment certificate, payment receipts...). Schoenberg's reports for the teaching institution are brief comments about the work and progress of his *Meisterschüler*. They provide revealing information about Schoenberg's judgements of Gerhard's skills and about his compositions in the period 1926-1928 (genre, instrumentation, chronology...).

Written by others

11. Comments on Gerhard's music on concert programmes and press interviews. Particularly important is the 1929 interview with the Catalan newspaper *La Publicitat*, in which Gerhard discussed aspects related to his studies with Schoenberg.
12. Musical reviews of Gerhard's music of the 1920s, particularly Millet's account of the works premiered in December 1929 at the *Palau de la música*.
13. Accounts on Gerhard's musical education by Sackville-West, Homs, Drew and others (written most probably after personal interviews with the composer)
14. Writings on Pedrell's pedagogy by other students, including Frederic Lliurat.
15. Writings on Schoenberg's pedagogy by other students, in particular Gerhard's classmates at the *Akademie der Künste*. Specially revealing are the accounts of Alfred Keller, Marc Blitzstein and Adolph Weiss.

3.2 Musical sources

Table 1 summarizes the sources related to the four works that I analyze in this thesis. The marks in bold refer to the sources employed for my study and musical analysis of the pieces.

	Sketches	Clean copy (full score)	Parts for the instrumentalists	Arrangement	Print-proof	Publications	
						by R. Gerhard	by M. Bowen
First <i>Apunt</i> for piano						X	
<i>Divertimento</i> for winds	X			X			
<i>Andantino</i>		X	X				X
String quartet (1 st mvt.)	X	X	X	X	X		X

Table 1: Extant musical sources of the analyzed works.

The only extant source of the *Two Apunts* is the printed score published by *Unión Musical Española* in 1923. No sketches or clean handwritten copies are kept. For my

⁴⁰ Arnold Schoenberg, *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. Leonard Stein, ed. (Berkeley: University of California Press, 1984). See also Arnold Schoenberg, *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. Anna M. Morazzoni, ed. (Mainz: Schott, 2007).

analysis of the *Divertimento for winds* I have turned to the two (unfinished) sketches of the work that have been kept: the full score and the (slightly longer) reduction for four-hand piano. As I explain in chapter 3, these sources are slightly different not only in terms of instrumentation, but also of pitch-content and size (Gerhard composed the last bars only as piano reduction). With respect to *Andantino*, I take as the main source the clean handwritten copy of the full score, made in Berlin by Gerhard. There are two other sources of this work: Gerhard's clean copy of the parts (made in the late 1920s) and Merion Bowen's 2001 edition of the work (which contains some minor typos and inaccuracies). The information contained in the latter two sources was not relevant for my analysis of the formal and pitch-class organization in the piece.

The most complex work in terms of diversity of musical sources is the string quartet of 1927-28. The composition went through many creative stages. During the phase of composition in Berlin Gerhard revised the original string quartet version at least once. Some months later (probably in Barcelona) he prepared a print-proof version of the final string quartet that slightly diverged from the version presumably presented to Schoenberg. Around the same time he decided to arrange the work for string orchestra and premiered that version in December 1929. Gerhard neither published the final string quartet version nor the arrangement for string orchestra. Years later he re-cycled the music in the first movement of his *Violin concerto*. All the aforementioned sources are more or less different to each other. A thorough study of the compositional process, different versions and corresponding musical sources of the work is provided in chapter 3. Since the score of the version composed in 1927 – 1928 and presumably submitted to Schoenberg around 1928 is not kept, the main source for my analysis is the print-proof version, made by Gerhard shortly afterwards, probably in mid-1929.

In the analytical chapters I provide many excerpts of the examined works in order to facilitate the understanding of my study. These examples are either a copy made by me using the software Finale or an extract from the published editions. Bowen's editions are occasionally used in the chapters on Gerhard's string quartet and *Andantino*. In those cases I inform the reader of the elements present in Bowen's version that do not correspond with Gerhard's original score (for instance, the contrabass voice in *Concertino*, added to the original string quartet version by Gerhard and in some cases expanded by Bowen).

4. Musical analysis: methodology

In the second part of the thesis I have analyzed Gerhard's early post-tonal works from two perspectives:

- 1) As autonomous musical objects. The structure and musical logic of the pieces is examined and thoroughly described. The pieces are analyzed as independent artworks defined by their own internal musical logic and causality.
- 2) As intertextual elements, that is, as responses to other pieces of music. Gerhard's music of the 1920s is studied now as a relational event and analyzed as part of a larger musical context. On the one side, I am interested in knowing the affinities of Gerhard's music with that of Schoenberg and other contemporary composers that he admired. On the other side, I examine Gerhard's neoclassical allusions and reinterpretations of musical elements, structures, and even specific works from the past (particularly from the Baroque and Classical traditions). As part of this study I

compare Gerhard and Schoenberg's neoclassic works of the 1920s.

The theory of pitch-class set relations (or set theory), comprehensively exposed by Allen Forte in his pioneering work *The Structure of Atonal Music* (1973) has proved the best analytical tool for describing Gerhard's non-tonal harmonic vocabulary and the musical configurations and structures of the studied pieces.⁴¹ I employ the set theory for categorizing musical elements, describing how they relate to each other and explaining the processes underlying their structural coherence. The efficiency of the set theory has been demonstrated even in the case of the first *Apunt* for piano, whose harmony was described by Gerhard (to Barberà) exclusively in functional terms (since functional analysis was the only analytical tool available to him at the time). My attempt at following and expanding Gerhard's (rather unorthodox) functional interpretation of the piece was unsuccessful. My subsequent application of the set theory for the analysis of the piece produced much more interesting findings. It allowed me to understand and describe the constructive principles underlying the piece's structure and to explain its harmonic design in a more convincing way.

In *Introduction to post-tonal theory* (3rd ed. 2005), Joseph N. Straus presents in a simple and straightforward way the fundamentals and most recent developments of the set theory.⁴² Due to the clarity of his exposition, I generally adopt Straus's classification systems, definitions and methods of notation. For readers not conversant with the basic concepts of the set theory and its recent developments, I provide brief explanations of the key notions in the first part of chapter 5 and in a number of footnotes in chapters 4 to 6.

In my analysis of the first movement of Gerhard's string quartet –the main case study in this thesis– I follow theoretical concepts and analytical techniques developed in the last decades mostly by American theorists. The transpositional combination theory, developed by Richard Cohn in the 1980s and 1990s, and the (related) theories of inversional symmetry are basic in my analytical approach.⁴³ Both properties characterize the octatonic collection, favoured by Gerhard as referential collection in the piece. Cohn's theoretical framework lies at the core of my study since it proved extremely efficient from the very beginning of my examination of the movement. As far as I know, this is the first time that Cohn's analytical techniques have been implemented to the study of Gerhard's octatonic music. I believe that the application of similar methods to the analysis of the music composed by Gerhard after the string quartet could produce equally interesting findings.

The octatonic referential collection and its subsets play a key structural role also in the first *Apunt* and the *Divertimento*. For my analytical approach and historical contextualization of Gerhard's octatonic usages in the 1920s, I follow (besides Cohn's theories), analytical procedures exposed in Berger's seminal article on octatonicism in the music of Stravinsky⁴⁴ and especially in the subsequent works by Pieter C. van den Toorn

⁴¹ Allen Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven and London: Yale University Press, 1973).

⁴² Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3rd ed (Upper Saddle River: Pearson, 2005).

⁴³ As I explain in detail in the first part of chapter 5, the transpositional combination property characterizes pitch-class sets that can be generated by combining two or more transpositionally related subsets. The inversional symmetry property characterizes pitch-class sets that pair their pitches symmetrically about a pitch-axis.

⁴⁴ Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky"...

and Richard Taruskin.⁴⁵ Taruskin's impressive studies of Stravinsky's music have served as a model for my own examination of Gerhard's octatonic usages in the 1920s.

My investigation of the links between Gerhard's music and that of other contemporary authors has been based on comparative analysis. My study compares Gerhard's style, structures, harmonic vocabulary and methods of pitch-organization with those employed by Schoenberg and by other contemporary composers to whom Gerhard was aesthetically close. Through this method I have hypothesized about the influence of: Mompou's "primitive" piano style in Gerhard's first *Apunt*; Bartók's transpositional combination processes in the first movement of Gerhard's quartet; Schoenberg's Opp. 29 and 30 in Gerhard's *Divertimento*; and Schoenberg and Hauer's early twelve-tone music in the compositional method implemented in *Andantino*. None of these relationships had been explored up to now.

With respect to the study of Gerhard's allusions to tonal materials, traditional musical structures and specific musical works from the past I have followed recent theories on intertextuality, neoclassical imitation and eclecticism by Pieter C. van der Toor, J. Peter Burkholder and particularly Martha Hyde's, Richard Taruskin and Joseph N. Straus.⁴⁶ I generally follow Hyde and Taruskin's ideas and definitions of neoclassicism and post-war formalism, and apply similar analytical techniques for the examination and description of Gerhard's references to the past. Hyde's attempt to formulate a theory of neoclassicism in his inspiring essay "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", her classification of four types of imitation of the musical past by early 20th-century composers, and particularly her analysis of octatonicism and "eclectic imitation" in Stravinsky's *Octet* have guided my own study of Gerhard's harmonic usages in the 1920s and his engagement with elements from the 17th and 18th century.

Finally, even if I do not share the main thesis exposed in Joseph N. Straus controversial *Remaking the past*, this study has been particularly inspiring during the whole phase of investigation of Gerhard's neoclassicism. Following Bloom's "anxiety theory", Straus examines the creative tension generated by the borrowing, reworking or quotation of specific tonal materials, styles, conventions or languages in a number of post-tonal works of the interwar period. Straus interprets the use by post-tonal composers of elements from the past as "anxious" responses to the music of his predecessors, as a desperate attempt at clearing creative space for their music.⁴⁷

⁴⁵ Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*.. and "Octatonic Pitch Structure in Stravinsky"...; Richard Taruskin, "Chez Petrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky"...; *Stravinsky and the Russian Traditions*... and "Catching Up with Rimsky-Korsakov"...

⁴⁶ Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky*... and "Neoclassicism and its definitions" in *Music Theory in Concept and Practice*. ed. James M. Baker et al. (Rochester: University of Rochester Press, 1997), 131 – 156; J. Peter Burkholder, "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years", *The Journal of Musicology*, Vol. 2, No. 2 (1983), 115-134; and "Brahms and Twentieth-Century Classical Music", *19th-Century Music*, Vol. 8, No. 1 (1984), 75-83; Richard Taruskin's *Oxford History of Western Music*..., and "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology", *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 3 (Spring, 1993), 286-302; Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. (Cambridge and London: Harvard University Press, 1990).

⁴⁷ Harold Bloom studied this "anxious" relationship to the past in the field of literary criticism. His theory considers that every poem is defined by the struggle with its predecessors and that the meaning of a poem primarily resides in its relations with the canon. A poet only can become a "strong" poet if he confronts his predecessors and impose himself on them, that is, if he remains original while echoing the predecessor's poem. Straus considers Bloom's ideas particularly relevant for the analysis of early 20th century post-tonal

Taruskin (amongst others) has criticised this application of Bloom's theory as too narrowly Freudian and patriarchal.⁴⁸ He argues that Straus actually deforms and mistreats Bloom's theory of influence and all just to perpetuate a linear, evolutionary, German-centric history of 20th century music (in many aspects inherited from Schoenberg's narratives). For Taruskin, Straus's theoretical framework actually contradicts the core of Bloom's theory: whereas for Bloom the poet's relationship with the canon takes the form of a unwanted, inescapable and above all an *unconscious* struggle with *particular* canonic texts, for Straus the post-tonal composer confronts in a *conscious* and "wilful" way not only a specific precursor-work but also *general* stylistic traits. In other words: Taruskin argues that Straus's case studies of "anxiety of style" do not discuss what Bloom would recognize as an instance of influence.

Taruskin also criticizes that in Straus's analyses, post-tonal composition "is always granted an easy, indeed an automatic, victory over the tonal practices they suppositionally, and impersonally, confront". He wonders where is then the anxiety that lies at the core of Bloom's theory. Moreover, Straus is criticized for substituting Bloom's "revisionary ratios" for his own analytical strategies which for Taruskin fail in measuring the relationship between the post-tonal and the precedent tonal work in a Bloomian manner. Straus's analytical strategies rather define general style characteristics and technical procedures that he wrongly asserts to be part of a "post-tonal common practice" (which Taruskin actually doubts exists)

Even if Taruskin's objections seemed right to me, I tried an analysis of Gerhard's *Divertimento* as a case of "anxiety of influence". Two facts led me to think that the piece was particularly suitable for being interpreted as such. On the one side, as I explain in chapter 7, Gerhard re-composed part of a masterpiece by the composer considered by Schoenberg the supreme representative of Western music, the master composer *par excellence*. The achievements of the classic masters and in particular of Mozart were regarded by Schoenberg as the reference to which his students should try to measure up. On the other side, while composing the piece Gerhard expressed in a letter his anxiety about his technical deficiencies and about his fear of not being able to master the composition. Seemingly overwhelmed by these difficulties, he abandoned the composition. In spite of these facts, my attempt at analyzing *Divertimento* in terms of "anxiety of influence" did not produced satisfactory results. To explain Gerhard's re-interpretation of tonal elements primarily as an anguish, Oedipal struggle against Mozart and the Western musical tradition was not really convincing to me. To observe his unfinished composition as the victory of the precedent tonal composer over the post-tonal one did not help me to better understand the piece.

music because the struggle by composers for access to the public (let alone to the canon) was in that period greater than ever and, therefore, the weight of tonal tradition was perceived as overwhelming and inescapable. See Joseph N. Straus, *Remaking the Past...* 1 -20.

⁴⁸ Richard Taruskin, "Review: Towards a New Poetics of Musical Influence by Kevin Korsyn; Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition by Joseph N. Straus" *Journal of the American Musicological Society*, 46, No. 1 (1993), 114-138. See also Adam P. Krims, "Bloom, Post-Structuralism(s), and Music Theory", in *Music Theory Online* (1994): <http://www.mtosmt.org/classic/mto.94.0.11/mto.94.0.11.krims.html> (Retrieved: 16th January 2015).

Nevertheless, the reading of Straus's remarkable study has been extremely stimulating and thought provoking. An so, even if I do not observe Gerhard's pieces as cases of "anxiety of influence", I have adopted the term "misreading" –key in Straus's analyses— for referring to Gerhard's relationship to Mozart's *Serenade*. The term "misreading" is defined by Straus (following Bloom) as "a particularly powerful form of interpretation [of elements from the past] in which later poets [or composers] assert artistic freedom from a precursor's domination by using the precursor's work for their own artistic ends"⁴⁹. I consider the term more appropriate to describe Gerhard's revision of Mozart's music than others possible ones such as "quotation", "reference" or "allusion", since these do not necessary imply a post-tonal appropriation and reinterpretation of the tonal past.

I have also adopted the term "generalization" from Straus' *Remaking the past*. This is the name of one of the aforementioned analytical strategies implemented in his examinations of neoclassical compositional procedures during the interwar period. The term refers to the compositional method by which "a motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member"⁵⁰. As I explain later, this procedure is the crux of Gerhard's homage to Schoenberg in the first movement of the string quartet, the germen of the composition.

5. Terminology

For my descriptions of Gerhard's music of the 1920s I prefer to use the adjective "post-tonal" to the more restrictive "atonal". The former has been usually employed to indicate pieces of music in which traditional tonality has been discarded (that is, in which the tonic/dominant functional relationships does not play the main structural role any more) but in which there are nevertheless certain pitch-classes or sonorities that have priority over the other. The terms "atonal" or "free atonal" imply (at least theoretically) the lack of any centric pitch and are commonly associated with the music of the Second Viennese School from ca. 1908 to the early 1920s. Recent studies and theoretical treatises, for instance Straus's *Introduction to post-tonal theory*, prefer the term post-tonal to refer in general to the 20th-century art-music composed outside the traditional tonal system.

The terms "Modernism" (and its Spanish counterpart "modernidad") are used to indicate the early 20th-century compositional trends that considered aesthetic innovation, technical novelty and forward-looking musical languages and styles the main goals of musical composition. In the years after the First World War –the period studied in this thesis— modernist composers (including Gerhard) allied through a common rejection of the over-expressive gestures of 19th-century music and 1910s Expressionism. In an attempt at overcoming all forms of Romanticism, formalist and neoclassic compositional attitudes came to dominate modernist music after 1920. As I explain in chapter 7, modernist composers started then to seek inspiration in pre-Wagnerian precedents, particularly from the 18th century. Musical elements, structures, techniques and styles from the Baroque and Classical traditions were emulated and re-interpreted in completely new harmonic contexts. (Formalist) neoclassicism was the main modernist trend of the 1920s and included both the neotonal approaches of Stravinsky and his followers on the one side and the twelve-tone

⁴⁹ Straus, *Remaking the past...*, 14.

⁵⁰ *Ibid.*, 17.

pieces of Schoenberg and his school on the other side. Like Stravinsky's, Schoenberg's neoclassicism consisted in the advocacy of the primacy of counterpoint in modern music, the emulation of traditional musical forms and structures in non-tonal pieces and the post-tonal reinterpretation of a number of elements and works from the common-practice period. Their compositional languages were considered diametrically opposed in the interwar decades, particularly by Schoenberg and Stravinsky themselves. Indeed, their compositional techniques and style are extremely differed in many senses, but as recent studies have often emphasized, the aesthetic goals to which they aimed were similar.⁵¹ In my examination of Gerhard's 1920s music, neoclassicism and modernism are used as synonyms. I believe that an analytical approach that observe these two types of neoclassicism as two interrelated sides of interwar modernism can only benefit the study of the neoclassical and octatonic features in the music of Gerhard, or the "non-conformist Schoenbergian", in many senses, the Stravinskian Schoenbergian.

Finally, speaking of Gerhard's methods of organization of the twelve pitch-classes in *Andantino* and the *Wind Quintet* I prefer to use the term "serialism" to other designations that imply the use of series of exclusively twelve tones, such as "dodecaphonic music" or "twelve-tone composition". The term "serialism" alludes to the use of series of *any length* (for instance, a seven-tone one) and is thus more comprehensive than "twelve-tone". As I explain in chapter 6 the former term conforms much better to Gerhard's compositional practice in the 1920s since he never used series of twelve-tones at that time (in the *Wind Quintet* he employs seven-tone series). Obviously, the term "serialism", as it is used here, should not be confused with "integral" or "total" serialism, the compositional technique that emerged after the Second World War. As we will see, the term "proto-serialism" makes reference to Gerhard's primitive serial thinking in *Andantino*, in which the twelve pitch-classes are not yet serially organized although the goal of his compositional method was the systematic ordering of the twelve tones in both the vertical and the horizontal dimensions of the music.

⁵¹ On this topic see, for instance, Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. (Laaber: Laaber Verlag, 2008), 114 ff.

PRIMERA PARTE: CONTEXTO
FIRST PART: CONTEXT

1. Formación musical previa al magisterio de Arnold Schoenberg (ca. 1905 – 1923)

En este primer capítulo estudio la formación musical de Gerhard previa al magisterio de Schoenberg, desde sus primeras clases de música en Valls hacia 1905 hasta su traslado a Viena en 1923. Mi objetivo es conocer a fondo este primer periodo de aprendizaje y entender así tanto las razones que le llevaron a principios de los años veinte a la inusual decisión de estudiar con Schoenberg como el bagaje de conocimientos y destrezas compositivas con las que Gerhard llegó a sus clases.

El capítulo se abre con un repaso a los primeros estudios musicales de Gerhard en Valls, Suiza, Alemania y Barcelona (*Academia Granados*), entre 1905 y 1916. En la segunda parte describo los años de aprendizaje junto a Pedrell, de 1916 a 1920, y repaso brevemente los primeros pasos de Gerhard como músico y compositor en Cataluña. Me centro principalmente en los contenidos de esos estudios, en su trabajos como folclorista y en la recepción de sus primeras obras por parte de la crítica catalana. El análisis musical de la obra de los años diez queda para un estudio futuro. Mi objetivo en estas dos primeras partes del capítulo consiste más bien en entender los contenidos y orientación pedagógica de los estudios musicales de Gerhard previos a su traslado a Viena.

En la última sección del capítulo examino el importante periodo de autodidactismo entre 1920 y 1923: describo los contenidos de estos estudios y contextualizo la encrucijada en que Gerhard se encontraba en estos años, debatiéndose entre continuar sus estudios en España y/o Francia o hacerlo en Centroeuropa. Las piezas de este periodo, los dos *Apunts* para piano y los siete *Haiiku* para voz y conjunto instrumental, son claves en su carrera por ser las primeras en adscribirse a la modernidad musical y sustentarse en una lógica armónica no basada en relaciones tonales funcionales. Además, como veremos, ambas presentan importantes puntos de contacto con las piezas compuestas para Schoenberg a mediados de los años veinte, particularmente con el *Divertimento* para conjunto de vientos de 1926. Por ello, he dedicado un capítulo completo a describir y analizar a fondo el primer *Apunt* para piano, una de las piezas del principios de los años veinte que considero más interesantes.

1.1. Formación musical temprana (ca. 1905 – 1916)

1.1.1 Valls, Lausana y Lucerna (ca. 1905 – 1914)

Roberto Gerhard i Ottenwaelder recibió su primera formación musical en su Valls natal, una pequeña ciudad tarraconense de unos 10.000 habitantes a principios de siglo. Allí fue formado como niño cantor en una de las parroquias de la localidad, donde aprendió a leer y cantar partituras religiosas. Según Sackwille-West, éstas consistieron principalmente en obras de polifonía española del Siglo de Oro: Tomás Luis de Victoria, Cristóbal de Morales, Bartolomé de Escobedo, etc.¹ Tras terminar los estudios de educación primaria,

¹ De esta época no tenemos más documentos que un artículo escrito por Sackwille-West con ocasión del quincuagésimo cumpleaños de Gerhard: “Gerhard spent the first twelve years of his life in surroundings

sus padres –de origen centroeuropeo–² decidieron que ampliara su formación general en la Suiza natal del progenitor para así poder ingresar en un futuro en la *École de Commerce* de Neuchâtel (Suiza).³ Al parecer, el propósito a largo plazo de sus padres era que Gerhard –el mayor de los tres hijos– se incorporase a la exitosa empresa de exportación vinícola que regentaban en Valls.⁴ De tal forma, en 1908 –con tan sólo doce años– Gerhard se trasladó a Zofingen, dos años más tarde a Neuchâtel y en 1913 a Lausana.⁵ En su primera carta a Schoenberg, Gerhard describe de la siguiente manera su primera formación en Centroeuropa.

... con 16 años comencé en Lausana con un músico alemán, Hugo Strauss, mi primera y –viendo lo que vino después– única formación musical. En los seis meses que pasé en esta ciudad terminé la *Armonía* de E. F. Richter. Viví mucho tiempo con la convicción de que en adelante ya no me tendría que ocupar de la armonía. Un año después conseguí convencer a mis padres de que me dejaran dedicarme solamente a la música.

Mientras tanto había compuesto mucho y escrito algo de contrapunto por mi propia cuenta. Cuatro meses antes del estallido de la [Primera] guerra [Mundial] me trasladé a Múnich. En la *Akademie* estudié piano con Rosger, asistí a las clases de coro y me apunté a clases particulares de contrapunto con Courvoisier. E iba afirmando por todos lados que dominaba completamente la armonía. ¡Y nadie lo comprobó! En septiembre de 1914 tuve que volver a España. Esperaba el fin inminente de la guerra.⁶

Durante seis meses, Gerhard compaginó sus estudios de comercio en Lausana con la asistencia a las clases de Hugo Strauss, un músico alemán del que apenas se conocen datos.⁷ Junto a él estudió armonía a través de los ejercicios propuestos en el *Lehrbuch der Harmonie (Tratado de armonía)* del teórico, pedagogo y compositor alemán Ernst Friedrich Richter (1808-1879).⁸ El manual había sido publicado casi sesenta años antes en

which, although in no sense hostile to music, held a restricted view of it. Restricted, that is to say, to the liturgical music of the Catholic church and to popular airs played in the streets of the village by hurdy-gurdies. Gerhard early discovered a good soprano voice, which was developed by the teaching of the village priest. By this means he acquired a practical knowledge of the great sixteenth-century Spanish school of religious music - Victoria, Morales, Escobedo and others; while the hurdy-gurdies made him familiar with the great mass of *zarzuela* tunes which formed the characteristic light theatre music of nineteenth-century Spain". Edward Sackville-West, "The Music of Roberto Gerhard", *The Arts* 2 (1947): 19.

² Su padre (Robert) era de origen suizo, su madre (Maria) franco-alsaciana.

³ Carta de Felipe Pedrell a Roberto Gerhard. 18.VIII.1916, 1. (IEV. Sig. 12.02.108)

⁴ Joan Ventura i Solé, *Robert Gerhard. Un vallenc universal*. (Valls: Indústries Gràfiques Castell, 1978), 9.

⁵ Merion Bowen, *Gerhard on music* (Londres: Ashgate, 2000), XI. Zofingen es un pequeño pueblo al norte de Suiza, de unos 5000 habitantes a principios del siglo pasado, cuya lengua principal es el alemán. Neuchâtel, situada en la región occidental de Suiza y de habla principalmente francesa, era algo mayor (unos 22.000 habitantes hacia 1910). Lausana era una de las ciudades más grandes de Suiza. Contaba con aproximadamente 65.000 habitantes hacia 1910 y su principal lengua es el francés. Está situada al Este, cerca de la frontera con Francia.

⁶ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 23.IX.1923 (CUL).

⁷ Sackville-West ("The Music of Roberto Gerhard"... , 20) lo define como "un pianista de café". Strauss es un apellido relativamente común en Alemania; este músico no tiene, en principio, ninguna relación ni con la saga Strauss vienesa ni con el compositor que por aquellos años triunfaba con su *Rosenkavalier*. Tampoco con el hoy poco conocido compositor de operetas Oskar Strauss.

⁸ Richter adquirió cierta fama como compositor en su época con propuestas en la línea clasicista de Felix Mendelssohn y Friedrich Schneider. Posteriormente, desde mediados del siglo XIX y hasta bien entrada la pasada centuria, fue más conocido como teórico y pedagogo. Entre sus manuales y tratados más importantes destacan, además del *Lehrbuch der Harmonie: Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*

Leipzig (Breitkopf & Härtel, 1853) pero continuaba siendo uno de los libros de texto más usados por los estudiantes de música de toda Europa, incluidos los españoles.⁹ Pedrell lo había traducido al castellano en 1892 pues lo consideraba un tratado idóneo para la enseñanza por su “claridad de exposición” y por la incorporación de “los progresos realizados por el arte moderno”.¹⁰ Schoenberg, sin embargo, lo consideraría dos décadas más tarde un manual ya caduco debido a la sustitución del estudio de la técnica de los grandes maestros por la un método puramente teórico, formulario y conservador en el que se proponían procedimientos “demasiado elementales y primitivos”.¹¹

Pasado aquel medio año en Lausana, Gerhard se trasladó a Lucerna donde, tras suspender ciertos exámenes vinculados a sus estudios de comercio, decidió iniciar una carrera musical en exclusiva.¹² Sus primeros intentos en la composición musical datan de esta etapa. Según el catálogo que el propio Gerhard comenzó a redactar hacia 1916, en Lucerna escribió –además de “muchas tonterías” (“*Viel Unsinn*”)–, varios *Lieder* y algunas obras instrumentales e incluso sinfónicas (la mayoría con títulos de tipo dramático y de cuño romántico, como *Nacht u[nd] Verzweiflung, ein symphonischer Entwurf* (Noche y desesperación, un boceto sinfónico) o *Seliges Vergessen* (Olvido bienaventurado).¹³ Sackville-West comenta que Gerhard incluso se atrevió en esta época con la composición de una opereta (con libreto de un amigo suyo) que no llegó a terminar.¹⁴ Tan importante como estas incipientes tentativas en la composición fue seguramente su primer acercamiento al canon sinfónico (particularmente de la tradición germana), que tuvo oportunidad de conocer en la capital bávara.¹⁵

De las obras creadas en Suiza, tan sólo se conserva el *lied Still Mitternacht ein losgessener Wind*, una de las pocas canciones en alemán de toda su producción. Tanto la música como la temática del poema participan claramente de la estética tardoromántica. La canción fue compuesta entre septiembre de 1913 y abril de 1914, con diecisiete años recién cumplidos. Se caracteriza por una armonía cromática, una disposición formal ternaria, sencilla y tradicional (ABA) y una pintura musical del texto relativamente básica.¹⁶ El poema, formado por dos cuartetos con rima cruzada (abab cdcd) cercanas a la *Volkliedstrophe* (estrofa de canción popular), fue muy probablemente redactado por el

(Leipzig, 1852), *Lehrbuch der Fuge* (Leipzig, 1859) y *Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts* (Leipzig, 1872).

⁹ Fue uno de los tratados más famosos durante la primera mitad de siglo, con unas 36 ediciones y traducido a nueve idiomas todavía en 1953.

¹⁰ *Tratado de armonía teórico y práctico / de E. Federico Richter / vertido al español por Felipe Pedrell / académico de la de B. A. de San Fernando, [...]*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel - Distribuidora española de la primera edición: Barcelona: Juan Bta. Pujol y Ca., 1892), 4.

¹¹ Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*. (Madrid, Real Musical, 1974), 9. Véase también: Colleen Marie Conlon, *The Lessons of Arnold Schoenberg in Teaching the Musikalische Gedanke* (Tesis doctoral, Universidad de North Texas, 2009), 61.

¹² Bowen, *Gerhard on music*, XI.

¹³ Véase anexo 1.4

¹⁴ Sackville-West, “The Music of Roberto Gerhard”, 20.

¹⁵ *Ibid.* 18

¹⁶ Por poner sólo un par de ejemplos: el piano calla cuando la voz pronuncia “*Still*” (silencio) (c. 14), al “aullar del viento como fantasmas” le corresponde un acompañamiento que evoluciona rápidamente del grave al agudo con figuraciones de tipo escalfítico y en fusas (c. 19), o una misma nota (*si*) se repite incansablemente en tresillo de corcheas durante toda la parte B en la que se habla de la lluvia repicando en la ventana (c. 21 y ss.). IEV. Manuscripts musicals. Sig. 01.01

propio Gerhard.¹⁷

Still Mitternacht ein losgelassner Wind heult draussen wie Gespenster Der Regen traurig rinnt und klopft an meinem Fenster	Silencio, medianoche. Un viento errante aúlla fuera como fantasmas La lluvia cae triste golpeando mi ventana
Er trommelt mir heut eine düstere Weise im Dunkeln lausch ich stumm. Mir geht im Herzen leise ein toter Traum herum	Repica una lóbrega melodía, en la oscuridad la escucho yo silencioso. Calladamente pasea por mi corazón un sueño muerto

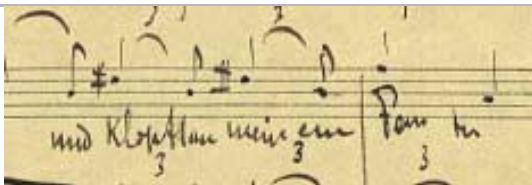


Fig. 1-1: Roberto Gerhard: *Still Mitternacht*. cc. 25-26.

1.1.2. Múnich (1914)

Para abandonar definitivamente sus estudios de comercio y dedicarse en exclusiva a la música, Gerhard necesitaba el beneplácito y la financiación paterna. Por ello, durante una breve estancia en Valls durante la navidad de 1913 –debido al parecer a un ataque de pleuritis–¹⁸ Gerhard aprovechó para conseguir el permiso de sus padres para trasladarse a Múnich y dedicarse allí únicamente al estudio de la música. Durante esta breve temporada en España, Gerhard continuó componiendo, entre otras, una pieza navideña a cuatro manos (“*Ein 4 hdg Weihnachtstück*”), o la *Sonatine à Carles* (su hermano) para piano, la única que se conserva de las obras de esta época.¹⁹

Gerhard llegaba a la capital bávara a principios de 1914. Múnich era la tercera ciudad más grande de Alemania y uno de los centros culturales europeos más importantes desde finales del siglo XIX.²⁰ En abril de 1914 se incorporaba a las clases de la *Königliche*

¹⁷ Hasta 2010 se había considerado anónimo. (IEV. Manuscris musicals. Sig. 01.01). Coincido con Mark. E. Perry al atribuir la autoría del poema a Gerhard, pero no comparto sus argumentos, basados en una errónea lectura del manuscrito. Perry explica: “While no author was attributed with the text, indications suggest that Gerhard might have also authored the poetry for the lied. The fourth line of the poem contains a mistake that in all probability would not have been made by a native German author. In place of 'und klopft an meine Fenster', Gerhard incorrectly wrote 'und klopft an meinen Fenster'.” (Perry; Mark E.: “The early works of Robert Gerhard”, *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. Huddersfield: Huddersfield University Press, 2010). Sin embargo, como puede apreciarse en la imagen, Gerhard en realidad escribe “... an meinem Fenster”, lo que es perfectamente correcto. Los indicios que me han llevado a atribuir la autoría a Gerhard han sido por un lado la sencillez métrica, la ingenuidad estilística, y la escasa calidad literaria del texto. Por otro, ese gusto por lo tétrico, por lo lúgubre que se aprecia en el poema unido a la concentración más en los aspectos emocionales que en los formales, estilísticos o léxicos constituyen un producto típicamente adolescente. Seguramente Gerhard conservaba en esta época todavía el gusto por la poesía, a través de la cual – según Sackville-West- había canalizado su creatividad durante la infancia (Sackville-West, Edward: “The Music of Roberto Gerhard”, 19).

¹⁸ *Ibid*, 19.

¹⁹ IEV. Sig. 01.02. Véase anexo 1.4.

²⁰ Allí acababa de establecerse el grupo de pintores *Der blaue Reiter* con Kandinsky y Marc a la cabeza y multitud de poetas y literatos, como Thomas Mann o Franz Wedekind, creaban algunas de sus mejores obras

Akademie der Tonkunst (Academia Real de Música), la actual *Hochschule für Musik und Theater*. Desde su fundación en 1846 esta institución era uno de los mejores conservatorios de Alemania y el único organismo oficial de la ciudad que impartía una enseñanza destinada a formar a músicos profesionales.²¹

En la *Akademie* permanecería tan solo un semestre. Allí estudió piano con Karl Roesger (1868 – 1929), un pianista alemán de cierta reputación en el área germana, especializado en la interpretación del repertorio brahmsiano.²² En cuanto a la composición, no está claro si Gerhard consiguió una plaza en las clases oficiales del compositor germano-suizo Friedrich Klose (1862 - 1942).²³ Por alguna razón, en su carta a Schoenberg no lo menciona entre sus profesores de Múnich, pero sí lo hace en el programa de mano del concierto en el que se presenta como compositor a la sociedad barcelonesa en 1918.²⁴ Probablemente Gerhard tomó parte en aquellas clases pero, siendo éstas escasas y quizá de poca entidad, no las consideró de importancia suficiente como para mencionarlas a Schoenberg aunque sí en aquel primer currículum (seguramente con el fin de proporcionarle un cariz aún más internacional).

Asistiera realmente a las clases de composición de Klose o no, parece que Gerhard decidió buscar un profesor particular que le enseñase las reglas del contrapunto, pues – indicaba en su carta a Schoenberg – estaba convencido de que tras el estudio en Lausana del manual de Richter “ya no tendría que ocupar[se] de la armonía”. Gerhard eligió al compositor y organista suizo Walter Courvoisier (1875 – 1931), entonces profesor de teoría musical en la *Akademie* (y cinco años después sucesor de Klose en la cátedra de composición de la institución). Courvoisier pertenece a la denominada *Münchner Schule*, un grupo de compositores –hoy prácticamente olvidados–²⁵ que conciliaron su pasión por las estéticas wagneriana y lisztiana con la corriente más clasicista de Josef Rheinberger y sus seguidores.²⁶ Además, durante la etapa en Múnich, Gerhard participó en las clases de

en Schwabig, el barrio “bohémio” de la ciudad. Además, varios teatros de ópera y agrupaciones sinfónicas y camerísticas hacían de esta urbe una de las más interesantes de Centroeuropa a efectos musicales. En cualquier caso, debido a lo corto de su estancia y a su extrema juventud, no creo que Gerhard se introdujera en los círculos culturales o musicales muniqueños.

²¹ Josef Focht, “Hochschule für Musik und Theater, München”, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, URL: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44831> (04.12.2009).

²² Walter Niemann, *Meister der Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*. (Berlín: Schuster & Löffler, 1919), 143

²³ Klose defendía el programatismo musical y la estética tanto de Bruckner –de quién había sido alumno– como de Richard Wagner y en general de la llamada “Nueva Escuela Alemana”. Véase Ross, Peter: “Klose, Friedrich”; en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15163> (3.XII.2009).

En 1906 Klose había tenido otro alumno catalán, Cristòfor Taltabull, que estudió con él antes de desplazarse a Leipzig para recibir clases de Max Reger. Durante su estancia en la capital bávara, Taltabull difundió la obra de su ex-maestro Pedrell y gracias a él, se interpretaron *Los Pirineos* y *La Celestina* en las clases Klose y Wiedermeyer. Véase Josep Soler, “Cristòfor Taltabull”, *DMEH*, Vol. 10, 125.

²⁴ [sin firma]: Programa de mano del “*Setè Concert de la Associació d'amics de la música. Curs de 1917 - 1918. Palau de la música catalana*”. 22.I.1918. (IEV, Sig. 15.01.02)

²⁵ Además de Courvoisier, L. Thuille, A. Ritter, M. Von Schillings, Cl. Von Franckenstein, A. Reuß, F. vom Rath, A. Beer Walbrunn y W. Braunfels. El joven Richard Strauss, aunque no perteneció directamente al grupo, en un primer momento siguió de cerca sus pasos (Stephan Hörner, “München”, in *MGG2*, Sachteil 6, Col. 593).

²⁶ Rheinberger (1839-1901) fue una de las figuras centrales del mundo musical muniqueño de la segunda mitad del s. XIX y uno de los más enérgicos defensores de la “tradicción clásica”, que personificaba en las obras de Bach, Mozart y el primer romanticismo (principalmente el periodo medio de Beethoven). Permaneció ajeno a

coro de la *Akademie* y compuso varias piezas que no han sobrevivido.²⁷

El primer contacto de Gerhard con el mundo musical muniqués fue breve. Cinco meses después de su llegada a la ciudad estallaba la Primera Guerra Mundial y debía regresar a España. Al parecer, en un primer momento se negó a ello por lo que, en agosto, su padre tuvo que acudir en su búsqueda.²⁸ Fue entonces cuando el desasosiego interior del que habla en su carta a Schoenberg comenzó por primera vez a manifestarse. La brevedad de aquel aprendizaje en la capital bávara apenas pudo haberle permitido profundizar en las materias estudiadas ni a empaparse de la calidad de la música y los músicos que allí se encontraban. Sin embargo, parece que el paso por la *Akademie der Tonkunst* le dejó marcado profundamente. En una entrevista mantenida en 1929, recién terminados sus estudios con Schoenberg, Gerhard defendía los vínculos de su música con la modernidad de cuño germano y reivindicaba la importancia de esta pequeña estancia en Múnich por haber constituido la primera toma de contacto con la “civilización musical” germana. Nueve años más tarde se decantaría por ésta al decidir solicitar a Schoenberg una plaza como alumno en lugar de continuar sus estudios en España o París.²⁹

1.1.3. Barcelona: Academia Granados (1914 – 1916)

En su carta a Schoenberg, Gerhard obvia los dos años que median entre su vuelta a Cataluña en septiembre de 1914 y el inicio de las clases con Pedrell en 1916. Durante aquel periodo, vivió primero en Valls –donde continuó componiendo–³⁰ y a partir de abril de 1915 en Barcelona.³¹ Su primer año en la Ciudad Condal lo dedicó casi exclusivamente al perfeccionamiento de la técnica pianística. Para ello se inscribió en la Academia Granados, donde estudió con Granados hasta su muerte en 1916 y a partir de entonces con Frank Marshall, su asistente.³²

las nuevas corrientes desarrolladas por Liszt, Wagner y la Nueva Escuela Alemana en la segunda mitad del siglo, optando por imbuir a su obra de un espíritu polifónico y diatónico, a menudo tachado de académico. Su obra ha sido hoy prácticamente olvidada.

²⁷ En su catálogo consigna una invención, varias fugas, un “esbozo sinfónico” con el título *Calendal* y algunas canciones con texto tanto en catalán como en alemán: *Tot ella és una flor*, *Canço trista* y *Vom Strande (De la playa)*. Véase anexo 1. 4.

²⁸ Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*. 3.XII.1929 (Véase anexo 2, texto 6); [sin firma]: Programa de mano del *Setè Concert* de la *Associació d'amics de la música. Curs de 1917 - 1918. Palau de la música catalana*. 22.I.1918

²⁹ Gerhard escribía “[El aprendizaje en Múnich] fue sólo como una cata. No tuve tiempo más que de coger el gusto a una nueva civilización musical para mí desconocida. Digamos que tan sólo vislumbé las cosas; pero el tiempo que trabajé en aquel Conservatorio me dejó un recuerdo profundo”. Girasol, “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*, 3 de diciembre de 1929. (Véase anexo 2, texto 6)

³⁰ Allí esbozó los movimientos rápidos de una sonata para violín y de un cuarteto de cuerda y compuso un *lied* sobre un texto catalán: *Els Camins*. Una vez en Barcelona continuó escribiendo música instrumental y varias piezas para voz y piano con textos tanto en catalán como en alemán. Véase anexo 1.4

³¹ Véase anexo 1.4 y Muntada i Torrellas, *Centenari Robert Gerhard*, 1.

³² Véase F. Trabal, “Una conversa amb Robert Gerhard”, *Mirador* 47 (19.XII.1929), 5. La *Academia Granados*, fundada por el compositor leridano en 1901, era una de las escuelas de música privadas más importantes de la Barcelona de principios de siglo. Estaba situada cerca de la plaza de Cataluña y en ella se impartían clases de violín, piano, música de cámara, solfeo, historia de la música, teoría, armonía o composición y se organizaban regularmente conferencias y ciclos de conciertos. Los estudiantes recibían por lo general dos lecciones a la semana, una de “técnica” y otra de “expresión musical”.

En mi opinión, el paso de Gerhard por esta Academia ha sido en ocasiones sobrevalorado (especialmente en publicaciones de carácter divulgativo). A menudo se ha citado a Granados como uno de los maestros que, junto a Pedrell y Schoenberg, influyó decisivamente en la trayectoria creativa de Gerhard. Sin embargo, debemos tener en cuenta que las clases con Granados fueron probablemente muy escasas pues éste pasó prácticamente todo el verano de 1915 recluido en su masía ultimando la orquestación de *Goyescas* (cuyo estreno tendría lugar pocos meses después en el Metropolitan de Nueva York) y ese mismo otoño (el 30 de noviembre) emprendía la travesía hacia Estados Unidos, de donde no regresaría. Por otro lado, las clases con Granados se centrarían muy probablemente en técnica e interpretación pianística más que en cuestiones estéticas o de tipo compositivo. Quizá de mayor importancia para su carrera futura fue la amistad con importantes músicos catalanes que forjó en la *Academia* durante ese periodo, como los pianistas Frederic Longás y Josep Caminals o la soprano Conxita Badia.

1.2 El magisterio de Felipe Pedrell (1916 – 1920)

En la Barcelona de principios de siglo, Pedrell era considerado –además de un reputado investigador– un excelente profesor de música.³³ Seguramente por ello, Gerhard decidió estudiar con él antes que con cualquiera del resto de profesores de composición de la capital catalana (como Antoni Nicolau o Enric Morera). Eran los últimos años de la vida de Pedrell en los que, al parecer resentido por la incomprensión del público y de la crítica, había dejado de componer. Gerhard fue su último alumno y uno de los principales colaboradores –junto a Anglés– en sus últimos proyectos musicológicos.

Las clases comenzaron a principios de 1916. Entre profesor y alumno se forjó en poco tiempo una estrecha relación. Pedrell definió a Gerhard como “el benjamín de mis preferencias”,³⁴ su “alter ego”³⁵ o “el mejor fruto de su viña”.³⁶ A ello contribuyó probablemente la enorme disposición para el aprendizaje de Gerhard, los lazos de ambos con la tradición musical germana, el origen tarraconense común o la enorme diferencia de edad entre ambos, que pudo propiciar que Pedrell, de 75 años, adoptase hacia Gerhard, de apenas 20, una actitud casi paternal. Pedrell se convirtió rápidamente en una figura importante para Gerhard. Muy poco después de iniciarse las lecciones, comentaba a sus padres sentirse “entusiasmado por las nuevas orientaciones que me da Pedrell” y completamente “revolucionado” por algunas de sus ideas.³⁷ Años después explicaba en su primera carta a Schoenberg haber “amado y venerado hasta el infinito”³⁸ al recién fallecido maestro, a quien homenajearía en varias ocasiones, tanto con su música como en sus escritos.³⁹

³³ Véase Francesc Cortès, *Felipe Pedrell. Los Pirineus. Edición crítica*. Madrid, (Madrid: ICCMU, 2004), XV.

³⁴ Felipe Pedrell, “Un nuevo compositor”, *La Vanguardia* (22.I.1918) Acceso online: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1918/01/22/pagina-7/33307794/pdf.html> [17.X.2009]

³⁵ Adolfo Salazar, “Robert Gerhard: ‘L’infantament meravellós de Schahrazada””, *El Sol* (16-I-1920).

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Véase Carta de Roberto Gerhard a sus padres. 20.VI.1916, en anexo 1.3

³⁸ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 23.IX.1923 (CUL)

³⁹ En el centenario de su muerte, Gerhard escribiría algunos panegíricos del compositor y emprendería dos composiciones en su honor: la *Simfonia homenatge a Pedrell* (1941), basada en temas de ‘La Celestina’ (cuyo

1.2.1 Contenidos de los estudios

Como comentaba en la introducción, el estudio del magisterio de Pedrell presenta ciertas dificultades. A diferencia del caso schoenberguiano, la musicología todavía no se ha ocupado en profundidad de la faceta pedagógica del compositor. Por otro lado, apenas quedan documentos relacionados con el aprendizaje de Gerhard en esta etapa. Tan sólo se conserva uno de los primeros cuadernos de apuntes de Gerhard, de 1916.⁴⁰ Seguramente fue el primero de una serie de cuadernos utilizados en las clases, todos ellos lamentablemente perdidos. En consecuencia, la mayor parte de los datos que presento a continuación proceden de este documento. Ha de tenerse en cuenta, por tanto, el peligro de generalizar a los cuatro años junto a Pedrell lo aprendido aproximadamente en el primero.

Esta colección de apuntes —redactados en cuatro idiomas— es una especie de miscelánea de ideas, indicaciones y reflexiones de tipo tanto técnico como estético.⁴¹ En el cuaderno aparecen un buen número de referencias bibliográficas (muchas de ellas seguramente proporcionadas por Pedrell).⁴² Predominan los títulos relacionados con música popular, por ejemplo de cancioneros. En menor medida aparecen también referencias a manuales y tratados de historia estética, literatura, etc. A juzgar por estos apuntes, Gerhard se dedicó a tres tareas principales durante el magisterio pedrelliano, o al menos, durante su primera etapa:

1. Estudio de ciertas técnicas y procedimientos compositivos renacentistas y barrocos y su contexto histórico.
2. Análisis de algunos dramas líricos pedrellianos
3. Estudio de parte del repertorio canónico romántico (particularmente la música de Beethoven y Wagner)
4. Estudio de la música española de su tiempo (en concreto, la obra de Granados y Manuel de Falla)
5. Estudio del folclore y sus posibilidades de incorporación al discurso musical “culto”. Estudio de ciertas características del sistema modal.

1.2.1.1. Estudio de parte de la música occidental y española de los s. XVI a XVIII.

Ya desde antes de iniciar las clases con Pedrell, Gerhard consideraba el estudio de la música que denominaba “antigua” tan importante como el de la contemporánea. Una temprana reflexión en su cuaderno de apuntes nos da una pista de su posicionamiento frente al estudio de la música del pasado, cuyo límite fija en la obra de Johann Sebastian Bach.

último movimiento transformaría en 1954 en “Pedrelliana”) y *Cancionero de Pedrell* (1941-2), una serie de arreglos para voz y piano de algunas de las canciones recogidas por su maestro.

⁴⁰ He deducido la fecha a partir de varios indicios: en primer lugar, Gerhard calcula en la portada la edad de Pedrell restando al año en curso (1916) la fecha de nacimiento de Pedrell (1841). Por otro lado, el cuaderno se inicia con la catalogación de su obra redactada con un tipo de lápiz hasta abril de 1916 (muy probablemente el mes en que comenzó a utilizar el cuaderno) y continúa con otro, más grueso a partir de 1917 (seguramente emprendido tiempo después). Por último, hacia la mitad del cuaderno se encuentra el borrador de una carta a sus padres fechado en junio de 1916.

⁴¹ Véase anexo 1.1.

⁴² Véase anexo 1.2.

29.V.16

Mis estudios deben ser en realidad como una línea en espiral, la cual se deslice cada vez más profundamente y en círculos cada vez más estrechos hasta alcanzar finalmente un punto que sea la esencia del problema [*Pudels Kern*]. Por eso vuelvo a reflexionar, como hace un año, sobre la necesidad de estudiar tanto lo antiguo como lo moderno. El estudio de lo antiguo no es algo que debiera considerarse y acometerse como una obligación necesaria. [?] Este tema espero trabajarlo junto a Pedrell con total seriedad. El límite en este campo lo marcaría la obra de Bach.⁴³

Parece que una de las tareas principales de Gerhard, al menos durante los primeros años del magisterio pedrelliano, consistió en el estudio de cuestiones relacionadas con el contrapunto, la construcción armónica o la estructura formal de la música renacentista, con particular énfasis en la obra de los compositores del “Siglo de Oro” español y en especial de Tomás Luis de Victoria, uno de los compositores españoles más admirados de Pedrell. En su cuaderno, Gerhard analiza el motete de éste último *O quam gloriosum est regnum* – en el que más se detiene– así como tres secciones del *Officium Hebdomadae Sanctae*.⁴⁴ Otro compositor de esta época mencionado en sus apuntes es Roland Lassus (Orlando di Lasso), del que analiza un motete a cuatro voces titulado *Domine convertere*.⁴⁵ Parece que Gerhard incluso llevó a la práctica lo aprendido e intentó emular la música de estos compositores componiendo él mismo dos motetes en latín: en su catálogo sorprende la presencia de dos motetes titulados *Et assumpto Petro et duobus filiis Zebedaei* y *Vere languores*, al parecer compuestos por Gerhard en la segunda mitad de 1916 (ambos perdidos).⁴⁶

Por otro lado, gracias a una carta de Gerhard a Josep Valls (de 1945), sabemos que Gerhard también estudió junto a Pedrell parte de la literatura para vihuela renacentista.⁴⁷ Este último, de acuerdo a su ideario nacionalista, muy probablemente hizo hincapié en las piezas que consideraba transcripciones en textura polifónica de canciones populares. De tal modo, algunas de las obras analizadas podrían haber sido: *El Maestro* de Luis Milán (1535), los *Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alfonso Mudarra (1546), la *Declaración de instrumentos musicales* de Fray Juan Bermudo (1548) o *Libro de música para la Vihuela, intitulado Orphenica Lyra*, de Miguel de Fuenllana (todas ellos bien representados en el *Cancionero* de Pedrell).⁴⁸ En la citada carta a J. Valls, Gerhard

⁴³ “29.V.16 / Meine Studien müssen eigentlich wie eine Spirallinie sein, die sich immer tiefer windet und in immer engeren Kreisen bis sie am Ende eine Punkt, des Pudels Kern, erreicht. Deshalb komme ich wieder wie vor einem Jahr auf den Gedanken über die Notwendigkeit antiker und moderner Studien zurück. Antike Studien sind nicht etwas daß man als notwendigen Zwang empfinden und beherzen sollte. Ich hoffe mit Pedrell gerade diesen Punkt in allem Ernste anzugreifen. Als äußerste Grenze dieses Feldes wäre das Werk Bachs anzusehen.” (Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 61. IEV. Sig 14.01.06)

⁴⁴ *Judas mercator pessimus*, *Una hora non potuistis vigilare mecum*, (segundo y quinto de los Responsorios de Tinieblas) y el *Canticum Zachariae*. (Véase pp. 49 a 56, 14, 15 y 20 del cuaderno de apuntes de Gerhard, IEV. Sig 14.01.06). El *Oficio de Semana Santa* es una de las obras musicales más importantes del Siglo de Oro español. Pedrell había publicado la partitura en 1908 dentro de la *Opera omnia* de Victoria. Por aquella época, preparaba la reimpresión de “Tomás Luis de Victoria, abulense”, un pequeño estudio en el que aportaba datos básicos sobre su biografía y una extensa bibliografía en torno a su figura. Véase José Vicente González Valle, “Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell”, en *Recerca musicològica* 11 – 12 (1991-1992), 133-155.

⁴⁵ Cuaderno de apuntes de Gerhard, pp. 57 - 58 (IEV. Sig 14.01.06)

⁴⁶ Véase Anexo 1.4.

⁴⁷ Carta de Gerhard a Josep Valls, 9.10.1945 (CUL Gerhard Archive 14.437), véase anexo 2, texto 16.

⁴⁸ Véase Felipe Pedrell, “Precedents i fonts de folk-lore musical”, *La cansó popular catalana, la lírica*

informaba también del estudio junto a Pedrell de algunas tonadillas escénicas españolas y catalanas del s. XVIII, entre ellas al parecer las de Blas Laserna y las del catalán Esteve i Grimau.⁴⁹ Este estudio, así como el análisis de las óperas de Mozart junto a Schoenberg, pudo tener repercusión en la forma en que Gerhard abordó la composición de su ópera *La Dueña* (1945- 47) ambientada en la Sevilla del siglo XVIII.

Por último, parece que durante esta época Gerhard estudió un buen número de obras de Bach, centrándose especialmente en el análisis de los procedimientos contrapuntísticos empleados en ellas. En su cuaderno Gerhard apunta *El arte de la fuga*⁵⁰, como obra elegida para el estudio del contrapunto “für Kontrapunkte”. En el Institut d’Estudis Vallencs se conservan las partituras analizadas de ésta y otras muchas obras del compositor alemán (Gerhard también presta especial atención a las fugas de *El clave bien temperado*). Significativamente, Bach es el compositor mejor representado en la biblioteca barcelonesa de Gerhard, con más de treinta obras distintas. Como veremos, el estudio del contrapunto bachiano influirá enormemente en la música compuesta durante los años de estudio con Schoenberg.

1.2.1.2 Análisis de los dramas líricos de Pedrell

El análisis de la obra del propio Pedrell –tanto la que permanecía inédita como la publicada–⁵¹ también ocupó un lugar destacado en los estudios de Gerhard a mediados de los años diez. La ópera *Els Pirineus* recibió con diferencia la mayor atención en esta primera etapa. Gerhard analiza algunas progresiones armónicas y reflexiona sobre varios aspectos de tipo estético, entre ellos la utilización en la partitura de materiales musicales históricos (principalmente renacentistas y barrocos)⁵² o la adecuación de la música a la acción dramática. A su disposición tan sólo tenía la reducción para piano, la única publicada. Por ello se lamentaba de que muchos aspectos –como la “plástica, la perspectiva y el color” instrumental– se perdían en esta versión.⁵³ La partitura se conserva en el IEV.

Parece que su valoración de *Los Pirineos* era ambivalente. Al principio del cuaderno describe, en catalán, las excelencias de la partitura y alaba especialmente la *cançó* de Raig de Lluna. Llega incluso a afirmar que algunas de las escenas de *Los Pirineos* estarían –en ciertos aspectos– a la altura de determinados pasajes de *Tristán e Isolda*.⁵⁴ Más adelante

nacionalisada i l'obra de L'Orfeo Català. (Barcelona: Societat La Neotípi, 1909) y los vols. III y IV del *Cancionero Musical Popular Español*. Véase también Emilio Pujol, “El Maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra”, *Anuario musical*, 27 (1972).

⁴⁹ Carta de Gerhard a Josep Valls, 9.10.1945 (CUL Gerhard Archive 14.437), véase anexo 2, texto 16. Véase también Sackvielle-West: “The music of Roberto Gerhard”, 20.

⁵⁰ Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 59, IEV. Sig 14.01.06)

⁵¹ Gerhard afirmaba haber “evocado, paso a paso, en los esbozos y en los borradores de las partituras, el espectáculo emocionante de su composición”. Roberto Gerhard, “L’obra musical del mestre Pedrell”, *La Revista* 8 (1922); reproducido íntegramente en: *Música d’Ara*, 1 (1998): 61.

⁵² Un estudio seguramente similar al que realizó Pedrell en *Por nuestra música* y recientemente abordado en José María García Laborda, “Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en Los Pirineos de Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991- 1992): 399-418.

⁵³ “és casí impossible d’apreciar aquestes escenes [del acto II] per l’estudi de la partitura de piano. Els elements inapreciables així són sobretot de plàstica, perspectiva i color”. Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 23 (IEV. Sig 14.01.06)

⁵⁴ “Crec qu’el final del Conde de Foix pot posar-se al costat de les primeres escenes del I Acte de Tristany per la grandiositat de l’element d’ira!”. Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 19 (IEV. Sig 14.01.06)

redacta, esta vez en alemán, una valoración de la partitura probablemente más personal (¿quizá no destinada a las clases?). En ella comenta el primer acto no tan positivamente: se queja de las deficiencias del libreto y de las constantes interrupciones de la progresión musical y dramática debido a la incorporación de piezas de carácter.

Pirineus.

Acción demasiado pobre: se echa de menos fuerza dramática y coherencia. Todo el primer acto está casi transformado en una pintura de época carente de dramatismo. Tampoco estoy de acuerdo con las frecuentes interrupciones del flujo sinfónico y dramático debido a las piezas de carácter intercaladas. / Sin embargo, el final, a partir de la entrada del legado papal, es sumamente dramático y lo musical está magistralmente tratado.⁵⁵

Al parecer, Gerhard continuó analizando las siguientes óperas pedrellianas. Al final del cuaderno inicia un somero estudio del segundo acto de *La Celestina*, que quizá continuaría en los siguientes cuadernos (no conservados).

1.2.1.3. Análisis de parte del repertorio canónico romántico

Los trabajos analíticos de este periodo se completaron con el estudio de algunas de las obras más importantes del canon musical occidental decimonónico. En el cuaderno aparecen apuntados dos títulos de Richard Wagner: *Parsifal* y *Sigfrido*. Gerhard se remite a ellos para, según sus propias palabras, lograr con su estudio “un equilibrio en el modo de pensar”.⁵⁶ Para el “estudio de la forma” decide analizar algunas de las obras más significativas del último Beethoven, en concreto sus sonatas para piano, sus últimos cuartetos de cuerda –especialmente el op. 131– y sus dos últimas sinfonías.⁵⁷ La elección de estos dos compositores no sorprende. Para Pedrell como para la mayoría de sus contemporáneos, ambos eran considerados los grandes “héroes” románticos de la música, el primero de la dramática y el segundo de la absoluta.⁵⁸

Resulta significativa la ausencia de autores del periodo clásico. Entre Bach y Beethoven no parece que Gerhard analizase la obra de compositores como Mozart o Scarlatti, tan estudiados y populares en España pocos años después. La ausencia de la música de Mozart en los trabajos analíticos de Gerhard, tanto durante esta época como durante su periodo autodidacta de principios de los años veinte, contrasta con la enorme importancia pedagógica que, como veremos, otorgará Schoenberg a la música mozartiana unos años más tarde.

Por último, me parece importante señalar el siguiente comentario de Gerhard en torno a las formas clásicas: seguramente persuadido por Pedrell, el joven músico consideraba importante su conocimiento y su práctica pero únicamente “a modo de

⁵⁵ Pirineus. / Zu wenig Handlung: man vermisst dramatischen Zwang und Konsequenz [;] der ganze I Akt ist beinahe in eine undramatische Epochenmalerei verwendet.

Ich bin auch mit der öfteren Unterbrechung des symph. und dramt. Flusses durch eingeschoben Charakterstücke nicht einverstanden. / Der Schluss, von Eintritt des päpstl. Legates an, ist aber höchst dramatisch und musikalisch meisterhaft behandelt”. Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 73 (IEV. Sig 14.01.06)

⁵⁶ “Zum Gleichgewicht in der Denkensart”, Cuaderno de apuntes de Gerhard, pp. 59 y 42 (IEV. Sig 14.01.06)

⁵⁷ Cuaderno de apuntes de Gerhard, pp. 59 y 87 (IEV. Sig 14.01.06)

⁵⁸ Véase Pedrell, *Por nuestra música*, 26

ejercicio”.⁵⁹ Muy probablemente se refería con ello a estructuras formales como la forma sonata, rondó, etc. Como veremos en los capítulos 5 y 7, tras el magisterio schoenberguiano, Gerhard haría de ellas un uso creativo más que simplemente pedagógico.

1.2.1.4. Estudio de parte de la música reciente española y francesa

Durante la primera etapa junto a Pedrell, Gerhard estudió algunas de las creaciones españolas más recientes, entre ellas *Goyescas* (1911) de Granados⁶⁰ y la última obra de Falla en aquella época: *El Sombrero de tres picos* (1919).⁶¹ Aunque no queda ninguna prueba documental, es muy probable que Gerhard conociese y analizase además por esta época (probablemente por su cuenta) la obra de los compositores franceses y rusos “modernos”, en especial la de Debussy, Ravel, y Stravinsky, por aquella época iconos de la modernidad en España. Quizá en los últimos años del magisterio pedrelliano, Gerhard comenzó a tomar un contacto más cercano tanto con la obra de los compositores franceses de su generación, en especial el “Grupo de *les six*” (cuya música conocía con relativa profundidad como muy tarde en 1923) y con la música moderna centroeuropea, particularmente Bartók, Reger y Schoenberg.⁶²

1.2.1.5. Estudio de la música popular y el folclore

El estudio del folclore constituyó uno de los pilares sobre los que se sustentó el magisterio pedrelliano, algo en total consonancia con su ideario estético, especialmente en sus últimos años de vida. Para Pedrell, el material popular, una vez “personalizado, traducido en formas cultas y [pasado] por el alambique del arte contemporáneo”,⁶³ constituía el principal elemento musical sobre el que construir la música de las distintas escuelas nacionales. Por esta razón, incentivó el estudio de la música popular también entre los alumnos que, como Gerhard, pretendían dedicarse más a la composición que a la investigación musicológica. El interés de Pedrell por el folclore se intensificó en la última etapa de su vida, coincidente con la de Gerhard como alumno. Durante este tiempo, la recopilación y el estudio del material popular constituyó una de sus principales actividades. Son los años en que más artículos y conferencias realizó sobre el tema y los de la edición del *Cancionero Popular Español*, su obra emblemática en el campo de la etnomusicología.⁶⁴

⁵⁹ “¿Pueden imitarse las formas clásicas, si bien sólo a modo de ejercicio? ¡Sí!” (Sind die klassischen Formen wenn auch nur zum Zweck der Übung praktisch nachzubilden? Ja!) Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 12 (IEV. Sig 14.01.06)

⁶⁰ Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 87 (IEV. Sig 14.01.06)

⁶¹ Carta de Manuel de Falla a Felipe Pedrell. Granada, 18-07-1921: “Por él [Gerhard] sé que han dedicado Vds. algunos ratos al *Sombrero de tres picos* y ya supondrá Vd. lo gratísimo que me es saberlo”. Carta original manuscrita (fotocopia). Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7389). Cit. en: Elena Torres, “Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo”, en *Música española entre dos guerras 1914-1945*, ed. Javier Suárez-Pajares (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002), 88.

⁶² Véase carta de Gerhard a Barberà, 22.V.1923, p. 5. Fondo Barberà. BC.

⁶³ Pedrell, *Por nuestra música*, 38 y s.

⁶⁴ Gerhard colaboró en este trabajo de varias maneras, entre otras encontrándole un editor en su Valls natal.

Pedrell transmitió este interés por el folclore a su último alumno y lo animó a colaborar a partir de 1916 con el *Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya*.⁶⁵ El *Arxiu*, fundado un año antes por Tomás Carreras i Artau dentro de su cátedra de ética de la Universidad de Barcelona, nacía en el marco de los paradigmas regeneracionistas ligados al noucentisme⁶⁶ y constituyó el primer intento serio de investigación etnográfica sistematizada de la canción popular en Cataluña.

Gerhard colaboró tanto en la recolección de canciones populares catalanas como en la organización de las tareas de investigación dentro de la institución. Fue el encargado, por ejemplo, de redactar el *Questionari n° 5*, una especie de “código de conducta” del folklorista en el que se consignaban una serie de normas –muy avanzadas para su tiempo– que éste debía seguir en su investigación.⁶⁷ Posteriormente gestionó y organizó los documentos musicales (melodía y texto) que aportaban los numerosos corresponsales y redactó en 1917 una *Contribució a la bibliografia de la cançó popular catalana* en la que ofrecía una lista exhaustiva de los cancioneros catalanes publicados hasta el momento.⁶⁸ Además, en el seno del *Arxiu* dictó una o varias conferencias en torno a la música popular catalana⁶⁹ y al parecer colaboró con el folklorista barcelonés Joan Amades, director en los años diez del *Esbart Folkloric de l'Ateneu Enciclopèdic* y colaborador habitual del *Arxiu*.⁷⁰

El interés de Gerhard por el folclore aparece ampliamente reflejado en el mencionado cuaderno de apuntes de 1916. En él Gerhard anota un buen número de

Véase Roberto Gerhard, “A note on Felipe Pedrell”, en *Gerhard on music*, 39.

⁶⁵ En julio de ese año Gerhard escribía al director de la institución, Tomás Carreras i Artau: “Nuestro admirable maestro D. F. Pedrell ya me había hablado de los interesantísimos estudios que usted dirige. Con su autorización y alentado por él, yo acepto con entusiasmo de colaborar en la sección de Folklore musical, confiando en que usted tendrá la bondad de guiar mis primeros esfuerzos. (“Nostre admirable mestre D. F. Pedrell ja mi havia parlat dels interesantíssims estudis que Vosté dirigeix. Amb la seva autorització i encoratjat per ell, jo accepto amb entusiasme de col·laborar en la secció de Folklore musical, confiant que Vosté tindrà la bondat de guiar els meus primers esforços”). Carta de Roberto Gerhard a Tomás Carreras i Artau. Valls, 31.VII.1916. Archivo del AEFC, Institució Milà i Fontanals, CSIC, Barcelona. Cit. en Lluís Calvo, “L'arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya i la cançó popular”, *El cançoner popular català 1841 – 1936* (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2005), 49, nota al pie 10.

⁶⁶ En él participaron un buen número de personajes importantes en el campo del folclore, como Rossend Serra i Pagès, Sebastià Farnès o Aureli Capmany, además del propio Pedrell. Sobre la génesis y desarrollo de la institución así como sobre las corrientes filosóficas y etnográficas que la informaron en su primera etapa véase: Lluís Calvo, “El Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya o la transformación de la investigación en Cataluña a principios de siglo”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 45 (1990), 43-59. Muy interesante es también: Lluís Calvo, “Felip Pedrell i l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya”, *Recerca Musicològica*, 11 - 12 (1991 – 1992), 329 – 334.

⁶⁷ En él pedía que se otorgara la misma importancia a la música que al texto, que se anotasen las canciones en su totalidad (sin cortes) o que se mantuviese una escrupulosa exactitud en la transcripción (“no corregir al pueblo”). Se conserva, entre los papeles de Gerhard, un documento del *Arxiu d'Etnografia i Folklore* en el que los colaboradores debían introducir la letra y la música de la canción. (IEV, 14.02.02, p. 25).

⁶⁸ En *Estudis i Materials*, 2 (Barcelona, 1917), 217 – 224.

⁶⁹ *La Vanguardia* informaba de una de ellas pronunciada en junio de 1918: *Viaje a través de la canción popular catalana, a título de confrontación con las de las demás regiones hispanas*. En ella, Gerhard comparó el folclore catalán con el del resto de España “con gran acopio de ejemplos muy característicos, admirablemente cantados por la exquisita soprano señorita Concepción Badía”. *La Vanguardia*. 3.VI.1918, 2

⁷⁰ Marta Muntada i Torrellas, “Apunt biogràfic” en Jaume Busqué i Barceló: *Centenari Robert Gerhard (1896 – 1996)*. (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996), 11. Tan solo esta autora proporciona este dato sin mencionar la fuente de donde ha sido extraído. A partir de los años veinte, Amades publicó un buen número de importantes obras relativas a la etnografía, entre ellas *Biblioteca de tradicions populars, Costumari Català o Folklore de Catalunya*.

aspectos relacionados con la canción popular, desde diferentes motivos musicales⁷¹ hasta referencias bibliográficas⁷² o citas y reflexiones en torno al tema.⁷³ Gerhard se preocupa por cuestiones relacionadas con la modalidad, tanto antigua (tonos eclesiásticos en melodías gregorianas) como popular (folclore).⁷⁴ A juzgar por sus apuntes, uno de sus objetivos fue encontrar la mejor manera en que “debe resolverse en la teoría y llevarse a la práctica la incorporación de todos los modos antiguos en un sistema moderno”.⁷⁵ Al lado de esta frase Gerhard apunta dos nombres: Pedrell y Rimsky[-Kórsakov], que muy probablemente tomó como punto de partida en este estudio. El análisis de la música de Rimsky-Kórsakov probablemente constituyó uno de los primeros contactos con las posibilidades creativas de la colección octatónica, que más adelante caracterizará gran parte de la armonía gerhardiana.

Durante esta primera etapa del magisterio pedrelliano, Gerhard comenzó a reflexionar sobre la naturaleza del folclore y sobre su papel en la identificación nacional a través de la música. Una de sus principales preocupaciones en este momento parece ser la falta de modelos en la naturaleza de los que partir para la propia creación musical; es decir, la imposibilidad de la música para imitar el mundo real, algo de lo que la pintura sí era capaz. Uno de los textos más significativos en este sentido es una carta a sus padres, redactada en junio de 1916:

[De] mis relaciones [?] muy jóvenes todavía con algunos pintores y [d]el interés que despertó en mí desde hace poco su arte me surgirá una preocupación que las ideas y diferentes libros de Pedrell y sobre todo el modo en el que me orienta acaban de resolver; era, en el fondo, una cuestión de orientación.

Era la diferencia que encontraba entre la esencia del arte de la música y el de la pintura, y que constituía una gran ventaja para este último y una preocupación para el mío.

La pintura, como arte objetivo, como ponderación de la belleza creada, la Naturaleza, encuentra en ésta el objeto de su inspiración [...]

La música es una ponderación de la belleza divina e increada. A diferencia de la pintura, ella no tiene para ponderarla el elemento de la imitación inspirada (puesto que ella [la música] es invisible e increada). Aunque de origen divino y misterioso, es un arte creado, codificado y hasta cierto punto legislado por el espíritu humano.

La pintura está legislada directamente por la naturaleza, el espíritu humano no hace en este caso más que reconocer, sentir, descubrir estas leyes.

La música obedece ciertamente a las leyes de la naturaleza, también de la física, pero éstas son las leyes fundamentales, que interesan a la especulación del erudito más que al artista, al contrario de lo que sucede en la pintura. El espíritu humano ha formulado al lado de aquellas, multitud de otras leyes derivadas de las fundamentales.

Aunque en muchos casos no solamente las ha deducido sino que se ha puesto a inventarlas.

El músico sabio creó nuestro sistema. Y después los músicos creadores han creado las obras.

Qué diría un pintor si para formarse y para crear le fuera imposible contemplar y profundizar en la Naturaleza misma en toda su intimidad, y fuera obligado a instruirse y formarse exclusiva y vigorosamente en museos y por el estudio de obras pictóricas.

⁷¹ Cuaderno de apuntes de Gerhard, pp. 9, 11, 41, 43, 60, 86, 92-3 (IEV. 14.01.06)

⁷² Véase anexo 1.2

⁷³ Véase anexo 1.1

⁷⁴ Véase Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 47 (IEV. 14.01.06), donde Gerhard copia una “chanson scandinave (dorique)” y la melodía de un “Psaume des Reformés français (dorique, XVI siècle). Más adelante, en la p. 89, apunta una referencia bibliográfica en torno al tema: Maurice Emmanuel: *Traité de l'accompagnement modal des psaumes* [Lyon, 1913]. Véase anexo 1.2

⁷⁵ En su cuaderno escribe: “Wie ist die Aufnahme aller antiken Tonarten in modernes System in Theorie zu lösen und praktisch durchzuführen?”. Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 10 (IEV. 14.01.06)

Es absurdo, y sin embargo he aquí el caso del músico.⁷⁶

Pedrell exponía en su *Cancionero* en qué consistía esa “ponderación” de la “Naturaleza” en el caso de la música. En su opinión, el modelo “natural” en el que debía fijarse el compositor era el folclore popular:

Por esto la música *natural*, llamémosla ya, propiamente, con el nombre genérico que le damos por su origen, la *música popular* y, precisamente, la *canción* fue, es y será esencialmente popular, porque es reflejo del pueblo o de la raza de la cual ha salido, pues es ésta la condición de su existencia. Porque ¿de dónde toman sus modelos el escultor o el pintor sino de la naturaleza accesible a nuestros sentidos? Luego obra en nuestro interior la manifestación de arte, despertando asociaciones de ideas que parecían dormidas. ¿Este medio, acaso, se le rehusa al artista músico? ¿La naturaleza es libro cerrado para el compositor? Para él la naturaleza es el dominio infinito de esta inspiración popular, fuente de bellezas innumerables, ora en ritmos, ora en modalidades, ora en la sinceridad misma de un arte primitivo tan rico en coloraciones de trasunto espléndido.⁷⁷

Resulta muy significativo que Gerhard copie en su cuaderno precisamente una traducción al francés de este fragmento realizada por Pierre Aubry.⁷⁸ Éste (¿o quizá Gerhard?) convierten en interrogativa la última frase, que en Pedrell era afirmativa, quizá indicando la necesidad de reflexión sobre este tema.

“Une chanson populaire est donc le reflet fidèle du peuple ou de la race dont elle est issue. Ou, où le sculpteur, ou le peintre prennent – ils leurs modèles, si ce n’est dans la nature accessible à nos sens? Ce droit est-il refusé au musicien? La nature est-elle fermée au compositeur? Pour lui la nature est le domaine infini de cette inspiration populaire, etc?”

(Pierre Aubry attribue à Pedrell). Darüber nachdenken!” [¡Reflexionar sobre ello!]⁷⁹

De tal forma, parece que durante los años de estudios con Pedrell, Gerhard no sólo se dedicó a la recopilación y trabajo con materiales folclóricos sino a la reflexión sobre la manera en que éstos debían pasar a disposición del compositor y las razones por las que lo hacían. Teniendo esto en cuenta, es significativa la ausencia de elementos claramente folclóricos en sus primeras obras, particularmente el ciclo de canciones de *L’infantament meravellós de Schahrazada*. La incorporación de ciertos elementos folclóricos se produce a partir de los años centrales del magisterio pedrelliano (*Trio*). Por tanto, parece que fue en ese periodo cuando Gerhard adquirió una mayor conciencia del valor del folclore como material compositivo dentro del discurso “culto”. En cualquier caso, la obra temprana de Gerhard (de los años diez) está todavía pendiente de un análisis en profundidad.

1.2.2. Creación musical durante el periodo de estudios con Pedrell

Del catálogo que el propio Gerhard confeccionó en su cuaderno de apuntes se

⁷⁶ Original en francés. Véase anexo 1.3

⁷⁷ Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español* vol. 1 (Valls: Castells, 1992), 20.

⁷⁸ No he conseguido determinar en qué publicación fue citado el texto pedrelliano (si es que realmente fue publicado). Pierre Aubry (1874 – 1910) fue un musicólogo y filólogo francés especializado en la canción trovadoresca medieval.

⁷⁹ Cuaderno de apuntes de Gerhard, p. 18 (IEV. Sig. 14.01.06). En la p. 82, Gerhard reflexiona sobre las “causas de la decadencia de la canción popular alemana en los s. XVII y XVIII”

desprende que durante el primer año junto a Pedrell (1916) compuso un gran número de obras (casi todas perdidas). La mayoría consistieron en canciones para voz y piano, con títulos en catalán. Hacia 1916 Gerhard eligió doce de estas canciones (probablemente las que tenía terminadas o casi terminadas) y concibió un ciclo con el número de opus 1.⁸⁰ Más tarde rechazó esta numeración y seguramente destruyó los manuscritos. El resto de piezas compuestas en esta época lo constituyeron los citados motetes con textos en latín (titulados *Et assumpto Petro et duobus filiis Zebedaei* y *Vere languores*), una “Scherz Symphonie” para nueve instrumentos, y varios movimientos de dos cuartetos de cuerda sobre los que profundizo en el último capítulo. En aquel primer año junto a Pedrell Gerhard también inició la composición del “Trio en si”, el primero de sus dos tríos para violín, violoncello y piano. Excepto esta última, ninguna de estas partituras sobrevive. Es muy probable que la mayoría quedasen inconclusas.

A partir de mediados de 1917 la producción de Gerhard decrece significativamente. Se centra ahora en dos ciclos de canciones: *L’infantament meravellós de Schahrazada* (*El alumbramiento maravilloso de Scherazade*) —algunos de cuyos números había compuesto durante los primeros meses del magisterio de Pedrell— y *Verger de les Galanies* (*Vergel de las galanterías*). El primero de estos ciclos —al que daría el 1 como número de opus—⁸¹ consiste en la musicalización de doce poemas extraídos de *L’infantament meravellós de Schahrazada. Interpretacions dels poemes de “Les mil i una nits* del poeta catalán Josep Maria López-Picó (1886–1959).⁸² En su recreación esteticista y orientalista la obra se inserta temáticamente en la estética tardoromántica.⁸³ A falta de un análisis en profundidad de la obra y de sus relaciones con la música de otros compositores europeos, puede de momento afirmarse que *L’infantament* parte del liederismo germano de finales del siglo anterior y establece puntos de contacto con la música de los compositores renovadores franceses de principios de siglo, particularmente con Claude Debussy. La influencia de estos últimos es particularmente notable en “Jove flautista” o “Un crit del mercat”.

En una carta a Colin Mason al final de su vida, Gerhard describía así la obra:

It is my opus 1, I had composed liberally before that, but it’s also my first printed piece, and I passed and pass the predecessors in silence. The songs were written in “a go” during the Spring and Summer of 1916. I was not yet 20. I had been desperately in love at 15. I was not at 20 (there was no object) and yearned to be. So, faute de mieux, in these songs “parlo d’amor con me”. [...] they are a string of love-poems. Sheherazade is just a connection thread and the source of some hints of Orientalism, which I ignored, musically; love, in any climate, was the real thing to me. The composition, it’s so obvious it hardly needs mentioning, was blissfully unselfconscious; there is no pretence at hiding my “influences” indeed, no awareness of them. They are unmistakable but I’m fond of the songs, for all that. I think they are genuine. I was that sort of youth. [...]

⁸⁰ Véase anexo 1.5

⁸¹ Gerhard no continuó dando números de *opus* a sus obras.

⁸² Esta colección de poemas —en la que se revisitan las aventuras de la popular reina persa— pertenece a la primera etapa creativa de López-Picó. Además de por su prolífica obra, López-Picó fue ampliamente conocido a principios de siglo por la fundación, junto a Joaquim Folguera, de *La Revista*. Esta publicación quincenal, activa de 1915 a 1936, fue uno de los principales órganos de difusión del *noucentisme* y puerta de entrada en Cataluña de algunas de las ideas estéticas europeas más avanzadas.

⁸³ Scheherazade y sus cuentos de “Las mil y una noches” protagonizaron un buen número de productos culturales de finales del s. XIX y principios del s. XX (en pintura, poesía, teatro, danza, música, etc.). En el terreno musical podemos citar desde la *Scheherazade*, op. 35 (1888) de Rimsky-Korsakov y su adaptación coreográfica en 1910 por Michel Fokine para los Ballets Rusos hasta la *Shéhérazade, ouverture de féerie* (1898) o el ciclo de canciones *Schéhérazade* (1902) de Ravel

I've nothing to reproach myself with, except, here and there, some rather rough endings, bim, bam, bom sort of thing. But they jarred on me early, so they have been useful. The setting of the words is more sensitive and the imaginativeness of the harmonic idiom still gives me pleasure.⁸⁴

Poco después de completar *L'infantament* Gerhard compone tres canciones para voz y piano sobre textos extraídos de *Verger de les Galanies* de Josep Carner (1884–1970).⁸⁵ Los tres números llevan por título: *Goig perdut*, *Cançó d'un doble amor* y *Excelsior*. El manuscrito original se custodia en la *Biblioteca de Catalunya*, dentro del Fons Conxita Badia. En estas canciones, Adolfo Salazar observa la influencia de Stravinsky y Ravel.⁸⁶ Un análisis en profundidad es necesario para confirmar o descartar estas influencias y comprender mejor el rápido desarrollo estilístico de Gerhard en estos años.

Parece que Gerhard contemplaba sus obras de esta etapa ya como una creación plenamente moderna. En la carta a sus padres de mediados de 1916 –previa o contemporánea a la composición de los dos ciclos de canciones– comentaba:

Les decía ya el otro día que me proponía avanzar un paso y salir de mi círculo de estudios y sobre todo del mundo ideológico que yo llamo "clasicismo", y vivir en nuestros días, es decir preocuparme de problemas modernos con vistas a dar pronto, si Dios quiere, un carácter de obra contemporánea a mis trabajos y no sólo y exclusivamente de estudio.⁸⁷

En 1917-18, Gerhard concluye la composición del *Trío en si* (inédito)⁸⁸ e inicia la de su segundo *Trío*, dedicado “al meu caríssim mestre Felip Pedrell”.⁸⁹ Desde mediados del siglo XIX, la adecuada tesitura de su plantilla (voz aguda, voz grave y relleno armónico) hacía de este género uno de los preferidos por músicos jóvenes para iniciarse en la composición instrumental.⁹⁰ En el segundo trío, Gerhard incorpora recursos armónicos, tímbricos y formales asociados a la “nueva escuela francesa”. Como Gerhard explicó en varias ocasiones, Ravel y en concreto los movimientos extremos de su *Trío* de 1914 (publicado un año más tarde en París por Durand) sirvieron de modelo específico a la hora de componer esta obra.⁹¹ La incorporación de ciertos elementos idiomáticos relacionados

⁸⁴ Carta de Roberto Gerhard a Colin Mason, Cambridge, 31.1.1962. Roberto Gerhard Archives, Cambridge University Library, Sig. 14.259

⁸⁵ Gerhard se sintió probablemente atraído por ese nuevo tipo de poesía amorosa que superaba los tópicos decimonónicos. Salazar, citando un artículo de Manuel de Montoliú, explicaba la importancia de la elección de aquellos poemas. Véase anexo 2, texto 4

⁸⁶ Adolfo Salazar, “Robert Gerhard: “L'infantament meravellós de Schahrazada”, *El Sol* (16.I.1920).

⁸⁷ Original en francés. Véase anexo 1.3. No está claro a qué se refiere Gerhard con “clasicismo”. Parece estar utilizando el término “clásico” como sinónimo de “lo tradicional”, “lo establecido” en alusión a la necesidad de superar de ciertos postulados compositivos conservadores, imperantes en España y Cataluña en aquel momento.

⁸⁸ Compuesto entre 1917 y principios de 1918. El manuscrito de la obra se encuentra actualmente en el IEV. Mitchell lo da erróneamente por perdido. Véase Rachel Elice Mitchell, *An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970)*. (Tesis doctoral. The University of Texas at Austin, 2009), 177.

⁸⁹ Compuesto entre noviembre de 1918 y finales de 1919. Véase el catálogo de Gerhard (anexo 1.4). Bowen afirma que éste fue su tercer trío. En realidad, Gerhard sólo escribió los dos que presentamos. Véase Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*. 3 de diciembre de 1929. (anexo 2, texto 6)

⁹⁰ Brahms (1854), Dvorak (1872), Strauss (1877), Debussy (1879) o Granados (1894) redactaron uno o varios tríos con piano durante su primera etapa de estudiantes.

⁹¹ Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard” (anexo 2, texto 6) Según Paine el segundo trío también tiene alguna relación con la obra falliana. Homs también cita a Debussy como otro de los modelos. Véase Richard Paine, *Hispanic Traditions in Twentieth Century Catalan Music*, (Nueva York: Garland, 1989), 117; Joaquim

con el folclore español es realizada por Gerhard partiendo del ejemplo raveliano aunque, como explica Paine, Gerhard decide permanecer más apegado al material popular original que Ravel (quien prefiere una estilización mucho mayor).⁹²

1.2.3. Las carencias del magisterio de Pedrell

De entre las tareas acometidas junto a Pedrell, Gerhard atribuyó mayor importancia en valoraciones posteriores al estudio en profundidad de la tradición culta española de los siglos XVI a XVIII por un lado y de la idiosincrasia del folclore peninsular (en particular el catalán) por otro. No parece que el análisis de los dramas líricos pedrellianos constituyera para Gerhard un camino demasiado fructífero para su formación ni que estimulase demasiado su faceta creativa. Desde muy pronto cuestionó su valor artístico y los consideró demasiado “alejados” de la sensibilidad moderna y por tanto, quizá no el mejor espejo en el que mirarse.⁹³

Según Gerhard, la gran deficiencia de Pedrell como profesor fue su incapacidad de transmitir unos fundamentos sólidos de la técnica compositiva. En una carta a Falla de 1922, por ejemplo, calificaba sus estudios junto a Pedrell como “un poco en plan *amateur*”.⁹⁴ Efectivamente, a juzgar por el cuaderno y las declaraciones de Gerhard, parece que más que en unas clases ordenadas y exhaustivas lo que recibió de Pedrell fueron algunas directrices que guiaron una formación en gran parte autodidacta. En su primera carta a Schoenberg, Gerhard describía de la siguiente manera las lecciones con Pedrell:

No recibí clases de él, lo único que debía hacer era componer espontáneamente y sin darle muchas vueltas a la cabeza, lo cual siempre le producía una gran satisfacción. Sus elogios desmedidos me convirtieron en una pequeña celebridad dentro de nuestro círculo: mi vanidad y mi falta total de disciplina intelectual me hicieron considerar terminados mis estudios.

He amado y venerado a Pedrell hasta el infinito; fue un enorme sufrimiento tenerle que dejar un año antes de su muerte. A pesar de todo, a él he de agradecer casi todo lo mejor de mí mismo. Él

Homs, *Roberto Gerhard y su obra* (Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1987), 19.

⁹² Una de las similitudes más patentes entre ambas obras es el uso de un ritmo derivado del denominado *zortziko*. En el primer tiempo, Ravel toma el conocido patrón en 5/8 y le añade una corchea y una negra. Este motivo rítmico será utilizado por Gerhard también en el primer tiempo de su trío. En el caso de Ravel tan sólo el ritmo se deriva de material folclórico: su melodismo de amplios intervalos y dificultad de entonación lo alejan del mundo popular. Por su parte, Gerhard opta por una melodía que, por su limitada tesitura y su estructura formal repetitiva, podría ser auténticamente folclórica. (Paine: *Hispanic Traditions*, 171)

⁹³ En el artículo que redactó tras la muerte de su maestro, Gerhard se preguntaba si realmente las óperas pedrellianas “son aptas para ingresar en el patrimonio de arte viviente de nuestro pueblo, o si el tiempo las ha alejado ya tanto de nuestra sensibilidad que sólo podríamos venerar en ellas el admirable monumento histórico y cultural que son y serán siempre para nosotros”. Poco después se contestaba a sí mismo: “es imposible negar la dolorosa evidencia de una larga serie de circunstancias fatales, que no han podido anular al músico genial que había en él, pero que lo han mutilado y pervertido, y han hecho alejarse de él la evolución [estética]” (Robert Gerhard: “L’obra de Felip Pedrell”, *La Revista*, 8 (1922) 214-19; también publicado en *Música d’Ara*, 1 (1998), 61). Años después, en el centenario de su muerte (1941) –seguramente con mayor perspectiva– Gerhard calificaba a Pedrell de “pionero de la música moderna española”. Probablemente con ello aludía a un nivel más ideológico que práctico, pues dejaba claro que su aportación fundamental habían sido sus trabajos musicológicos, especialmente el *Cancionero*, y la recuperación de un buen número de obras maestras de la historia musical española. (Gerhard: “A note on Felipe Pedrell”; en Bowen: *Gerhard on Music*, 39s.).

⁹⁴ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 05.II.1922. Carta original manuscrita. A. M. F. (carpeta de correspondencia n° 7037); cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89.

me descubrió el maravilloso e ignorado tesoro de nuestra auténtica música popular, pero técnica y disciplina no me pudo dar; él mismo, a pesar de ser un genio, era un diletante, un gran diletante...⁹⁵

En otro lugar de esa misma carta describía la desesperante falta de preparación técnica tras los cuatro años de clases con Pedrell:

La gran deficiencia y las lagunas de mi educación musical me atormentaban desde hacía tiempo, ¡desde siempre!. Mi conciencia se reprochaba mi manera de componer espontánea y totalmente irreflexiva; entre ésta y el más ingenuo diletantismo no veía ya diferencia alguna. La composición al piano y la casi absoluta improvisación formal me parecían en el fondo una inmoralidad. Pero no había aprendido a pensar armónicamente. No había estudiado en ningún sitio las formas musicales; siempre me salían formas rapsódicas. Quise reunir todas mis fuerzas para luchar contra estos dos defectos, especialmente contra el primero.⁹⁶

Esta descripción del magisterio pedrelliano no es muy diferente de la que proporcionaron la mayoría de alumnos del *mestre*. Casi todos señalaron que con Pedrell aprendieron cuestiones más estéticas que técnicas, sin recibir unos fundamentos sólidos y ordenados de las reglas de la composición musical. El pianista Frederic Lliurat aportaba una de las descripciones más elocuentes en este sentido:

El maestro nos daba algo más que técnica. Él no era el pedagogo gramático que no tiene otra obsesión que la de hacer entrar en el juicio del discípulo los cánones de las reglas invulnerables [...] Nosotros le enseñábamos el trabajo: el bajo armonizado, la canción juvenil, la página instrumentada; él le echaba un vistazo, la corregía rápidamente, la elogiaba, si se terciaba, arrojar un poco de luz de inspiración “frecoia” [?]; y enseguida salía el panegírico del canto popular y de la polifonía clásica.⁹⁷

Falla comentaba algo parecido: “con Pedrell, las clases, más que auténticas lecciones académicas, eran conversaciones de carácter estético”⁹⁸ y afirmaba que si algunos de sus discípulos “no lograron gran fruto de aquellas enseñanzas” fue seguramente porque “fueron a él sin la preparación técnica suficiente”.⁹⁹ En una entrevista publicada en *La Publicitat* en 1929 Gerhard realizaba una valoración muy similar del magisterio pedrelliano y explicaba la principal aportación de Pedrell a su formación:

Pedrell era una inteligencia superior. Sabía elevar el nivel de todas las cuestiones que trataba. Sus conversaciones eran siempre chispeantes de espíritu y de finura intelectual. No es de extrañar, por tanto, que algún músico rudimentario quedara desconcertado por sus paradojas y “boutades”. Sin embargo, él me dio el empujón definitivo en el estudio y me estimuló siempre de la manera más

⁹⁵ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. Valls. 21.X. 1923. Véase anexo 3, carta 1.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ “El mestre ens donava quelcom més que la tècnica. Ell no era el pedagog gramàtic que no té altra dèria que la de fer entrar al seny del deixeble els canons de les regles invulnerables; ell era de la generació dels endevinaires [...] Nosaltres ensenyàvem el treball, el baix harmonizat, la cançó juvenívola, la pàgina instrumentada; ell la veia d'una mirada, la corregia ràpidament, en feia l'elogi, si s'esqueia portar un poc de lluc d'inspiració frecoia; i de seguida sortia el panegíric del cant popular i de la polifonia clàssica.” Frederic Lliurat, “El calvari del mestre”, *Revista Musical Catalana*, XM (septiembre-octubre 1922), 224-225; cit. en Montserrat Bergadà, “Pedrell i els pianistes catalans a París”, *Recerca Musicològica*, XI-XV (1991-1992), 243-257.

⁹⁸ Jaume Pahissa, *Vida y obra de Manuel de Falla*. (Buenos Aires: Ricordi, 1961), 35.

⁹⁹ Manuel de Falla, “Felipe Pedrell”, *Revue Musicale*. (Febrero de 1923); reimpr. en Manuel de Falla, *Música y músicos* (Madrid: Espasa-Calpe, 2003), 92.

eficaz.¹⁰⁰

Muchos años después, en 1945, quizá con mayor perspectiva Gerhard resumía a Josep Valls lo aprendido junto a Pedrell:

Desde un punto de vista técnico creo que debo poca cosa a Pedrell, pero mi deuda hacia él es inmensa por el estudio que me hizo de los polifonistas del 16, la literatura de vihuela y, especialmente los tonadilleros del 18, entre los cuales, como sabe, hay catalanes como Esteve i Grimau con los cuales (me gusta pensar) tengo algún punto de contacto. [...] El mayor provecho que en mi entender yo he sacado de la manera cómo Pedrell trata la música popular que absorbe en su obra, consiste en la noción que me dio de una armonía completamente inortodoxa, no funcional en el sentido corriente, sino esencialmente poética. Esto, como podéis suponer, me preparaba a aceptar la concepción mucho más radical de Schoenberg. [...] Si empujamos hacia adelante el concepto poético de Pedrell hasta hacer contacto con el concepto de Schoenberg de la armonía entendida como “otra dimensión de la invención melódica”, llegamos al punto donde yo creo que me encuentro, especialmente si sustituimos el sentido funcional por el sentido integrativo en el rol de la armonía.¹⁰¹

Efectivamente, Pedrell comentaba en su *Cancionero* que “una simple melodía popular es, virtualmente armónica; [...] toda melodía popular contiene el germen armónico latente que la engendró”.¹⁰² Gerhard alude a los puntos de contacto entre esta concepción pedrelliana de construcción armónica a partir de lo melódico con la equiparación de lo que Schoenberg denominaba la “unidad del espacio musical”, es decir, la construcción tanto de la melodía como de la armonía a partir de un mismo sistema de relaciones interválicas. Como explico en el capítulo 6, este principio es básico en el método dodecafónico, donde una serie de intervalos determina tanto la melodía como la armonía. Gerhard experimentará en profundidad las posibilidades organizativas de esta concepción particularmente en *Andantino*, una de las piezas compuestas para Schoenberg hacia el final de sus estudios con él.

1.2.4. Recepción: éxito de las obras compuestas junto a Pedrell.

Casi inmediatamente después de componer *L'infantament meravellós de Schahrazada*, Gerhard decidió darse a conocer presentando el ciclo a la sociedad barcelonesa. El estreno tuvo lugar el 16 de diciembre de 1917 en *Bell Repós*, una pequeña sala de conciertos de Barcelona.¹⁰³ Debido a lo limitado del aforo, el evento constituyó una especie de preámbulo al esperado estreno en el auditorio más importante de Cataluña: el *Palau de la Música Catalana*, que tuvo lugar un mes después, el 22 de enero de 1918. Los intérpretes en esta segunda ocasión fueron la soprano Concepció Badia –a quien está dedicada la partitura– y el pianista Frederic Longás. Era la primera interpretación de una obra suya fuera del círculo familiar y de amigos cercanos.

Pedrell respaldó con entusiasmo aquella especie de bautismo de Gerhard como

¹⁰⁰ Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”. Véase anexo 2, texto 6.

¹⁰¹ Carta de Roberto Gerhard a Josep Valls, 9.X.1945 (CUL Gerhard Archive 14.437). Véase anexo 2, texto

16

¹⁰² Pedrell, *Cancionero*, vol. 1, 34

¹⁰³ El estreno estuvo a cargo de la soprano Mercè Plantada de Colomer y el propio Gerhard al piano. El concierto fue organizado por la *Associació d'Amics de la Música* y se completó con el *Cuarteto en mi bemol*, nº 5 de Dittersdorf y el *Cuarteto en fa*, op. 46 de Dvorak, interpretados por el Quartet Renaixement.

compositor.¹⁰⁴ El mismo día del estreno en el *Palau*, *La Vanguardia* publicaba un pequeño artículo en el que el reputado musicólogo anunciaba el evento y daba fe de la valía de su alumno. Inscribía el ciclo dentro de la tradición germana del *Lied* y a continuación, en un raptó de entusiasmo, comparaba a su joven discípulo con Johannes Brahms:

Sr. Director de *La Vanguardia*.

Querido amigo: Concédame usted un rincón de su periódico para que yo pueda anunciar al público culto aficionado a la música, que dentro de pocas horas, en el concierto que ha de celebrarse esta noche en el Palau del “Orfeó Català”, podrá festejar el advenimiento artístico de un joven músico catalán, hijo de Valls, Roberto Gerhard, que es entre la familia educativa ideal mía, el Benjamín de mis preferencias.

Si Schumann en una ocasión señaló el advenimiento de Brahms ¿por qué no me ha de ser permitido señalar el de Gerhard, y señalarlo como algo más que una real esperanza sino como una realidad viviente?

[...] *Nuestra música* ha hallado [en Gerhard] un cultivador excepcional de la forma *lied*, nacida del trato íntimo con la canción popular, sublimada su pura esencia por las adivinaciones soberbias de un gran artista de la raza de los Brahms, de los Hugo Wolf... El mismo artista, dentro de poco, ha de presentarse nuevamente ante el público, dándole una de sus primicias sinfónicas,¹⁰⁵ que estimo ha de aclamar entusiasmado dando alta prueba de cultura nacionalista, en arte.¹⁰⁶

L’infantament constituyó la triunfante puerta de entrada por la que Gerhard accedió al estrado de la composición profesional. En la mencionada carta a Colin Mason, Gerhard recordaba así el estreno de la obra:

To my surprise, they [these songs] were warmly received. Dear old Pedrell shed tears over “Jo t’he donat el meu cor” – not my favourite, now. I used to accompany Conchita Badia d’Agustí, who gave the first public performance, with the most vehement rubato. I still feel that they have got to be played that way, up to a point, but is one that is difficult to indicate in notation and the thing didn’t bother me when they went into print!...

Conchita and I were feted in all the right salons, in Barcelona. It was positively embarrassing. Then came the first public performance, sometime during the Spring in 1918, with a much better pianist than me, Federico Longás, a brilliant Granados pupil. It was “loca fame” overnight. These things happen everywhere.¹⁰⁷

Efectivamente, la prensa informó en los días siguientes de la calurosa acogida por parte del público y la mayoría de críticos felicitaron al autor, alegrándose de su incorporación al mundo musical barcelonés y pronosticando su futuro en términos muy optimistas.¹⁰⁸ La *Unión Musical Española* (UME) publicó la partitura algunos meses más

¹⁰⁴ Girasol: “Una conversa con Robert Gerhard” (anexo 2, texto 6)

¹⁰⁵ Con “primicia sinfónica” se refiere Pedrell al estreno de la primera obra instrumental de Gerhard, su *Trío en si*, que tuvo lugar el 25 de abril de ese mismo año también en el Palau.

¹⁰⁶ Pedrell, Felipe: “Un nuevo compositor”, *La Vanguardia*, 22.I.1918. Énfasis en el original. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1918/01/22/pagina-7/33307794/pdf.html> [Consultado el 17 de octubre de 2009]. Agustín Charles Soler afirma que “Leyendo las primeras partituras de Gerhard se constata una fuerte influencia de la música de Schumann y Brahms”. (Agustí Charles Soler, *Dodecafonismo y serialismo en España*. Valencia: Rivera Mota, 1995, 78). Aunque un análisis de estas obras está pendiente de realizar, en mi opinión esta afirmación está poco fundamentada. Quizá la afirmación de Charles Soler se deba a una interpretación errónea de este artículo de Pedrell en *La Vanguardia*.

¹⁰⁷ Carta de Roberto Gerhard a Colin Mason, Cambridge, 31.I.1962. Roberto Gerhard Archives, Cambridge University Library, Sig. 14.259

¹⁰⁸ Véase por ejemplo la crítica en la *Revista musical catalana* o en *La Vanguardia* que calificaban el evento

tarde. Gerhard aprovechó entonces para enviar un ejemplar a Adolfo Salazar de modo que pudiera reseñarla en su columna del diario *El Sol*. Al parecer, el influyente crítico quedó impresionado al estudiarla y decidió conocer personalmente al joven. Poco después, en enero de 1920, alababa públicamente su inteligencia y lo definía como “uno de los ingenios más salientes de nuestra juventud musical”.¹⁰⁹ Eran los años previos a la presentación de Ernesto Halffter en 1923, quien para Salazar y muchos otros representaría a partir de entonces la gran esperanza para la música española.

En abril de 1918 se estrenaba el *Trío en si* –su primer trío– en el *Palau*. La crítica elogió de nuevo el gusto musical y el dominio de la técnica compositiva de Gerhard. La mayoría de comentaristas continuaban augurándole “un brillante porvenir” como compositor.¹¹⁰ Como apuntaba el crítico de la *Revista musical catalana*, Gerhard se había convertido –casi de la noche a la mañana– en “una esperanza de nuestro arte [catalán]”.¹¹¹ En 1921 la casa M. Senart de París publicaba su segundo trío y algunos meses más tarde tenía lugar la primera audición pública de la obra, de nuevo en el *Palau*. Las críticas volvieron a ser positivas aunque ya con pequeños reparos sobre la en ocasiones desmesurada modernidad de la partitura (especialmente su tercer movimiento).¹¹²

Los comentaristas musicales se deshicieron en halagos ante prácticamente toda la producción de Gerhard anterior a su marcha a Viena. La moderada “modernidad” de aquellas primeras partituras parece constituir la razón principal de tantas alabanzas (de las que no volvería a disfrutar en nuestro país). Por un lado, en estas primeras obras seguían primando un melodismo tradicional y cierta sensualidad tímbrica; por otro, los atrevimientos armónicos casi nunca sobrepasaban el límite de lo que se consideraba aceptable.

El rotundo éxito de sus partituras y su participación en algunas de las instituciones musicales catalanas (por ejemplo, en el *Arxiu*) le valieron el reconocimiento de muchos de los intelectuales, escritores y artistas catalanes del momento. También a partir de entonces, Gerhard comenzó a integrarse paulatinamente en los círculos de músicos más renovadores, como Frederic Mompou y Oscar Esplá.¹¹³ También en el ámbito madrileño, Gerhard comenzó entonces a ser más conocido, principalmente gracias a Adolfo Salazar. Por último,

como un “victorioso” debut con el que Gerhard había demostrado estar “preparado para hacer algo perdurable”. X.: “Robert Gerhard: *L’Infantament...*”, *Revista Musical Catalana*, 178 (oct. 1918), 239; Fausto: “Palau de la Música Catalana – Roberto Gerhard”, *La Vanguardia* (23.I.1918), 9.

¹⁰⁹ Adolfo Salazar: “Roberto Gerhard – *L’infantament...*”, *El Sol*. 16.I.1920, 9. Véase anexo 2, texto 1. A partir de entonces el ciclo se interpretó esporádicamente tanto en Cataluña como en el resto de España e incluso, al parecer, en el extranjero. Una vez en el exilio parece que la obra cayó prácticamente en el olvido hasta que en los años ochenta y noventa se grabaron en disco algunas versiones. Recientemente Merion Bowen ha reeditado la obra para Tritó (2002), incorporando algunos cambios que Gerhard introdujo en la partitura después de ser editada por la UME.

¹¹⁰ [sin firma]: “Palau de la Música Catalana – Trio de Barcelona”, *La Vanguardia*. 26.IV.1918,18. Véase anexo 2, texto 2

¹¹¹ S.: “Trío de Barcelona”, *Revista Musical Catalana*, 173 (mayo de 1918), 133. Véase anexo 2, texto 3

¹¹² [Autor desc.]: “Música y Teatros”, *La Vanguardia*. 4.III.1922,17

¹¹³ Al parecer, esta incipiente relación con ambos músicos fue lo que en 1921 llevó a Henri Collet a referirse a estos dos últimos junto con Gerhard y Salazar como “el grupo de los Cuatro”. Véase Henri Collet, *L’essor de la musique espagnole au XXème siècle*. (París: Max Eschig, 1929), 30 y 146. La etiqueta no ha tenido éxito tras de su acuñación. A parte de una breve referencia de Salazar en una carta a Gerardo Diego (26.VIII.1921) no parece haber muchos otros documentos de este periodo en el que se considere a estos cuatro compositores como un grupo. La carta a Diego está reproducida en: Consuelo Carredano, *Adolfo Salazar. Epistolario. 1912 - 1958*. (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008), 124, nota al pie.

en estos años se inicia la amistad con Federico García Lorca, con toda probabilidad por intermediación del crítico, y con Higinio Anglés, con quien colaboraría en la realización de algunas ediciones críticas en los años treinta.¹¹⁴

De tal modo, en 1920, animado por los "elogios desmedidos"¹¹⁵ de Pedrell y de la crítica del momento Gerhard dio por terminados sus estudios de composición. Sin embargo, a medida que iba conociendo y comprendiendo mejor la música de los compositores europeos más avanzados, se fue dando cuenta de la magnitud de sus lagunas técnicas y de su incapacidad para expresarse de forma satisfactoria en esos nuevos lenguajes.¹¹⁶ Paradójicamente, mientras la mayoría de comentaristas –incluido Salazar– no dejaban de alabar su "absoluto dominio de la técnica" compositiva,¹¹⁷ fueron las carencias en este terreno las que condujeron a Gerhard hacia una profunda crisis personal y artística, y finalmente a solicitar a Schoenberg una plaza como alumno.

1.3. Crisis artística y autodidactismo (1920 – 1923)

1.3.1 La relación con Manuel de Falla

Como explicaba en una entrevista con *La Publicitat*, Gerhard descartó desde un primer momento la opción de matricularse en un conservatorio. Por un lado, se sentía "demasiado viejo para ir a una escuela",¹¹⁸ por otro, no creo que considerase este tipo de instituciones el mejor lugar donde adquirir ese ansiado "dominio intelectual y reflexivo de la técnica".¹¹⁹ En su lugar optó por realizar algunos "viajes informativos"¹²⁰ por España y

¹¹⁴ Lorca planeó algunas colaboraciones con Gerhard que finalmente no se llevaron a término. En marzo de 1921 el poeta anunciaba a su familia la finalización de una "suite poemática para que le pongan música Salazar y Gerhard, dos músicos jóvenes bien orientados en las escuelas puras y novísimas del arte, que es [a] lo que yo aspiro" (Carta de Federico García Lorca a su familia, marzo de 1921; en: Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, *Federico García Lorca. Epistolario completo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997), 105. Estas *suites*, escritas entre 1920 y 1923, consistían en poemas breves de versos cortos organizados en serie y relacionados temáticamente, lo que presentaba cierta analogía con la suite barroca (donde aparecen diferentes danzas pero todas en la misma tonalidad) o con el tema y variaciones; de hecho, Lorca pensaba titular "*Libro de las diferencias*" el volumen que las contendría. La historia de estas *suites* está todavía por estudiar en profundidad, por lo que no sabemos cuáles exactamente quería que pusieran en música Gerhard y Salazar. (Véase Ian Gibson, *Federico García Lorca. Vol. 1* (Barcelona: Crítica, 1985), 295). Pocos meses después, Lorca informaba a Melchor Fernández Almagro de un nuevo proyecto en el que también participarían Salazar y Gerhard, entre otros. Se trataba de la publicación de una revista "que nos haga vivir más intensamente, [...] que nos agrupe y que ataque gallardamente en esta triste época de gentes mediocres y gurrinicas". (Carta de Federico García Lorca a Melchor Fernández Almagro, agosto de 1921; en: Andrew A. Anderson *Federico García Lorca. Epistolario completo*, 128). Además, Gerhard fue uno de los primeros que recibía, por mediación de Salazar, un ejemplar dedicado de su recién publicado *Libro de poemas* (Carta de Lorca a Salazar, 13.VIII.1921; en: Carredano (ed.): *Adolfo Salazar. Epistolario*, 118)

¹¹⁵ Carta de Roberto Gerhard a Schoenberg. Valls. 21.X. 1923. Véase anexo 3, carta 1.

¹¹⁶ Girasol: "Una conversa con Robert Gerhard", (anexo 2, texto 6).

¹¹⁷ Fausto: "Palau de la Música Catalana – Roberto Gerhard", *La Vanguardia*, 23 de enero de 1918, 9.

¹¹⁸ Girasol: "Una conversa con Robert Gerhard" (anexo 2, texto 6).

¹¹⁹ Pedrell –seguramente también Gerhard– opinaba por estos años: "[L]as enseñanzas que se dan en nuestros Conservatorios [están] encaminadas, no a conservar lo que de arte y la tradición han conculcado por su belleza absoluta, sino a obturar los cerebros de la juventud de un fárrago de pretendidas reglas que no tienen nada que ver con las de sentido común que, afortunadamente, son las únicas que existen, las pocas que pueden

Centroeuropa para encontrar su camino como compositor. A lo largo de 1921 visitó Madrid, Barcelona, Reus y más adelante –acompañado de Salazar– París, algunas ciudades alemanas y, si no llega a ser por un problema con los pasaportes, hubiera visitado incluso Londres.¹²¹ Su último destino fue Andalucía, donde desde hacía algo más de un año se encontraba Manuel de Falla, por entonces icono de la modernidad en España.

Gerhard y Falla se conocían, al parecer sólo epistolarmente, desde hacía un par de años. En 1919, gracias a la intermediación de Pedrell, Gerhard le había enviado su segundo *Trío* –todavía no publicado– pidiéndole su opinión al respecto.¹²² A partir de entonces se entabló una correspondencia más o menos regular entre ambos que se prolongó unos tres años. En julio de 1921, Gerhard expresaba su deseo de convertirse en su alumno:

Ya sabe Vd. cuánto deseo pasar una temporada en Granada, cerca de Vd.; iría con delicias a instalarme por el verano en alguno de los rincones inefables de la Alhambra, pero únicamente estaría a gusto estando seguro que mi presencia pudiera ser menos pesada que una paja y que Vd. no tendría que sacrificar a mis visitas ni una hora de trabajo. ¿Cree Vd., querido Maestro, que puede combinarse un sistema de tan discreta compañía? ¿Quiere Vd. contestarme? ¡Claro, que me someto a todas las condiciones que Vd. desee!.¹²³

Aunque no se conserva la respuesta de Falla, ésta debió ser afirmativa pues, a finales de 1921, Gerhard iniciaba –junto a Salazar– un breve *tour* por algunas capitales andaluzas que terminaría en la Granada el 8 de octubre de 1921. Allí permanecieron dos o tres semanas. Durante aquel tiempo también visitaron a, entre otros, Federico García Lorca y al compositor y guitarrista Ángel Barrios. Falla se encontraba entonces enfrascado en la composición de *El Retablo de Maese Pedro* y muy probablemente enseñó sus progresos a ambos músicos.¹²⁴ La visita de Gerhard constituyó una de las primeras “peregrinaciones” a Granada en busca del consejo y las enseñanzas fallianos, algo que repetirían más tarde otros miembros de la denominada “Generación del 27”.

A los pocos días de su despedida de Granada, Gerhard escribía una carta a Falla, en la que, muy poéticamente, describía su estancia en la ciudad como “una de esas aventuras del alma que dejan una honda y compleja resonancia que no se acaba en toda la vida”.¹²⁵ Sin embargo, décadas más tarde, en su monografía sobre Gerhard, Joaquim Homs calificaría la experiencia granadina de “decepcionante”.¹²⁶ Efectivamente, todo parece indicar que Gerhard percibió rápidamente la imposibilidad de encontrar en Falla un maestro que le proporcionase esa enseñanza técnica reflexiva y de calidad que tanto anhelaba. No

contarse, y aun sobra, con los dedos de una mano”. Una opinión muy similar tenía Schoenberg al respecto. Pedrell, *Cancionero*, vol. II, 72.

¹²⁰ Homs, *Roberto Gerhard y su obra*, 21

¹²¹ Trabal, “Una conversa”, 5. Véase también: Carredano: *Adolfo Salazar. Epistolario*, 108 (Carta 86)

¹²² Carta de Felipe Pedrell a Manuel de Falla [S.I.], 25.I.1919.: “Mi discípulo Gerhard [...] enviará a Vd. un trío para p[iano], viol[ín] y cello...” Carta original manuscrita. Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7389). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 88.

¹²³ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Barcelona, 09-07-1921. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 88.

¹²⁴ Con seguridad al menos a Salazar, pues éste informaba de ellos poco después en su columna de *El Sol*. Adolfo Salazar, “Crónicas musicales. Manuel de Falla, en Granada. ‘El Retablo de Maese Pedro. Otras obras en Granada’”, *El Sol*, 25 XI.1921

¹²⁵ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 27.X.1921. (Carta original manuscrita. Archivo Manuel de Falla.) Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana...”, 89

¹²⁶ Homs: *Roberto Gerhard y su obra*, 21.

obstante, según Torres, el encuentro no careció de consecuencias: Gerhard decidió emular a Falla y cambiar la gran ciudad –Barcelona– por el aislamiento en el campo y la entrega diaria a una estricta disciplina de trabajo.

De tal modo, a finales de 1921 Gerhard comenzaba a buscar una vivienda aislada en la zona del *Camp de Tarragona*, es decir, no muy lejos de su Valls natal. Finalmente alquiló la *Masia de Sarri*¹²⁷ donde permanecería desde finales de 1921 hasta su traslado a Viena, en diciembre de 1923.¹²⁸ Tal aislamiento era relativamente habitual entre algunos compositores durante los años de posguerra, entre ellos Schoenberg, que se había trasladado a la pequeña localidad de Mödling, cerca de Viena. Durante los primeros meses recluido en la masía, Gerhard continuó pidiendo consejo a Falla por vía epistolar. En abril de 1922 le comentaba:

He dado a un novel editor barcelonés amigo mío unos apuntes para piano que verá Vd. en breve, cosa reciente, por la que verá Vd. el rumbo que toma mi barco sentimental después de la crisis de estos últimos tiempos. [...] Lentamente trabajo además en un cuarteto y estudio mucho, más que otra cosa, por el momento. Le mandaré estas cosas porque ya sabe Vd. que en estos momentos iniciales y en mi aislamiento por más que se sienta la obscura necesidad que impele por el camino propio y no elegido, una voz de alerta es doblemente preciosa y necesaria. Escribame V. querido Maestro.¹²⁹

Parece que Gerhard no envió finalmente sus trabajos y que, a partir de esta carta, el contacto epistolar entre ambos se interrumpió: no quedan cartas de fechas posteriores, a excepción de dos postales que Gerhard le envía a principios de los años treinta.¹³⁰ Esto no quiere decir que no continuase interesándose por Falla o por su obra. De hecho, todo parece indicar que admiró durante toda su vida la música de Falla. Las citas de su obra en varias de las composiciones en el exilio parecen constituir una prueba más de ello. Las relaciones personales entre ambos compositores y particularmente la influencia de la música de Falla en la de Gerhard constituyen un campo de estudio interesantísimo, todavía por abordar.

¹²⁷ R. R: “Robert Gerhard. Vallenc, compositor i musicòleg”, *Cultura*. Valls, Asociación de alumnos y exalumnos de la Escuela de Maestría Industrial. Enero 1970, 14

¹²⁸ A finales de 1921 Gerhard describía la experiencia a Ángel Barrios: “No sé si le conté en Granada mi propósito de trasladarme a vivir al campo, cerca de Tarragona, es decir, en medio del egregio campo de Tarragona, único paisaje en el mundo que para mi sentimiento es más bello que la Vega granadina; único digo, ya que después del Campo [*Camp de Tarragona*] no admito tampoco que haya otra maravilla como La Vega. [...] Estaré aquí tres semanas danzando por Tarragona y sus alrededores, por Tamarit, Constantí, Altafulla y todos esos pueblos de la costa color de Roma, y por fin, encontré la casa soñada en medio del Campo, no muy lejos de Valls donde viven mis padres, una franja de cobalto mediterráneo al horizonte un inmenso y rítmico perfil de sierras azules por los oteros en medio del oro encendido de la viña, del avellano en flor, color de tabaco, rodeado de zonas de almendros que en enero transforman el paisaje en una fina y lírica estampa japonesa. (Carta de Roberto Gerhard a Ángel Barrios. Finales de 1921. Cit. en Enrique Franco *Falla, Gerhard y su época*. (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996), 32. Poco después, Gerhard comentaba algo parecido a Falla: “...únicamente, en mi experiencia de paisajes, encuentro punto de comparación con la Vega. Siendo tan distinto como es, tan, estoy por decir, antitético, es sin embargo el único que se le puede comparar”. (Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 05.II.1922. Carta original manuscrita. A. M. F. (carpeta de correspondencia nº 7037); cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89). Nótese el interés de Gerhard en esta época por lo japonés, que se materializará también en sus *Hai-kai* de 1922.

¹²⁹ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 15.IV.1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana...”, 88

¹³⁰ Véase Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89.

1.3.2. La seducción de París.

Durante su estancia en la masía, Gerhard se hizo consciente de los “graves riesgos que se corren en un aislamiento demasiado absoluto”, por ello –comentaba a Falla– mantendría el contacto con la actualidad musical nacional e internacional a través de “amigos, músicas, libros y revistas” e intentaría encontrar un nuevo profesor de composición.¹³¹ Dado lo provincial que, al parecer, consideraba el mundo musical catalán – y seguramente también el de el resto de España–, esta vez decidió buscarlo fuera de nuestras fronteras.¹³² En febrero de 1922, poco después de instalarse en la masía, escribía una vez más a Falla para pedirle consejo al respecto:

Ahora, si mis planes se realizan, y por lo pronto todo me permite esperarlo, este sistema de vida y de trabajo [autodidacta] debe encontrar su ideal complemento en 2 ó 3 meses al año de vida en París. ¿Quizás desapruebe Vd. mi determinación?; dígamelo en todo caso sinceramente, ya sabe Vd. cuánto se lo agradeceré.¹³³

Desde los años de la *Belle Epoque*, París ejercía una especial fascinación en la mente de cualquier extranjero, para quien la capital francesa lo era también de la cultura, la modernidad y la creación independiente. En España, desde principios del siglo XIX y hasta la segunda posguerra, la ciudad fue considerada el destino natural de cualquier artista o compositor inquieto que quisiera completar sus estudios. Esto, unido a la francofilia de los círculos musicales españoles de entreguerras en general y la de Falla en particular, hicieron que cualquier compositor de esta época que buscara nuevos horizontes estéticos tan solo se planteara ampliar allí su formación.¹³⁴

El aspirante a compositor que llegaba a París a principios de los años veinte podía elegir entre las enseñanzas más dogmáticas y conservadoras de Vincent d'Indy en la *Schola*

¹³¹ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 05.II.1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89.

¹³² En el artículo redactado en 1922, en homenaje a la obra del recién fallecido Pedrell, Gerhard se quejaba de que el “pequeño mundo musical” catalán se caracterizase por “la curiosa ‘asolidaritat’ de tendencias [...], el conjunto inconexo y heterogéneo de tentativas y sobre todo la falta de atmósfera y de vínculo intelectual”. A continuación expresaba su deseo de que éste fuera “sensible a todos los baches espirituales de los tiempos, a todos los nuevos valores e, incluso, a las más agudas experimentaciones de la novísima música de Europa” (“la curiosa asolidaritat de tendències per exemple, el conjunt inconnex i heterogeni de temptatives i sobretot la falta d’atmòsfera i de lligam intel·lectual” [...] un tot concertat i vivent, i sensible a tots els sotrats espirituals dels temps, a tots els nous valors i, àdhuc, a les més agudes experimentacions de la novíssima música d’Europa”). Gerhard: “L’obra musical del mestre Pedrell”). Roberto Gerhard, “L’obra musical del mestre Pedrell”, *La Revista* 8 (1922).

¹³³ Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 05.II.1922. Carta original manuscrita. A. M. F. (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89.

¹³⁴ Entre los músicos de mayor enjundia que estudiaron en París destacan: Arriaga, Iradier, Sarasate, Albéniz, Granados, Falla, Turina, Guridi, Usandizaga, P. Donostia, Mompou, Esplá, Nin, Ernesto Halffter o Joaquín Rodrigo. Rodolfo Halffter recordaba: “La incorporación al pensamiento europeo la consiguió Falla al aceptar, como norma directiva de la composición musical, la nueva objetividad antiromántica nacida en París –la moderna Atenas– de la anteguerra de 1914. Con su ejemplo don Manuel abrió de par en par un amplio ventanal, por el que penetró hasta nosotros una corriente de limpio y fresco aire que nos llegaba desde el Sena y nos traía el testimonio, pleno de augurios optimistas, de la existencia de un espíritu innovador, que exigía el restablecimiento de reglas de orden y equilibrio”. Emilio Casares, “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente”*, vol. II, ed. Emilio Casares, (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 290.

Cantorum o las algo más abiertas de Nadia Boulanger en las recién creadas *École Normal de Musique* y *École des hautes études musicales* de Fontainebleau.¹³⁵ Otra opción era asistir a las clases particulares de cualquiera de los muchos profesores de composición de la ciudad. Gerhard, habiéndose planteado permanecer tan solo un trimestre al año en París, optó por las lecciones privadas; como profesor pensó en Charles Koechlin.¹³⁶

Aunque poco reconocido como compositor, Koechlin era ampliamente respetado como profesor de armonía, contrapunto y orquestación, es decir, de las disciplinas técnicas que Gerhard necesitaba perfeccionar. Entre sus alumnos durante aquellos primeros años veinte se encontraban Germaine Tailleferre, Herni Sauget, Catherine Urner, Cole Porter o Francis Poulenc, quien lo definió como “el mejor profesor de contrapunto de Francia”.¹³⁷ Casi todos destacaban de él su capacidad para enseñar las rígidas reglas del contrapunto y la conducción de las voces sin coartar la creatividad y el estilo personal del alumno. Su popularidad como pedagogo fue tal que consiguió publicar un buen número de obras didácticas entre las que destacan su *Traité de l’harmonie* (1923-6), la *Théorie de la musique* (1932-4) o su monumental *Traité de l’orchestration* (1935-43). Además, constituía una de las figuras más importantes en la vida musical parisina de las primeras décadas del siglo y uno de los principales defensores de la música nueva.¹³⁸

Gerhard desistió finalmente de la idea de estudiar con Koechlin. Como él mismo explicó en varias ocasiones, la estética hegemónica en Francia (por un lado el impresionismo y posromanticismo de Fauré, Schmitt, d’Indy o Roussel y por otro las vanguardias de Stravinsky, Ravel o *Les Six*) no se ajustaba a su personalidad creativa. Además, en su carta a Schoenberg expresaba su temor a dejarse arrastrar por las corrientes de moda que triunfaban en París, las cuales juzgaba como fútiles, volubles y distanciadas de la tradición y el intelecto (Gerhard se refería muy probablemente a la música de los compositores jóvenes franceses, en particular el grupo de *Les six*).¹³⁹ En su lugar, escribía, anhelaba una formación íntegra y completa que le permitiera encontrar su propia voz como compositor.

1.3.3. Aprendizaje autodidacta

Una vez desistió de la idea de trasladarse a París, Gerhard continuó su trabajo autodidacta de forma aún más ardua. En su primera carta a Schoenberg explicaba los

¹³⁵ Otras escuelas de música en París eran la ya en decadencia *École Niedermeyer*, importante hasta la primera guerra mundial, y el Conservatorio, donde era muy complicado acceder (en realidad, una misión prácticamente imposible para un músico extranjero). Allí enseñaba composición Charles-Maria Widor desde 1896. Sobre la pedagogía de Boulanger en comparación con la Schoenberg véase el interesante apartado en la monografía de Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. (Saarbrücken: Pfau, 2002) 188 y ss.

¹³⁶ Sobre la música en el París de estos años y sus instituciones de enseñanza véase Roger Nichols, *The harlequin years: music in Paris, 1917-1929*. (California: University of California, 2002).

¹³⁷ Carl B. Schmidt: *Entrancing muse: a documented biography of Francis Poulenc*. (Nueva York: Pendragon Press, 2001).

¹³⁸ Con este objetivo fundó en 1909 junto a Ravel y Schmitt la *Société Musicale Indépendante* (que se oponía a la *Société Nationale* controlada por d’Indy y la *Schola Cantorum*). En 1918 Satie le invitó a unirse a *Les Nouveaux*, un grupo del que iban a formar parte Roussel, Milhaud y algunos otros compositores “modernos” y que finalmente no prosperó.

¹³⁹ Véase la carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22.V.1923. Fondo Barberà. BC

contenidos concretos de aquel programa de estudios autoimpuesto y el desasosiego interior con el que los acometió:

Retirado en mi casa de campo, decidí renunciar por un tiempo a toda producción musical y solventar las lagunas de mi formación con férrea disciplina. Comencé a trabajar infatigablemente siguiendo un plan propio y muy extravagante. Mi estado mental durante aquel tiempo debió haber sido muy similar al de Schumann cuando practicaba intensivamente al piano acrobáticos ejercicios técnicos. Quería ponerme al día rápida e impetuosamente pero poco a poco me di cuenta de todo el tiempo que en realidad estaba perdiendo [...] Por otro lado estaba lo que más me cohibía y paralizaba: la cada vez más profunda y dolorosa conciencia de mi ignorancia infinita y el deseo irresistible de recuperar todo al mismo tiempo, y la dispersión de mis pocas fuerzas en un frente cada vez más amplio. Ejercicios de modulación con su *Tratado de armonía* realizados con el mayor celo, pero probando todavía más caminos y posibilidades nuevas; contrapunto e invenciones con Bach y Ernst Kurth; cuartetos de Beethoven; *Tristan*; *Pierrot Lunaire*, *Sacre du Printemps*: todo a la vez, ¡y además historia de la música, filosofía tomista/de la acústica¹⁴⁰ y todo tipo de literatura.¹⁴¹

En una entrevista de 1929 Gerhard describía los objetivos principales de aquellos trabajos:

Primero, dominar intelectualmente [...] todas las relaciones posibles entre los sonidos; es decir, formar estrictamente y con una gran disciplina el sentido de la audición interna, más allá, sin embargo, del campo de representación sonora constituida por el sistema tonal, que todo músico domina hoy en día casi instintivamente, sin un esfuerzo consciente. No hace falta decir que este esfuerzo es indispensable si se quiere alcanzar el dominio del campo sonoro integral. En segundo lugar, mi propósito era adquirir una técnica bien fundamentada sobre una lógica

A lo largo de su estancia en la masía, Gerhard vuelve a trabajar con el *Tratado de armonía* schoenberguiano, cuya primera edición había comenzado a estudiar como muy tarde en 1916.¹⁴² Durante su etapa como alumno de Pedrell probablemente comenzó a trabajar los ejercicios propuestos por Schoenberg, que ahora continuó centrándose en los de modulación. Éstos, como el resto de ejercicios del manual, se caracterizan por requerir del alumno un acercamiento consciente y reflexivo al material musical. Para ello se le insta a comenzar por relaciones tonales muy simples e ir complicándolas y alejándolas progresivamente hasta agotar todas las posibilidades. A continuación el estudiante debe decidir cuáles considera mejores y porqué. De esta manera, los ejercicios propuestos por Schoenberg se diferenciaban de los de la gran mayoría de manuales de la época, los cuales enseñaban a modular rápidamente mediante la aplicación –a menudo mecánica– de una serie de reglas concretas. Según comenta en su carta a Schoenberg, Gerhard no se conformó con lo requerido en el tratado y decidió explorar aún más posibilidades. Los manuscritos de estos ejercicios se conservan en el IEV.¹⁴³ Están fechados entre noviembre de 1922 y enero de 1923.

¹⁴⁰ Al parecer, el adjetivo que acompaña a "filosofía" en el manuscrito original es casi ilegible. Drew (2002, p. 25) ha aventurado que podría tratarse de "tomistische Philosophie" (filosofía tomista) aunque advierte de que probablemente se trate de otro término, pues es muy improbable que el joven Gerhard se dedicase a este tipo de lecturas (el tomismo es la doctrina o escuela filosófica basada en los textos, legados por Tomás de Aquino, adoptada oficialmente por la Iglesia Católica y caracterizada principalmente por la conciliación del pensamiento aristotélico con el cristiano).

¹⁴¹ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 23. IX.1923 (CUL).

¹⁴² Gerhard copia en su cuaderno de apuntes de 1916 un extracto del *Tratado* acerca de la validez de la notación musical para transmitir una idea musical. Véase anexo 2, texto 20.

¹⁴³ IEV. Sig. 14.01.01 y 14.01.02

Durante el periodo en la masía, Gerhard continuó estudiando contrapunto. Utilizó para ello, entre otros, una monografía publicada en 1917 (y reeditada en 1922) por el musicólogo suizo Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie (Fundamentos del contrapunto lineal. La polifonía melódica de Bach)*.¹⁴⁴ El texto, de gran éxito durante el periodo de entreguerras, no es un manual didáctico al uso; en él no se ofrecen indicaciones o reglas ni se sugiere ejercicio alguno. En su lugar, Kurth propone una nueva forma de analizar el contrapunto (bachiano) en la que los rasgos melódicos de las voces son colocados en primer plano. Este método da prioridad a los elementos “cinéticos” de la melodía, es decir, el movimiento e impulso melódicos producidos por pasos de sensible, cromatismos, etc. Tales planteamientos constituían un acercamiento extremadamente novedoso en la época ya que los métodos analíticos habituales se centraban en el plano armónico del contrapunto.¹⁴⁵ Por otro lado, Gerhard estudió las “invenciones” bachianas, quince pequeñas piezas contrapuntísticas para teclado a dos voces incluidas en el *Clavier-Büchlein vor W.F. Bach* de 1720.¹⁴⁶

En cuanto al trabajo analítico, Gerhard continúa una línea similar a la que había iniciado en Barcelona. Dentro del repertorio decimonónico elige de nuevo algunas de las obras más destacadas de Beethoven y Wagner. Del primero continúa estudiando sus últimos cuartetos de cuerda, admirados ya entonces por su “modernidad”. Del segundo principalmente *Tristan e Isolda*, cuya armonía consideraba “la matriz formidable de todo lo moderno”, en la que “Debussy, Stravinsky y Schoenberg están contenidos virtualmente”. Para el estudio de la partitura se sirvió de otro de los manuales de Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"*, publicado dos años antes. Se conserva el ejemplar en el IEV con anotaciones a lápiz. Al final del manual fecha su lectura (¿o quizá su compra?): “Abril 1922”.

En su carta a Schoenberg, Gerhard cita entre sus trabajos analíticos las dos obras más significativas e influyentes de su tiempo: *Pierrot lunaire* y *La consagración de la primavera*. Tanto entonces como ahora constituían dos símbolos –en muchos sentidos contrapuestos– de la modernidad musical de su tiempo: una en el ámbito germano y otra en el francés/latino. En cuanto a la creación musical estrictamente contemporánea, parece que, a pesar de su aislamiento, Gerhard se mantenía al día sobre la actividad europea. Como demuestra la carta a Barberá, conocía bastante bien la música más reciente, tanto la de los

¹⁴⁴ Ernst Kurth (1886-1946) estudió musicología en la Universidad de Viena junto a Guido Adler. A partir de 1912 fue profesor de musicología en la Universidad de Berna. Además de un buen número de artículos y ensayos, publicó cinco libros de relativa importancia en la primera mitad del siglo pasado: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssystem* (1913), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"* (1920), *Bruckner* (1925) y *Musikpsychologie* (1931). Gerhard poseía los tres primeros. En estas obras, Kurth recoge muchas ideas de Schopenhauer y de los nuevos posicionamientos de la psicología moderna (*Gestalt*, Freud, etc.) y estudia los fenómenos musicales poniéndolos en relación con procesos psicológicos. Su *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* puede consultarse online:

http://ia360612.us.archive.org/load_djvu_applet.php?file=3/items/GrundlagenDesLinearenKontrapunkts/kurth.grundlagen.linearen.kontrapunkts.djvu

¹⁴⁵ El método y la terminología que desarrolló en esta obra fueron utilizados por un buen número de musicólogos de la época para analizar el contrapunto “atonal”, algo que Kurth desaprobó. Incluso el término “contrapunto lineal”, introducido por Kurth para resaltar la importancia de lo horizontal en Bach, pasó después a designar el contrapunto moderno de entreguerras (también denominado *rücksichtsloser Kontrapunkt*)

¹⁴⁶ Bach también compuso otras quince piezas en estilo predominantemente fugado que tituló “sinfonías” pero que hoy se conocen como “invenciones a tres partes”. Quizá éstas también fueron estudiadas por Gerhard.

que consideraba entonces compositores importantes: Debussy, Scriabin, Reger, Stravinsky, Bartók y Schoenberg, como la de los que colocaba en un plano secundario: el grupo de *Les Six* y otros compositores franceses de su generación.¹⁴⁷ En cuanto a los compositores españoles, queda constancia de que conocía en profundidad al menos gran parte de la obra de Mompou y Falla.¹⁴⁸

Como conclusión del capítulo la siguiente tabla muestra las diferentes etapas de la educación de Gerhard previa al magisterio de Schoenberg.

Periodo	Edad aprox.	Lugar	Profesor	Aprendizaje
¿ - 1908	Hasta los 12	Valls	Párroco local	solfeo y canto
1908 – 10	12 – 14	Zofingen (Suiza)	?	
1910 – 13	14 – 16	Neuchâtel (Suiza)		
1913 (6 meses)	16	Lausana (Suiza)	Hugo Strauss	<i>Armonía</i> de E. F. Richter
1914 (IV. – VIII)	17	Múnich <i>Königliche Akademie der Tonkunst</i>	Karl Roesger ¿Friedrich Klose?	piano composición
			Walter Courvoisier <i>clases particulares</i>	contrapunto,
IV. 1915 - ¿1917?	18 - ¿20?	Barcelona <i>Academia Granados</i>	Granados (hasta 1916) F. Marshall (1916 – ¿?)	piano
1916 - 1920	20-24	Barcelona	Pedrell	Composición, análisis, historia de la música.
ca. 1921 - 23	25 - 27	Masía de Sarri	Autodidactismo	

Tabla 1-1. Formación musical temprana de Roberto Gerhard.

1.4. Conclusiones

Gerhard tenía veintisiete años y casi una década de intensiva formación musical tras de sí cuando decidió ampliar sus estudios con Schoenberg. De toda esta primera etapa de formación las lecciones de Pedrell fueron las que mayor impronta dejaron en Gerhard, que las describió en 1945 como una “influencia determinante” en su carrera.¹⁴⁹ Queda pendiente un estudio exhaustivo de la influencia concreta de Pedrell en aspectos específicos de la técnica compositiva y pensamiento estético gerhardianos. Entre las cuestiones a estudiar en el futuro que considero más interesantes se encuentran los puntos de contacto entre las obras y géneros españoles/catalanes renacentistas y barrocos estudiados junto a Pedrell y la música compuesta por Gerhard en los años posteriores (por ejemplo, *La Dueña* o el *Concierto para piano*, por poner dos de los casos más evidentes). Por otro lado, sería interesante realizar un análisis en profundidad de las similitudes y diferencias entre el

¹⁴⁷ Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberá, 22.V.1923. Fondo Barberá. BC. Véase también la carta de Gerahrd a Mompou, 6.III.1921

¹⁴⁸ Profundizo en este último aspecto en el capítulo 4.

¹⁴⁹ Carta de Gerhard a Josep Valls, 9.X.1945 (CUL Gerhard Archive 14.437). Véase anexo 2, texto 16

ideario nacionalista de Pedrell y Gerhard y de sus diferentes (pero relacionadas) formas de entender el uso del folclore por parte de los compositores “cultos”. La carta a Valls en la que Gerhard explica que la idiosincrasia interválica de la canción popular sirvió como punto de partida de una concepción armónica nueva ha de guiar el estudio de al menos sus obras más abiertamente folcloristas, en particular las *14 canciones populares catalanas* (1929) en las que este principio parece ser explotado con particular intensidad. Por supuesto, un estudio comparativo del acercamiento al folclore por parte de Gerhard y Bartók (cuya música parece que Gerhard conocía al menos desde finales de los años diez) sería igualmente interesante para entender en toda su complejidad la relación del modernismo de Gerhard con el folclore.

La gran deficiencia de Pedrell como pedagogo fue su incapacidad de transmitir unos fundamentos sólidos de las técnicas compositivas (la cual enfatizaron la mayoría de sus alumnos). Esto llevó a Gerhard a una situación paradójica: mientras la crítica (incluyendo comentaristas de la talla de Salazar) alababa unánimemente su obra de los años diez y resaltaba la enorme solidez de su técnica compositiva, Gerhard se hacía cada vez más consciente de sus enormes deficiencias en este terreno y se hundía en una profunda crisis personal y artística. El intento en 1921 de continuar sus estudios con Falla no prosperó pero todo parece indicar que la música del compositor gaditano constituyó una influencia importante en la de Gerhard, no sólo en estos años sino a lo largo de toda su carrera. Éste es otro aspecto interesantísimo en el que estudios futuros deberán centrarse.

2. El magisterio de Arnold Schoenberg: significación y contexto (1923 – 1928)

Quiero encontrarme a mí mismo y emplear en ello toda mi fuerza, [...] Con toda seguridad, mi contacto con usted será decisivo en mi vida. [...] No necesito decirle con qué grado de excitación espiritual aguardo ese momento. No dude de mi completo e íntimo agradecimiento y de mi cariño y respetuosa admiración hacia usted. Queda a su disposición,

Roberto Gerhard.¹

En este capítulo estudio los factores que condicionaron la elección de Schoenberg como profesor de composición y el contexto histórico y biográfico en que se desarrollaron sus clases. En la primera parte examino el contacto de Gerhard con la música y el ideario estético de Schoenberg en el periodo anterior a sus estudios en Viena y Berlín, es decir, de mediados de los años diez a principios de los años veinte. Me centro en su posicionamiento del momento frente a la música moderna francesa y centro-europea, en los motivos que le llevaron a decidir estudiar con Schoenberg, y en el significado de esta decisión en la España de los años veinte. En la segunda parte describo los aspectos más importantes en el vida y la carrera artística de Gerhard y Schoenberg durante el periodo 1923-1926 y examino tanto las relaciones personales entre ambos músicos como los contactos de Gerhard con otros compositores del círculo schoenberguiano, entre ellos Berg, Webern o Eisler. En la sección final analizo varios documentos hoy custodiados en el archivo de la *Akademie der Künste* que arrojan datos importantes sobre las actividades y el progreso de Gerhard en la *Meisterklasse* de Schoenberg. El capítulo tiene como objetivo principal contextualizar histórica y estéticamente tanto la formación como la creación musical de Gerhard junto a Schoenberg.

2.1. La decisión de estudiar con Schoenberg

La reclusión en la masía y el duro método de trabajo autodidacta –en el que cualquier distracción era considerada un desliz imperdonable²– condujeron a Gerhard hacia un estado depresivo. Sus cartas de esta época demuestran su obsesión por conseguir solucionar todas sus carencias técnicas. Para lograr este objetivo, una vez compuestos los *Apunts* y los *Hai-kai* –de los que entonces no parece que se sintiese totalmente satisfecho³– decidió “renunciar por un tiempo a toda producción musical”.⁴

¹ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg, Valls, 12. XI.1923. (Arnold Schoenberg Center, Viena, acceso online). Mi traducción (texto original, anexo 3, carta 3).

² Valga como ejemplo la siguiente anécdota: Falla había invitado a Gerhard a pasar la Semana Santa de 1922 en Sevilla, a lo que el catalán le contestaba: “No me lo merezco, antes de darme el gusto de la primera excursión quiero haber terminado una buena jornada. Esta vez será doble mi expiación de los abusivos paseos que ya tengo en cuenta” Carta de Roberto Gerhard a Manuel de Falla. Valls, 05.II.1922. Carta original manuscrita. Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana”, 89. Pudiera también ser que Gerhard rechazase así educadamente la invitación de Falla, consciente ya de que no podría encontrar allí lo que buscaba.

³ Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22.V.1923. Fondo Barberà. BC.

En la carta a Barberà, de mayo de 1923, Gerhard confesaba estar atravesando una crisis “profunda, penosa” causada “por la soledad espiritual hermética que me encarcela; por la imposibilidad de comunicarme con nadie”.⁵ Pocos meses más tarde describía su estado más detalladamente en su primera carta a Schoenberg:

Toda esta vida y trabajo [en la masía] alejado de cualquier compañía y sin relación con el tiempo presente y con las personas me parecen cada vez más hostiles y contrarias a mis necesidades más íntimas. Mi absoluta soledad, en la que hasta ahora había sido feliz, comienza a oprimirme y me parece nefasta. [...] Había perdido mi equilibrio mental. Intento salvarme de mi propia anarquía. [...] Pero lo que me tortura y desanima no es tanto esta permanente toma de impulso y vuelta hacia atrás, este hacer y deshacer los fundamentos más elementales del oficio [*Handwerk*] sino mucho más mi cada vez más profundo rechazo hacia el espíritu individualista y anarquista de todo este método de trabajo, hacia la falta de conexión de lo aprendido y hacia el total olvido de la tradición en esta forma de autodidactismo. La necesidad de aprender de manera ordenada y normal los fundamentos técnicos y de adquirir una disciplina intelectual general pasó a serme cada vez más urgente.

Fracasado tanto su intento de estudiar con Falla como su plan autodidacta, Gerhard decidió continuar sus estudios en el extranjero. En un artículo publicado por *La Veu de Catalunya*, el compositor recordaba cómo en esta época “necesitaba ser hijo de alguien, descender de alguien” y cómo pronto se dio cuenta de que “esta descendencia, esta paternidad no podía buscarlas sino en la música alemana”.⁶ De sus cartas del periodo se desprende que Gerhard estaba cada vez más convencido de que tan sólo en el ámbito germano conseguiría la disciplina y el rigor necesarios para abordar un estudio consciente y exhaustivo de las técnicas compositivas tradicionales. Su conocimiento del idioma alemán le permitía estos estudios, a los que muchos otros compositores españoles (cuya segunda lengua era el francés) tenían que renunciar.

Dos documentos son particularmente significativos para entender los motivos que le llevaron a tomar la decisión, tan inusual en la España del momento, de rechazar la ampliación de estudios en París y optar por uno compositor tan poco conocido y tan controvertido en la Europa del momento como Schoenberg. El primero es la citada carta a Barberà, en la que Gerhard reivindica la “fidelidad” del compositor a su momento histórico –esto es, su imprescindible adhesión a las corrientes musicales más renovadoras– y a la vez dejaba claro que no otorgaba el mismo valor a todas las propuestas contemporáneas:

Yo no lo acepto todo [lo “moderno”] con los ojos cerrados. [...] Milhaud, Honegger, Poulenc, Casella, Severac, Caplet, Satie, etc., estos nombres que cita en su carta en este orden, no son la base que yo escogería para hablar de lo moderno.

¡No confundamos! De todos estos nombres no hay ninguno que represente un valor definido en el tiempo. Son cosas a medio hacer en el mejor de los casos, pero no hay ningún valor esencial de la hora [¿del presente, de la modernidad?] entre ellos. Satie es un caso muy curioso pero esencialmente anecdótico dentro de la evolución moderna. Casella es un músico de tantos. Severac es un músico amable, discreto, que no tiene nada que ver con el grupo [...]. Honegger es un temperamento muy serio, profundo, de una solidísima cultura, el más rico y prometedor de los jóvenes franceses, pero todavía en plena evolución. Milhaud, muy bien dotado, pero desequilibrado, lleno de preocupaciones arbitrarias y de aciertos parciales extraordinarios, en plena fermentación. Poulenc: algo fresco, tierno de juventud, de un encanto penetrante pero sin formación[,] sin ninguna cultura; en estado embrionario. Caplet es un buen director de orquesta muy conocido, en París.

⁴ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg, 21.X.1923. CUL

⁵ Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberá, 22.V.1923, p. 1. Fondo Barberá. BC.

⁶ J. Farrà i Mayoral “Robert Gerhard”, *La Veu de Catalunya* (1929). Véase texto original en anexo 2, texto 5.

A estos músicos se les ha de ir siguiendo al menos con curiosidad. Ahora bien: un debate sobre el espíritu nuevo debe plantearse sobre bases más firmes. Estos jóvenes han hecho muchos desatinos y mucha *réclame* [publicidad] [ileg.], esto es algo muy parisino. [...] Pero yo le digo que Debussy, Stravinsky y Bartok, Scriabin y Reger, Schönberg se estudiarán como los clásicos.⁷

El segundo documento que arroja luz sobre la decisión de Gerhard de continuar su formación en el ámbito germano y alejarse del francés es de nuevo su primera carta a Schoenberg. Nótese en ella el rechazo de su *Trío*, la obra más cercana a la estética francesa y por tanto aquella de la que más necesita afirmar su distanciamiento estético:

Durante algún tiempo pensé en ir a Paris. La ciudad me atraía mucho, pero la técnica decorativo-impresionista, tal y como la podría aprender con Koechlin, ya no puede satisfacerme totalmente. Buscarme a mí mismo *sous l'influence conjugée de Strawinsky et de Ravel* ya no consigue atraerme más. Esto quizá le sorprenderá al echar un vistazo a mi *Trío*, una obra creada en la época más superficial de mi vida. O por el contrario será entonces cuando lo entenderá realmente. De la música germana más reciente y de los “modernos” conozco muy poco. Tampoco podría decir porqué me siento tan fuertemente atraído por el modo de hacer germano. Quizás de todo ello me hago ideas erróneas. Temo dejarme seducir en Paris, por un aprendizaje superficial y empírico, sin haber revisado mis totalmente insuficientes fundamentos. En lugar de ello quisiera el recogimiento más interior, un trabajo preparatorio más profundo y amplio, fundamentos intelectuales, dominio intelectual de mis procedimientos; es decir, [asimilar] las disciplinas clásicas y la más honda meditación y comprensión de los clásicos recibidas de la más pura tradición.⁸

Como comentaba, esa adscripción a la tradición compositiva alemana era inusual en la España de principios de siglo. Hasta entonces, tan sólo una minoría de compositores españoles habían optado por trasladarse a Alemania para completar sus estudios. La elección implicaba un claro posicionamiento estético: durante las dos primeras décadas del siglo, la defensa y práctica de un cromatismo de raíz wagneriana, y tras la Primera Guerra Mundial, una oposición al carácter lúdico e intrascendente de las nacientes tendencias de cuño francés. Entre los compositores españoles más destacados que ampliaron su formación con profesores germanos se encuentran Oscar Esplá (1911) y Cristòfor Taltabull (1907-08) que estudiaron durante algún tiempo con Max Reger; Andrés Isasi que asistió a las clases de Humperdinck en Berlín entre 1910 y 1914; o María Rodrigo, que por esa misma época fue alumna de Anton Beer-Wallbrunn y Richard Strauss en Múnich. Ya en los años veinte, Victorino Echevarría y Evaristo Fernández Blanco fueron los únicos alumnos españoles de Paul Hindemith y Franz Schreker respectivamente. Otros compositores optaron por una línea más tradicional, como Pablo Sorozábal, que se trasladó a Leipzig para estudiar con Friedrich Koch, o Conrado del Campo, que en 1927 se trasladó a Berlín, donde residió durante un corto periodo, para ampliar sus estudios.

Gerhard fue el único compositor español que decidió estudiar con Schoenberg. A principios de los años veinte, el compositor era una figura prácticamente desconocida en España. Tan sólo tenían noticia de él un puñado de músicos en contacto con la actualidad musical extranjera (a través de la prensa y las publicaciones musicales). Entre ellos se encontraban Falla o Salazar, que a partir de 1915 comenzaron a valorar negativamente sus tendencias “atonales”. Consideraban su música demasiado fría, abstracta, cerebral y, sobre todo, opuesta a la sensibilidad española. En una conferencia dictada en 1916, por ejemplo, Falla definía la estética schoenberguiana como “un gravísimo error [al que] se debe, sin duda, el desagrado que muchas de sus

⁷ *Ibid*, pp. 12-14.

⁸ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 21.X.1923. CUL

composiciones nos producen”; a continuación se congratulaba de que “este error no es general y, felizmente, la mayor parte de los músicos observan las leyes tonales, considerándolas, con razón, como inmutables”.⁹

En Centroeuropa, los méritos de Schoenberg como compositor también eran muy discutidos todavía a principios de los años veinte, sin embargo su reputación como pedagogo había sido unánimemente valorada desde la primera etapa de su carrera (muy especialmente a partir de la publicación del *Tratado de armonía* y el éxito de sus obras tonales, especialmente los *Gurrelieder*).¹⁰ La tabla 2-1 resume su trayectoria como docente hasta el momento en que Gerhard inició las clases con él.

Fecha	Ciudad	Institución	Tipo de enseñanza
1898/99	Viena	Clases particulares	Composición
1902/3	Berlín	Stern'sches Konservatorium	Teoría musical
1904/5	Viena	Schwarzwald'schen Schulanstalten	Seminar für Komposition (armonía y contrapunto)
1905-10	Viena	Clases particulares	Composición
pps.1910 – verano 1911	Viena	Wiener Musikakademie	Teoría musical
1911	Berlín	Stern'sches Konservatorium	10 Conferencias sobre estética musical y técnicas de composición
Sept. 1917- Junio 1920	Viena	Schwarzwaldschule	Armonía, contrapunto, formas musicales, instrumentación, análisis (dos niveles: principiantes y avanzados)
1918-25	Mödling	Clases particulares	Composición

Tabla 2-1. Experiencia de Schoenberg como profesor hasta la incorporación de Gerhard a sus clases¹¹

El primer contacto de Gerhard con el ideario de Schoenberg tuvo lugar muy probablemente a través de su *Tratado de armonía*, como muy tarde en 1916. Ese año Gerhard copia en su cuaderno de apuntes un extracto del mismo acerca de la validez de

⁹ Manuel de Falla, “Introducción a la música nueva”, en *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos* ed. Federico Sopena (Madrid, Austral, 2005), 42. Más adelante, Falla moderaría su rechazo hacia los logros de Schoenberg. Tras el polémico estreno en París del *Pierrot* en 1922, Falla –también Salazar– se interesó por la obra y compró dos ejemplares de la partitura en su visita a la capital francesa en 1923. Uno de ellos se conserva en el Archivo Manuel de Falla con marcas y apuntes que revelan su análisis por parte de Falla. Michael Christoforidis sugiere el influjo de esta obra en la orquestación del *Concerto para clave* iniciado poco después. Véase José María García Laborda, “La primera recepción de Arnold Schönberg en España”, *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, (Madrid: Alpuerto, 2005), 50 y Michael Christoforidis, “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología* 20, I, (1997), 669 – 682.

¹⁰ Véase Ludwing Holtmeier, “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, en *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*, ed. Grimm et al. (Saarbrücken, Pfau, 2000), 106; Manuel Gervink, “Arnold Schönbergs künstlerisches Selbstverständnis und das Verhältnis zu seinen Schülern.”, en *Arnold Schönbergs Wiener Kreis - Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium*, ed. Christian Meyer (Viena, ASC, 2000).

¹¹ Véase: “Arnold Schönberg. Lehrer Stationen”. Acceso online: http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/AS_lehrer_stationen.htm [21.VII.2010]

la notación musical para transmitir una idea musical.¹² A partir de entonces es muy posible que Gerhard fuese tomando consciencia de la importancia de Schoenberg como profesor a través de revistas musicales especializadas y de sus contactos con interlocutores extranjeros (que seguramente conoció en su viaje de 1921 por Centroeuropa). Más adelante, durante su estancia en la masía, retomó el estudio del *Tratado* con el que, según contaba a Schoenberg en su primera carta, inició un “diálogo apasionado” que le permitió “experimentar su personalidad de un modo [...] vivo y exaltado”.¹³

Muy probablemente también durante esos años, Gerhard estudia gran parte de la obra schoenberguiana. Por la carta a Barberà, sabemos que conocía sus (dos primeros) cuartetos y la *Sinfonía de cámara*. Más adelante, en un entrevista de 1929, afirmaría que, antes de trasladarse a Viena, conocía ya toda la producción de Schoenberg previa al *Pierrot lunaire*.¹⁴ En caso de que esto fuera cierto, se puede decir que Gerhard estaba al día de prácticamente toda su producción ya que, tras la finalización de esta obra, Schoenberg apenas presentó nuevas composiciones hasta mediados de los años veinte.

Sin embargo, en su biblioteca barcelonesa no se encontraba ninguna partitura previa al *Pierrot*, sino tan solo la versión extendida de la *Guía* de los *Gurrelieder*, redactada por Alban Berg por encargo de *Universal Edition*.¹⁵ La guía consiste en un exhaustivo análisis técnico de la obra, con compleja jerga técnica y numerosos ejemplos extraídos del texto musical. Por desgracia, no podemos saber si Gerhard estudió y anotó el manual pues ya no se encuentra en el *Fons Gerhard* del IEV (sí en su catálogo). Según fui informado por los responsables del *Institut*, alguien sustrajo la partitura hace no mucho tiempo. Hasta ese momento, el archivo conservaba otra obra de Schoenberg: *Verbundenheit*, Op. 35 (1930), para coro masculino, que también fue robada. Significativamente, ésta es una de las pocas piezas tonales de Schoenberg no pertenecientes a su primera etapa compositiva (previa a 1908) y pudo haber servido de modelo a Gerhard en sus intentos de composición de dos coros para voces masculinas, en 1932.¹⁶ Por último, de la carta a Barberà también se deduce que en esta época Gerhard apenas conocía la obra de Berg y Webern. En una carta muy posterior (a Leo Black), Gerhard comenta que de la obra de Webern no conocía nada en absoluto antes de trasladarse a Viena.¹⁷

Así pues, todo parece indicar que a medida que Gerhard entraba en contacto con el ideario estético y la música de Schoenberg, fue sintiéndose más atraído por su trasfondo intelectual, disciplinado, riguroso. Tras su vuelta de Berlín, Gerhard explicó en varias ocasiones cómo, en última instancia, lo que buscaba en Schoenberg era una especie de “garantía” amparada por una larga lista de grandes compositores, que se

¹² Véase anexo 2, texto 20. Desde su publicación en 1911, el *Tratado* fue relativamente conocido entre ciertos círculos de músicos principalmente centroeuropeos. En 1922 *Universal Edition* publicó la tercera edición, revisada y ampliada por Schoenberg. Las traducciones al castellano, francés o inglés no se realizaron hasta décadas más tarde, por ello, el manual pasó prácticamente inadvertido en España durante esta época. Tan solo los músicos que leían alemán, como Gerhard o Rodolfo Halffter, tuvieron acceso a él. Para la relación de Rodolfo con el *Tratado* véase: Antonio Iglesias, *Rodolfo Halffter. Tema. Nueve décadas y Final*. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 2002), 40; cit en García Laborda, “La primera recepción de Arnold Schönberg en España”, 59.

¹³ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 21.X.1923 (CUL)

¹⁴ Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard” (anexo 2, texto 6)

¹⁵ Alban Berg, *Arnold Schönberg: Gurrelieder. Führer, Grosse Ausgabe*. (Wien: Universal Edition, 1913)

¹⁶ Véase Diego Alonso, “‘Unquestionably decisive’: Roberto Gerhard’s Studies with Arnold Schoenberg” en *The Roberto Gerhard Companion* eds. Monty Adkins and Michael Russ (London: Ashgate, 2013), 25-48.

¹⁷ Carta de Roberto Gerhard a Leo Black, cit. en Leo Black, *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*. ed. Christopher Wintle (London: Plumbago Books, 2010), 109.

remontaba hasta Bach y que concluía con el propio Schoenberg.¹⁸ Ésta era el eje principal sobre el que giraban las estrategias de legitimación de la música atonal de la Escuela de Viena (cuestión sobre la que ahondaré en el último capítulo). En la entrevista para *La Publicitat* (1929) Gerhard comentaba:

GERHARD: [Si no hubiera estudiado con Schoenberg] En el mejor caso, yo hubiera sido un anarquista, un "outsider"; un hombre con todas las "originalidades" del autodidacta puro. Ahora bien: el momento que entonces pasábamos era el de una crisis formidable para la música. Todos los principios se estaban tambaleando. La música que se hacía en Europa daba la impresión de una inquietud experimentadora sin leyes ni normas, cosa que parecía que tenía que llevar a un subjetivismo a ultranza. Para salir de este estado de experimentación y encontrar nuevos caminos viables había que buscar la conexión con algo muy sólido, con una tradición que conservara los valores eternos, pues cuanto más innovador haya de ser un arte, más necesidad tiene de anclar profundamente unas raíces en el pasado.

ENTREVISTADOR: Entonces, ¿lo que cuenta es la evolución, no las pretendidas revoluciones?

G: Exactamente. La necesidad de innovación nos es impuesta con más fuerza en unas épocas que en otras, pero siempre encontraremos una ecuación constante: cuanto más lejos va la innovación, más fuerte es su ligazón con lo que tiene de inmutable el pasado.

E: ¿Porqué decidió ponerse bajo la dirección de Schoenberg?

G: Precisamente porque era el hombre que para mí representaba la más firme garantía, en este aspecto de respetar y conservar lo que tiene la tradición de valores eternos.¹⁹

Hacia otoño de 1923 Gerhard había tomado la determinación de estudiar con Schoenberg. Para decidirse a escribirle tan sólo necesitó el "impulso final" que le proporcionó por carta Paul Stefan, uno de los ex-alumnos del austriaco. Éste acababa de fundar en Salzburgo –junto a Rudolf Réti y Egon Wellesz– la *Sociedad Internacional para la Música Contemporánea* (SIMC) y preparaba por aquella época una biografía de Schoenberg que publicaría un año después, en 1924. Gerhard pudo haberlo conocido en el viaje que había realizado por Centroeuropa en 1921 y haber mantenido el contacto epistolar durante algún tiempo.²⁰ A finales de octubre de 1923, Gerhard redactaba la primera carta a Schoenberg, a la que he ido aludiendo a lo largo del trabajo. El texto, impregnado del patetismo e introspección psicológica de la época, constituye una de las claves para conocer no solo las etapas de su formación hasta el momento, sino también su ideario estético de estos años. Como hemos visto, en él hacía un repaso a su

¹⁸ Schoenberg había expresado esta idea en, entre otros, su *Tratado de armonía*: "Una de las principales tareas de la enseñanza es despertar en el alumno la comprensión para el pasado y al mismo tiempo abrirle perspectivas para el futuro. Así la enseñanza puede tener un valor histórico, estableciendo los nexos entre lo que fue, lo que es y lo que presumiblemente será. El historiador puede ser realmente productivo cuando no se limita a ofrecer datos cronológicos, sino que ofrece una concepción histórica; cuando no se limita a enumerar, sino cuando se esfuerza en leer en el pasado el futuro". Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, 28. Sobre esta reivindicación por parte de Gerhard de los vínculos de Schoenberg (y de él mismo) con la tradición véase Diego Alonso, "‘Música nacional de categoría universal’: catalanismo, modernidad y folclore en el ideario estético de Roberto Gerhard tras el magisterio schönberguiano (1929-31)", en ed. Pilar Ramos López, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2011).

¹⁹ Girasol: "Una conversa amb Robert Gerhard" (véase anexo 2, texto 6)

²⁰ Paul Stefan (1879 – 1943) fue un crítico y musicólogo checo, formado en Viena. Durante los años veinte fue una de las figuras principales en el escenario de la música "nueva" en el área germana. Además de fundar la SIMC (de la que fue su vicepresidente en Austria) trabajó como editor jefe primero y más adelante como director general de la revista austriaca *Musikblätter des Anbruch*, una de las principales publicaciones europeas sobre música contemporánea durante el periodo de entreguerras. Redactó un buen número de monografías sobre algunos de los músicos y artistas centroeuropeos más destacados, desde Franz Schubert hasta Max Reinhardt o Arnold Schoenberg. Junto con éste último, fue uno de los primeros y más apasionados defensores de Gustav Mahler. Tras el *Anschluss* se exilió en los Estados Unidos donde permaneció hasta su muerte.

educación musical y trayectoria artística, exponía su bloqueo creativo y se desligaba rotundamente de la habitual francofilia musical española. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que este documento es en última instancia una solicitud de plaza como alumno y, como tal, pone de relieve posicionamientos estéticos cercanos al ideario de Schoenberg y calla o difumina otros aspectos que pudieran colisionar con éste (por ejemplo, su intento de estudiar con Falla o su admiración por la música de Bartók y Stravinsky).²¹

Junto a la carta, Gerhard enviaba las tres obras que tenía publicadas hasta el momento: *L'infantament*, su segundo *Trío* y los *2 Apunts*. Dos semanas después recibía una postal de Schoenberg con la siguiente respuesta:

En la actualidad no tengo tiempo para ver sus composiciones más de cerca. Pero un rápida ojeada y su carta me dan muy buena impresión. Francamente: la decisión última de aceptar o no a alguien como alumno descansa las más de las veces en la impresión personal que recibo de él, y por eso me gusta ver antes a las personas.

¿Le es posible venir a Viena? Creo que le aceptaré con toda seguridad; y creo también que podré ayudarle un poco, pues comprendo su depresión.²²

Sobre la primera carta de Gerhard a Schoenberg y la respuesta del compositor Leopoldina (Poldi) Feichtegger escribió poco antes de morir:

This was Roberto's first letter to Schönberg. He wrote it from his retreat [retreat] in Masia (sort of peasant??) near Valls, hence the bond paper. Schönberg answered with a postcard. But obviously the letter had meant something to him – he took it to Berlin – then even to the U.S.A. At her last visit Trude Schönberg [Schoenberg's second wife] brought it and gave it to Roberto, he was very deeply touched by this gesture.²³

Así pues, a pesar de que Schoenberg no le había asegurado totalmente su adopción como discípulo, Gerhard decidió presentarse ante el compositor lo antes posible. Inmediatamente contestó a la citada postal e informó a Schoenberg de su decisión de partir para Viena en pocos días.²⁴ Tras solucionar algunos malentendidos y problemas con el correo,²⁵ Gerhard tomaba el tren con dirección a la capital austriaca en diciembre de 1923.

2.2. Contexto histórico y aspectos biográficos

La llegada de Gerhard coincidía con un punto de inflexión en la trayectoria tanto artística como personal de Schoenberg. Su primera mujer, Mathilde, había muerto pocos días antes (el 18 de octubre) y el compositor –muy unido a ella a pesar de no haber conseguido superar totalmente su infidelidad con el pintor Richard Gerstl quince años antes– retomó la redacción de un texto de *Requiem* en el que meditaba sobre la muerte (y que finalmente nunca puso en música).²⁶ Su viudez no duró mucho pues menos de un

²¹ Véase anexo 3, carta 1.

²² Erwin Stein, ed: *Arnold Schoenberg. Cartas*. (Madrid, Turner, 1988), 76. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Véase Anexo 3, carta 2.

²³ Tarjeta mecanografiada y apunte manuscrito. Archivo Gerhard, Universidad de Cambridge. Sig. 3. 45.

²⁴ Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg, 12. XI.1923. (Anexo 3, carta 3)

²⁵ Véase anexo 3, cartas 4 a 6.

²⁶ Este texto formó parte de una antología de escritos de Schoenberg publicada por *Universal Edition* en Viena en 1926. Gerhard poseyó un ejemplar que hoy se custodia en el *Fons Robert Gerhard* del *Institut d'Estudis Vallencs* (IVE. Reg. Bib.: nº 34).

año después se casaba con Gertrud Kolisch, hermana de Rudolf Kolisch, un exalumno suyo y por entonces uno de los violinistas más brillantes de Europa.

En el plano artístico también comenzaba para Schoenberg una nueva etapa. El inicio de los años veinte supuso la superación de la crisis artística de los años anteriores y una etapa de bastante actividad profesional. En 1921 terminó de revisar el *Tratado de armonía*, los años siguientes concluyó las instrumentaciones de obras bachianas y comenzó a planear la redacción del tratado “Lehre vom musikalischen Zusammenhang”. En el terreno compositivo, inició el importante periodo de composición dodecafónica. Como explico con mayor profundidad en el capítulo seis, durante los primeros años veinte Gerhard trabajó en varias obras –las *Cinco piezas para piano* op. 23, la *Serenata* op. 24, y la *Suite para piano*, op. 25– en las que por primera vez ponía en práctica su “método para componer con doce sonidos sólo relacionados entre sí”. Pronto comenzó a hacer partícipes a sus amigos y alumnos más cercanos de aquel hallazgo, el cual estaba llamado a “preservar la supremacía de la música alemana durante los siguientes cien años”.²⁷ Tan solo un reducido número de personas de su entorno fue entonces consciente de la revolución que aquello suponía. En 1924, muy poco después de la llegada de Gerhard, Erwin Stein publicaba un artículo en *Musikblätter des Anbruch*, con ocasión del 50º cumpleaños de Schoenberg, en el que hacía públicos los fundamentos básicos de la técnica dodecafónica.²⁸ En aquel evento, al que Gerhard asistió, se estrenó el *Quinteto de viento* de Schoenberg.

2.2.1. Mödling y Viena (Diciembre de 1923 – Diciembre de 1925)

Gerhard llegaba a Viena a principios de diciembre de 1923 e inmediatamente se desplazaba a Mödling, una pequeña ciudad de unos 20.000 habitantes, a pocos kilómetros de la capital austriaca.²⁹ Algunos estudiosos han fechado erróneamente el primer contacto de Gerhard con Schoenberg un año antes, en 1922. El dato fue citado por primera vez por Ates Orga en 1973 sin aportar pruebas documentales;³⁰ más adelante musicólogos y comentaristas continuaron difundiendo esta fecha como la del primer encuentro entre ambos músicos.

El primer contacto personal entre ambos músicos fue hasta cierto punto decisivo pues, como hemos visto, Schoenberg decidiría entonces sí admitía o no como alumno a Gerhard. En un artículo redactado poco después de la muerte de Schoenberg, Gerhard recordaba a través de esta anécdota aquella primera cita:

I remember the state of trepidation in which I went down to Mödling for my first interview. I had rung the bell, the door opened, and before I knew what was happening I felt the thrust of a huge dog who had leapt at me and planted its paws on my chest. In the back –just a little shorter than the dog on its hind legs– I could see Schoenberg standing, short, stocky, a bronzed face with dark burning eyes, a Roman emperor’s head. I don’t think I shall ever forget that dog. It was a

²⁷ Conversación de Arnold Schoenberg con Josef Rufer en 1921. Cit. en Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schoenberg. Vida, Contexto y Obra*. (Madrid: Alianza, 1991), 234.

²⁸ Sobre la primera recepción de la dodecafonía en el círculo de Schoenberg ahondo en la sección 3.1 del capítulo 6.

²⁹ Schoenberg y su familia habían fijado allí su domicilio en 1918, al final de la guerra. Como comentaba, resulta significativo que tanto éste como Falla y Gerhard (y seguramente muchos otros) decidieran alejarse en esta época de las grandes ciudades para recluirse a componer.

³⁰ Véase Ates Orga, “The Man and his music: an essay”, in *The London Sinfonietta: Schoenberg/Gerhard Series*. ed. David Atherton (Londres, Sinfonietta Productions Limited, 1973), 88.

formidable looking fellow, yet in reality it was an incredibly gentle creature. Somehow have never been able to dissociate Schoenberg from his dog in that first impression.³¹

Como recordaba en una entrevista de 1929, durante aquel primer encuentro Gerhard fue sometido a un “interrogatorio minucioso e implacable”³² en el que tuvo que dar su opinión sobre ciertos aspectos relacionados con la estética, entre ellos su posicionamiento frente al nacionalismo musical o frente al uso del folclore en la composición “cultura”.³³ A continuación revisaron las partituras que le había enviado con su primera carta (*L’Infantament*, su segundo *Trío* y los *2 Apunts*).³⁴ En aquella ocasión o muy poco después, Gerhard le mostró el manuscrito de sus *Haiku*, que había traído consigo. Al parecer, a Schoenberg le agradó la pieza, pero le aconsejó hacer algunos cambios, principalmente disminuir la abundante presencia de ostinatos.³⁵ Gerhard recordaba el rechazo de Schoenberg a su estética, al pedirle opinión sobre aquellas composiciones:

En realidad, no puedo juzgar estas obras con la precisión que me exijo en mis juicios: están demasiado lejos del concepto que yo tengo de la música. No conozco las leyes estilísticas de la música que me presenta, más emparentada con la tradición francesa que con la germana, y por tanto mi juicio sería, hasta cierto punto, arbitrario. Ahora bien, observo en sus composiciones facultades de invención musical, cualidades sonoras, precisión formal, y eso me basta.³⁶

Al parecer, durante aquellas primeras entrevistas, Schoenberg no se lo ponía fácil a sus futuros alumnos. El que quería estudiar con él tenía que superar una especie prueba de humildad en la que debía admitir su ignorancia y la necesidad por tanto de empezar prácticamente de cero.³⁷ En el caso de Gerhard seguramente no hizo falta superar este “rito de iniciación”, como lo ha denominado Holtmaier, pues en su primera carta a Schoenberg, Gerhard ya había repetido una y otra vez lo nefasto de su formación y la vergüenza que ello le producía.³⁸ Probablemente Schoenberg había recibido ya todo lo que necesitaba escuchar para iniciar su andadura como docente.

³¹ Roberto Gerhard, “Reminiscences of Schoenberg”. Tras la muerte de Gerhard, este artículo se encontró entre sus papeles. Fue escrito hacia mediados de los años cincuenta, seguramente poco después de la muerte de Schoenberg. Fue publicado por primera vez en *Perspectives of New Music*. Princeton, New Jersey, primavera-verano 1975. Recientemente ha sido editado por Merion Bowen en *Gerhard on music*, 106-12.

³² Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard” (anexo 2, texto 6).

³³ *Ibid.*

³⁴ Los tres ejemplares sobrevivieron los avatares de la vida de Schoenberg y se custodian hoy en el *Arnold Schoenberg Center* de Viena. Véase:

http://www.schoenberg.at/6_archiv/books/Notenbibliothek.pdf [25.V.2010]

³⁵ Entrevista personal de David Drew con Gerhard en el verano de 1957. Cit. en Drew: “Roberto Gerhard. Aspekte einer Physiognomie”, 126. No podemos saber en qué medida Gerhard hizo caso de aquella indicación pues al parecer, tras revisar la partitura en 1957, destruyó el manuscrito original de 1922. En cualquier caso, como indica Drew, los pasajes en ostinato siguen estando muy presentes en la versión definitiva. El manuscrito de la versión revisada se encuentra en el Archivo Gerhard de la CUL. El musicólogo inglés Trevor Walshaw nos comunicó en el tercer Congreso Internacional Roberto Gerhard (junio de 2013) que en la actualidad está trabajando en una reconstrucción de la partitura original.

³⁶ Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard” (anexo 2, texto 6).

³⁷ Sobre este aspecto véase: Ludwing Holtmeier “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*, eds. Grimm *et al.* (Saarbrücken: Pfau, 2000), 98. Como ejemplo al respecto valga la siguiente anécdota: tras solicitar su aceptación como alumno de la AdK, Alfred Keller recibió la siguiente respuesta de Schoenberg: “Si quiere venir a mis clases, debe usted saber que no sabe nada” “Wenn Sie zu mir kommen wollen, dann müssen wissen, dass sie nix können”. Cit. en. Alfred Keller, “Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen grossen Lehrer”. *Neue Züricher Zeitung*, 5.V.1974.

³⁸ Véase anexo 3, carta 1.

Una vez se hubo hecho una idea de la personalidad de aquel joven catalán y de sus capacidades como compositor, Schoenberg se decidió a aceptarlo como alumno. Impartía las clases particulares en su domicilio, en una especie de despacho luminoso, decorado con sus famosos cuadros de rostros y ojos; allí tenía toda su biblioteca y varios instrumentos, entre ellos un piano colín.³⁹ Schoenberg hacía firmar a sus alumnos –probablemente también a Gerhard– una especie de contrato que establecía las condiciones bajo las que se desarrollarían las lecciones: el discípulo se comprometía a asistir a las clases al menos durante seis meses, dos horas a la semana.⁴⁰ En ocasiones Schoenberg debía ausentarse de Mödling y suspendía una o varias clases; antes o después del viaje las recuperaba.⁴¹

Durante los dos años que duraron las clases en Mödling, Gerhard prefirió vivir en Viena, a unos 15 kilómetros de distancia.⁴² Allí decidió trabajar como profesor de castellano y catalán, imponiéndose un falso título de doctor e inventando un segundo apellido que sirviera mucho mejor de reclamo publicitario.⁴³ Eligió “Castells”, una palabra fuertemente asociada a su Valls natal, conocida como “la cuna de los *castells*”.⁴⁴ Debe quedar claro que –al contrario de lo que sugiere Drew y dan por hecho otros musicólogos– no existe ninguna relación entre Gerhard y una familia Castells.⁴⁵ Fue simplemente un apellido del que Gerhard se apropió por cuestiones comerciales y que, al parecer, nunca más volvió a utilizar. Gerhard lo mantuvo durante toda su estancia en Austria y Alemania, utilizándolo en los papeles oficiales,⁴⁶ en la correspondencia⁴⁷ o en

³⁹ Véase Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien*, 190; Stuckenschmidt: *Schönberg. Vida, Contexto y Obra*, 212. Véase también la descripción de Darius Milhaud y Georg Schoenberg en: http://www.schoenberg.at/3_moedling/schoenberg_in_moedling.htm# [17.X.2009].

⁴⁰ Se conserva una copia de uno de estos documentos en blanco (no el específico que pudo haber firmado Gerhard). Véase anexo 2, texto 7. Las clases con Gerhard tenían lugar al parecer los sábados por la tarde. (He deducido el dato a partir de la información recogida en dos telegramas enviados por Schoenberg a Gerhard en enero de 1924. Véase anexo 3, textos 7 y 8)

⁴¹ Por ejemplo, durante la exitosa gira por Italia presentando el *Pierrot lunaire*, entre finales de marzo y principios de abril de 1924. A principios del año siguiente el matrimonio Schoenberg vuelve a viajar a Italia y en abril a Barcelona. Véase José María García Laborda, “Compositores de la segunda escuela de Viena en Barcelona”, en *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. (Madrid: Alpuerto, 2005) y Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg. Vida, contexto y obra*, 256.

⁴² En su biografía del compositor, Homs comenta que, debido a la caída del precio de la vivienda tras la Primera Guerra Mundial, Gerhard pudo permitirse alquilar un piso “señorial”, con piano de cola, en el centro de Viena, cerca del Teatro de la Ópera. Sin embargo, por la dirección a la que Schoenberg manda sus telegramas deduzco que, al menos durante el primer mes, Gerhard vivió en el número 3 de la Strohberggasse, al suroeste de la ciudad y para nada cercano al citado teatro (a unos 6 kms de distancia). Pudo ser, por tanto, que ésta fuera una dirección provisional hasta encontrar un piso adecuado en el centro, cuya dirección exacta desconozco.

⁴³ Homs, *Roberto Gerhard y su obra*, 25. Su verdadero segundo apellido era Ottenwaelder.

⁴⁴ El *castell* o castillo humano consiste en una torre de varios pisos de altura construida con los propios cuerpos de los participantes (*castellers*), encaramados unos sobre otros. Es también el apellido del vallense que en 1922 editó el *Cancionero musical popular español* de Pedrell por intermediación de Gerhard. Véase Gerhard, Roberto: “A note on Felipe Pedrell”, en Merion Bowen (ed): *Gerhard on music*, 39.

⁴⁵ Drew comenta: “Un problema está relacionado con el apellido “Gerhard-Castells”, bajo el cual fue admitido oficialmente en la Preussische Akademie der Künste. [...] Hasta el momento no se ha podido establecer ninguna relación entre Gerhard y una familia Castells” (“Ein [...] Problem ist mit dem Namen “Gerhard-Castells” verbunden, unter dem Gerhard formell in Schönbergs Meisterklasse an der Preussischen Akademie der Künste aufgenommen wurde [...] Bis jetzt konnte keine Beziehung zwischen den Gerhards und einer Castells-Familie hergestellt werden.”) Drew: “Roberto Gerhard. Aspekte einer Physiognomie”, 122, nota al pie 3.

⁴⁶ La grafía causó más de un problema a los funcionarios alemanes, pues si bien en el documento oficial de acceso a la AdK, aparece correctamente como “Gerhard-Castells”, a menudo aparecen variantes en la

las dedicatorias de su obra de estos años.⁴⁸ Entre las alumnas del “Dr. Castells”, se encontraba Leopoldina Feichtegger, que poco después se convertiría en su pareja y en 1930 en su esposa.

A parte de al estudio y a su trabajo como profesor de castellano, no sabemos a qué dedicó Gerhard su tiempo durante los dos años en Viena. Muy probablemente, su estancia en la capital austriaca le proporcionó más posibilidades de acercarse a la “música nueva” que las que había tenido durante sus años en Barcelona (aunque no tantas como encontraría después en Berlín).⁴⁹ La enorme oferta cultural de la ciudad debió estimularle de forma extraordinaria, pues sus intereses –recuerda Homs– no se centraban solamente en la música sino en muchos otros campos del conocimiento como el arte, la literatura, la filosofía o la ciencia.⁵⁰ Por otro lado, deduzco por uno de sus artículos, que algunos domingos solía asistir a alguna de las reuniones que Schoenberg organizaba por la tarde en su casa de Mödling.⁵¹ En ella se juntaban amigos y alumnos del compositor para tomar el té, conversar y tocar o escuchar música de cámara.

Durante los dos años en Viena, Gerhard se relacionó con parte del amplio círculo de amigos y alumnos de Schoenberg.⁵² Alban Berg parece ser uno con los que mayor cercanía estableció. En el artículo que publicó en *Mirador* tras la muerte del compositor, Gerhard decía sentirse “unido a él por los lazos de una férvida amistad y por los vínculos que unen a los discípulos de Schoenberg en una especie de familia espiritual”. Lo consideraba “uno de los primeros músicos de nuestro tiempo”⁵³, entre otras razones, por haber hecho callar a esa parte de la crítica que cuestionaba la legitimidad de dodecafonismo.⁵⁴ Sin embargo, hasta donde conozco, no queda correspondencia entre ambos. También durante esta época, Gerhard conoció personalmente a Anton Webern –quien, siguiendo a Schoenberg, se había trasladado en

escritura y habituales correcciones: Kastells, Kastell, Casteller, Castelles, Kastellers, Castellars. Véase PrAdk 1141, p. 146, 155, 161 y PrAdk I/128, p. 65). Véase anexo 6

⁴⁷ IEV. Sig. 12.02.032.

⁴⁸ *Sevillana*. IEV. Sig. 01.10

⁴⁹ La *Staatsoper* –dirigida hasta 1929 por el prestigioso director de orquesta F. Schalk, y con Richard Strauss como codirector hasta 1924– fue una de las instituciones que más potenciaron la música moderna (aunque más bien la de los autores más “moderados” como –además del propio Strauss–, Bittner, Korngold, Schreker o Schmidt). Las orquestas (como la *Wiener Philharmoniker* y la *Wiener Sinfonieorchester*) y las sociedades de melómanos (*Gesellschaft der Musikfreunde*) raramente apostaban por la obra de los compositores jóvenes; hasta 1930, por ejemplo, no programaron una obra de Schoenberg. Como sucede hoy en día, las agrupaciones camerísticas eran el medio más habitual de promoción de la música nueva y de estreno de creaciones contemporáneas.

Uno de los eventos culturales de mayor importancia en Viena durante los dos años que Gerhard vivió allí fue la celebración en 1924 del segundo *Musik- und Theaterfest der Stadt Wien*, en el que se organizaron conciertos, obras de teatro, exposiciones y conferencias sobre técnica teatral, música, pintura y arquitectura (entre ellas la “Internationale Kunstausstellung” –centrada en el arte contemporáneo– y la “Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik”, en la que se presentaron nuevos conceptos teatrales, escénicos, de atrezzo, decorados, etc). Durante el festival se interpretaron varias obras de Schoenberg bajo la dirección de Anton Webern. Seguramente Gerhard asistió a muchos de aquellos eventos. Véase Stuckesmith: *Arnold Schönberg. Vida, contexto y obra*, 248.

⁵⁰ Joaquim Homs, “Record de R. G”, *Serra d’or*, 125 (1970), 69–71. El interés de Gerhard por estas cuestiones se ve reflejado en los fondos del IEV. Se conservan ejemplares de revistas especializadas en arte contemporáneo (como *Der Aranat* dedicados a artistas como Paul Klee o G. Grosz) o en literatura (se conserva el recibo de suscripción a *Literaturblatt*. Sin catalogar). Quedan también muchos recortes del *Frankfurter Zeitung* en los que se tratan temas relacionados principalmente con la música, el arte, la literatura o la filosofía.

⁵¹ Gerhard: “Reminiscences of Schoenberg”, *Gerhard on music*, 110.

⁵² *Ibid.*, 106.

⁵³ Gerhard, Roberto (1936): “Alban Berg”, *Mirador*, 361 (15.I.1936), 8.

⁵⁴ *Ibid.*

1918 a Mödling– y comenzó a descubrir su obra, que apenas conocía antes de trasladarse a Viena.⁵⁵ Otros importantes músicos con los que Gerhard tuvo relación durante la época austriaca fueron Rudolf Kolisch y Fritz Rothschild –miembros del cuarteto Kolisch– o Edward Steuermann, un pianista polaco consagrado a la música nueva y ex-alumno de Schoenberg.⁵⁶

2.2.2. Berlín (ca. enero 1926 – mediados 1928)

A finales de 1925, Schoenberg fue requerido para sustituir a Busoni –recientemente fallecido– como profesor de composición en la *Akademie der Künste* berlinesa (AdK).⁵⁷ Gracias a los importantes músicos que habían ido formando parte de su Sección de Música, ésta gozaba de un prestigio internacional que duró hasta el ascenso del partido nacionalsocialista. Durante las dos primeras décadas del siglo XX, su política se había caracterizado en cierta medida por el conservadurismo. Sin embargo, con la designación en 1921 de Busoni como profesor de una de las tres *Meisterklasse* de composición, la Sección de Música comenzó a relajar sus rígidos posicionamientos en cuestiones musicales. La institución continuó con su tendencia progresista tras la muerte del compositor (en julio de 1924), lo que propició la oferta de la plaza vacante a Schoenberg. Éste firmó el contrato el verano de 1925 y se incorporó al equipo docente a principios del año siguiente.⁵⁸

Sus obligaciones consistirían en impartir clases de composición durante al menos seis meses al año a un pequeño grupo de estudiantes avanzados elegidos libremente por él.⁵⁹ El programa y los métodos pedagógicos quedaban totalmente a su criterio. Además debía formar parte del “senado” (*Senat*) de la Academia y aconsejar al Ministerio en distintos temas relacionados con la música en los que se requiriera su opinión.⁶⁰ A cambio Schoenberg recibió un puesto fijo con un sueldo considerable y la designación jerárquica de “*Professor*”, muy respetada en el área germana. La cátedra, en definitiva, era el puesto más prestigioso al que podía aspirar un docente de composición

⁵⁵ Carta de Roberto Gerhard a Leo Black; cit. en Black, *BBC Music in the Glock Era and After*, 109.

⁵⁶ Steuermann participó en el estreno de *Pierrot lunaire* y fue el pianista oficial del *Verein für Musikalische Privataufführungen* y pianista acompañante en los recitales y lecturas de Karl Kraus.

⁵⁷ La *Berliner Akademie der Künste* fue fundada en 1696 por el príncipe elector Friederich III de Prusia. Su creación se inscribe en el movimiento ilustrado que potenció el nacimiento de academias similares en Roma, París, Madrid, Londres, etc. A lo largo de su historia, la institución fue cambiando de nombre y de objetivos. La música no formó parte de su oferta académica hasta principios del s. XIX, en que se creó una sección propia (1835). Véase Peter Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925-1933*. (Viena: Zsolnay, 1998), 20.

⁵⁸ El texto del contrato está reproducido en Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*. (Kassel: Barenreiter, 1959). Sobre la elección de Schoenberg como docente puede también consultarse Josef Wulf (ed.), *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation* (Gütersloh: Sigbert Mohn, 1963), 39 – 58 y Hildegard Brenner, “Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution: Die politische Formierung der Preussischen Akademie der Künste ab 1933”, *Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 24 (Stuttgart: Deutsche Verlag Anstalt, 1972).

⁵⁹ Los meses de docencia eran escogidos por él mismo y recuperables al año siguiente, si durante todo un curso se encontraba fuera de Europa dando conciertos o conferencias.

⁶⁰ La Sección de Música del Senado de la AdK se reunía normalmente dos veces al mes para tomar decisiones como qué destino dar a las asignaciones presupuestarias y a las subvenciones o fijar las directrices de determinadas convocatorias o concursos públicos. Otras de sus funciones consistían en aconsejar sobre la conveniencia de participación de Alemania en eventos musicales internacionales, organizar conciertos y conferencias, emitir certificados oficiales, y, sobre todo, aconsejar y responder a determinadas cuestiones planteadas desde el Ministerio de Cultura. Véase Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien*, 156.

en la Alemania de la República de Weimar. Por todo ello, y dados los sentimientos cada vez más fuertemente antisemitas en Alemania, el *Zeitschrift für Musik* publicó algunos artículos de protesta tras su nombramiento.

Aunque Schoenberg tomó oficialmente posesión de su cargo el 1 de octubre de 1925, por motivos de salud las clases no comenzaron hasta enero del año siguiente. La mayoría de sus alumnos particulares de Mödling pasaron entonces a manos de Berg o Webern. Tan sólo tres de ellos siguieron a Schoenberg a la capital alemana: Josef Rufer, Winfried Zillig y Gerhard. Éste último recordaba así lo que significó para él el traslado a la capital alemana:

The change from Vienna to Berlin was most enjoyable to me, given not only the difference between Vienna and Berlin in those pregnant Twenties, but also the difference between single and communal tuition with Schoenberg – the difference, that is, between being a private pupil of the master and being a member of the *Meisterklasse*. Irresistibly, I'm afraid, some of us felt at times a little pompous about that. As members of the *Mesiterklasse* we rather looked down on the undergraduate population of the Charlottenburg Hochschule für Musik. In fact, we very much played up to our higher academic status as *Meisterschüler*. In retaliation, the Hochschule referred to us, I believe, as *die Meistersinger von Schoenberg*.⁶¹

La *Kompositionsmeisterklasse* (clase magistral de composición) de la AdK era según Alfred Keller –uno de los compañeros de Gerhard– “la más famosa y exclusiva que había habido hasta entonces”.⁶² Esta reputación descansaba tanto en la fama de su profesorado como en la calidad de los alumnos. Estos contaban con unos conocimientos musicales bastante extensos y un alto nivel compositivo previo (algo de lo que Schoenberg apenas volvería a disfrutar en su exilio estadounidense). Para formar parte de la clase, había que reunir varios requisitos que el propio Schoenberg había determinado.⁶³ Éstos consistían básicamente en tener la intención de dedicarse profesionalmente a la composición, demostrar un talento superior a la media y dominar todos los fundamentos técnicos de la composición: la armonía, el contrapunto (simple, doble y a poder ser también triple), la teoría de las formas musicales y la instrumentación.⁶⁴ Por otro lado, la clase de Schoenberg era una de las más internacionales de Europa, con varios alumnos extranjeros además de Gerhard.⁶⁵ En el

⁶¹ Gerhard, “Reminiscences of Schoenberg”, 107-8.

⁶² Alfred Keller, *Arnold Schönberg*. Vortragsmanuskript 1958, 10; cit. en Holtmeier, “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, 7. Otros de los profesores en el Berlín de entreguerras fueron Walter Gmeindl, Heinz Tiessen, Alexander von Zemlinsky, Paul Juon, Franz Schreker o Paul Hindemith (a partir de 1927 enseñando en la Berliner Hochschule für Musik). Meyerowitz, uno de los mejores estudiosos de la figura schoenberguiana, resume el panorama educativo del Berlín de los años veinte en Jan Meyerowitz, *Arnold Schönberg* (Berlín: Colloquim, 1967), 22.

⁶³ Véase el texto completo en Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien*, 97 – 98.

⁶⁴ Los alumnos debían demostrar documentalmente estar en posesión de estas habilidades (mediante un certificado de su escuela o conservatorio de origen). De forma excepcional, los alumnos que no hubieran cursado estos estudios de forma oficial ni mediante clases particulares pero demostrasen un talento fuera de lo común podían ser aceptados siempre que aprobasen un examen en el que se medirían sus conocimientos de armonía y contrapunto. Éste fue el caso de Gerhard.

⁶⁵ Durante los casi ocho años que Schoenberg enseñó composición en la *Akademie der Künste* estuvieron oficialmente matriculados en su *Meisterklasse* 25 alumnos. A estos se les sumaban en ocasiones algunos oyentes, como Hermann Scherchen, Hans Heinz Stuckenschmidt o Henry Cowell. Entre los alumnos extranjeros se encontraban, además de Gerhard, los estadounidenses Marc Blitzstein y Adolph Weiss, los suizos Erich Schmid y Alfred Keller, los austriacos Karl Alfred Deutsch y Josef Rufer, el rumano Norbert von Hannenhei, la rusa Natalie Prawossudowitsch, el griego Nikos Sklalkottas o los yugoslavos Leo Weiss y Miroslav Spiller. Sobre el alumnado de la clase de Schoenberg en la AdK pueden consultarse: Holtmeier: “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”; Gradenwitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, 160 y 238; Mathias Hansen, “Arnold Schönberg und seine Berliner

ámbito alemán se ha denominado a parte de este grupo la “*Arnold Schönbergs Berliner Schule*”. Ludwing Holtmeier, en su introducción al magnífico estudio sobre el grupo publicado en 2002 por *Musik + Konzepte*, explica lo que diferencia a esta escuela de la “vienesas”:

Está claro: si se habla de una *Berliner Schule*, no puede referirse a la suma de todos los alumnos de Schönberg [en Berlín]. El término designa al grupo de compositores, que adquirieron la comprensión del material [*Materialverständnis*] de la [Segunda] Escuela de Viena y la desarrollaron: Norbert von Hannenheim, Winfried Zillig, Nikos Skalkottas, Roberto Gerhard, Peter Schacht, Adolph Weiss, Erich Schmid y Alfred Keller.

Sin embargo, incluso este grupo de alumnos vinculados por un pensamiento compositivo similar se muestra en sus producciones musicales menos homogéneo que la [Segunda] Escuela de Viena. Ésta es la diferencia determinante entre *Berliner* y *Wiener Schule*, entre la primera y la segunda generación. [...]

[Los *Meisterschüler*] cultivaron estilos y estéticas de los más variados; también mostraron determinadas preferencias nacionales: Bartók, Stravinsky, Ravel, la música popular catalana y griega forman parte de su tradición tanto como la música de la [Segunda] Escuela de Viena. Están unidos con la tradición de esta escuela, más que con cualquier otra, a través un determinado pensamiento técnico compositivo (después de todo, sólo en este sentido puede hablarse de una escuela). [...] [En la música de los alumnos de Berlín] puede escucharse, cómo la modernidad atonal vienesa acogió un ‘neoclasicismo’ multicolor. Incluso podría decirse que el “radical” provincialismo vienes y el “tolerante” internacionalismo berlinés se aliaron en una productiva relación.⁶⁶

Oficialmente, Gerhard fue miembro de la *Meisterklasse* desde el 1 de enero de 1926 hasta el 31 de diciembre de 1928. Durante aquel tiempo, el grupo osciló entre cuatro y doce alumnos (véase tabla 2-2). Todos tenían entre veinte y treinta años y trabajaban paralelamente a las clases.⁶⁷ El curso se extendía de octubre o noviembre a junio y se estructuraba en dos semestres. Había una enorme flexibilidad en los horarios y la organización de las sesiones. Las clases no tenían una regularidad a lo largo de todo el curso; como ya he comentado, Schoenberg podía ausentarse de su puesto durante un máximo de seis meses al año y así lo hizo en varias ocasiones. En esos casos, o bien Rufer le sustituía o las clases eran canceladas.⁶⁸

Schüler”, en *Bericht über den 2. Kongress der Schönberg-Gesellschaft. Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhundert*, vol. 2, eds. Rudolf Stefan y Sigrid Wiesmann (Viena: Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1986), 220.

⁶⁶ Ludwig Holtmeier, “Einleitung”, en *Arnold Schönbergs “Berliner Schule”*. *Musik-Konzepte* 117-118. (Múnich, Text + Kritik im R. Borchers Verlag, 2002), 5 – 7. Mi traducción. Texto original en alemán en anexo 2, texto 19.

⁶⁷ Desempeñaban puestos de lo más diverso, desde profesor de español como Gerhard (si es que continuó con este trabajo en Berlín) hasta compositor de bandas sonoras (“Tonmeisterin”) como la rusa Prawossudowitsch. En cualquier caso, si un alumno no disponía de suficiente dinero, era posible solicitar a la *Academie der Künste* la exención del pago de la matrícula mediante un documento que debía autorizar Schoenberg. Grandewitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, 294. Véase anexo 4 para más información sobre los compañeros de Gerhard durante su periodo en la *Meisterklasse*.

⁶⁸ Durante la temporada en que Gehrard fue alumno de la AdK, Schoenberg se ausentó medio año en 1928. Más adelante las clases se suspendieron de mayo de 1931 a junio de 1932. Aunque estaban contempladas en su contrato, sus habituales ausencias le acarrearón muchas críticas. Véase Holtmeier: “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, 37.

Semestre	Nº alum.	Alumnos de la <i>Meisterklasse</i> entre 1926 y 1928	Asis-tente
I a III/1926	5	Gerhard, Zillig, W. Goehr, Gronostay, A. Weiss,	J. R U F E R
SS 26	6	Gerhard, Zillig, W. Goehr, Gronostay, Zmigrod, A. Weiss,	
WS 26/27	10	Gerhard, Zillig, W. Goehr, Gronostay, Zmigrod, A. Weiss, Perpessa, Spiller, L. Weiss, Walter	
SS 27	12	Gerhard, Zillig, W. Goehr, Gronostay, Zmigrod, A. Weiss, Blitzstein, Perpessa, Spiller, L. Weiss, Moenck, Walter	
WS 27/28	12	Gerhard, Zillig, W. Goehr, Gronostay, Zmigrod, Skalkottas, Keller, Schacht, Spiller, Moenck, Walter, Dammert	
SS 28	6	Gerhard, Gronostay, Skalkottas, Keller, Schacht, Spiller, [Dammert]	
WS 28/29	7	Gerhard, Gronostay, Skalkottas, Keller, Schacht, Spiller, Dammert	

Tabla 2-2: Alumnos de la *Meisterklasse* de Schoenberg entre 1926 y 1928

Las clases no se desarrollaban en la sede de la *Akademie*, como podría pensarse, sino en casa del propio Schoenberg. Eran de dos tipos: grupales e individuales. Las primeras tenían lugar dos veces a la semana y duraban como mínimo unas tres horas.⁶⁹ En ellas primaba una relación natural y sin excesivas formalidades, en la que se renunciaba a toda ceremonia o protocolo, algo a lo que fuera del aula Schoenberg daba mucha importancia.⁷⁰ Los alumnos se reunían en el estudio del compositor, de nuevo decorado con sus óleos de ojos y donde había dos pianos. Se sentaban en semicírculo alrededor del profesor y fumaban o tomaban té o café durante las lecciones.

En ocasiones, Schoenberg –o más a menudo Josef Rufer, su asistente– impartían además clases individuales a algunos alumnos, especialmente cuando detectaban alguna carencia en los fundamentos del “oficio” (por ejemplo, problemas relacionados con la conducción de las voces en un ejercicio de contrapunto).⁷¹ De tal forma, un estudiante podía recibir en total entre seis y ocho horas de clase a la semana (un estudiante, como remarca Holtmaier, que por lo general ya había terminado unos estudios superiores de música más o menos reglados). A pesar de que hoy no parecen excesivas horas, los estudiantes de Berlín remarcan a menudo en sus memorias que un tipo de enseñanza de tal intensidad no era en absoluto habitual en los conservatorios de la época.

Cada semestre Schoenberg redactaba un *Frequenznachweiss* (Informe de asistencia) por cada alumno en el que apuntaba tres parámetros: “esfuerzo y asistencia a las clases”, “progreso” del alumno y “composiciones creadas durante el curso”. En ocasiones, como veremos, también hacía algunas observaciones sobre el avance de la clase en su conjunto. La siguiente tabla muestra el informe dedicado a Roberto Gerhard:

⁶⁹ Sobre aspectos prácticos concretos relativos a las clases puede consultarse: Holtmeier: “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, 108; Carta de Fried Walter a sus padres. 6.IV.1930, cit. en Erich Schmid, “Lebenserinnerungen. Das Studienjahr bei Schönberg 1930/31” (Ms), p. 59; Gradenwitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, 78, 149 y 240; Stuckenschmidt: *Arnold Schönberg*, 280.

⁷⁰ Alfred Keller, “Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen grossen Lehrer”. *Neue Züricher Zeitung*, 5.V.1974

⁷¹ Holtmaier: “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, 109. A pesar de que Rufer aparece como un alumno más en las actas de la Academia, su función era más la de profesor que la de alumno.

Semestre ⁷² [PrAdk I/128]	Fleiß und Besuch des Unterrichts	Fortschritte	Angabe der Kompositionen die in der Unterrichtszeit entstanden sind
WS 1925/26 [pág. 101] ⁷³	Regelmäßig [regular]		
SS1926 [pág. 102]	Regelmäßig	augenblicklich gering [de momento escaso]	befindet sich derzeit in einer Krise, welche über seine Zukunft als Komponist vielleicht entscheiden wird”– [unlesbar]- übungen ⁷⁴
WS 1926/27 [pág. 83]	Regelmäßig	Befriedigend [satisfactorio]	Variationen für Klavier Kammermusik für 10 Bläser
SS1927 [pág. 86]	Regelmäßig	Gut [bueno]	Streichquartett
WS 1927/28 [pág. 60]	Befriedigend [satisfactorio]	gut	Bläser-Kammermusik [sic]
SS1928 [pág. 65]	befriedigend	gut	div. Versuche [diversos intentos]

Tabla 2-3: *Frequenznachweis* de Roberto Gerhard en la Akademie der Künste.

Parece que Gerhard llegó Berlín a principios de 1926. Según indican las actas de la AdK, residió en la zona de Wilmersdorf (al oeste de la ciudad) primero en la Diusburguer Str. y más adelante en la Katharinestr. 27, en un piso adyacente al de Josef Rufer. Esta zona –muy cerca de la gran avenida Kurfürstendamm– constituyó tras la I Guerra Mundial el epicentro comercial, de ocio y cultural de Berlín. Era el área en la que se concentraba un mayor número de judíos –la mayoría comerciantes, artistas, intelectuales, escritores o mecenas–, lo que la convirtió en un sinónimo de modernidad, desenfreno y cosmopolitismo. Allí se concentraban la mayoría de locales de cabaret o revista y los *Tanzcafés*, multitud de cines y teatros (como el *Theater des Westens*, el *Schiller Theater*), la *Operhaus* (la actual *Deutsche Oper*) y un buen número de elegantes tiendas y centros comerciales (como el *Kaufhaus des Westens* o el *Lunapark*).

La estancia de Gerhard en la capital alemana coincidió con un periodo de optimismo, jovialidad y efervescencia social. El país comenzaba a recuperarse de la primera contienda y la hiperinflación de principios de la década había sido frenada gracias a las mejoras en política económica y a la ayuda americana. Berlín se estaba convirtiendo en la mayor ciudad industrial de Europa y a la vez, en uno de sus principales focos culturales y científicos, con nuevas propuestas en casi todos los campos artísticos. Como recordaba años después, Gerhard quedó fascinado desde el primer momento ante aquel nuevo ambiente cultural, mucho más proclive a la modernidad y abierto a las propuestas vanguardistas que el de Viena o Barcelona:

The Berlin of the middle Twenties hardly bore any resemblance to the topsy-turvy Berlin of the years immediately after the First World War, and the crazy inflation, when the underworld sat at the West End cafés and the population of the Reich’s capital seemed to consist mainly of spivs. From the squalid, catastrophic city of those chaotic years, Berlin had become a brilliant metropolis, almost overnight, with characteristically German powers of recovery. For a brief period, stretching from the mid-Twenties to the seizure of power by the Nazis, Berlin was a cultural centre of the world. Even Paris looked a little dim by comparison then.⁷⁵

⁷² Entre paréntesis cuadrados, la signatura del documento en el Archiv de la AdK. Abreviaturas: WS, Wintersemester (semestre de invierno); SS, Sommersemester (semestre de verano).

⁷³ Este primer semestre Schoenberg sólo rellena el primer parámetro.

⁷⁴ “Actualmente se encuentra sumido en una crisis, que quizá decidirá sobre su futuro como compositor. / [ilegible] ejercicios”.

⁷⁵ Gerhard: “Reminiscences of Schoenberg”, 108.

Por sus escritos posteriores sabemos que durante sus dos años en la capital alemana, Gerhard se interesó por las nuevas propuestas artísticas de prácticamente todas las disciplinas: teatro, escenografía, danza, cine, literatura y, por supuesto, música.⁷⁶ La ciudad se estaba convirtiendo en estos años en uno de los centros mundiales más importantes para la “música nueva”, con multitud de propuestas arriesgadas y vanguardistas en casi todos los géneros (especialmente en el operístico).⁷⁷ Gerhard recordaba así el panorama musical de la ciudad y cómo ésta acogió durante aquellos años un buen número de propuestas musicales y operísticas nuevas:

Musically, at any rate, Berlin was undoubtedly on top. It had three permanent opera houses: the Staatsoper Unter den Linden recently engaged the young Erich Kleiber as *Generalmusikdirektor*, with Fritz Stiedry and later on Leo Blech as his second in command; the more popular Stadtische Oper in Charlottenburg had Bruno Walter, with Fritz Zweig and later on Stiedry as permanent conductors; Otto Klemperer with Alexander Zemlinsky, George Szell and Karl Rankl were at the new Kroll Oper. Furtwängler was the permanent conductor of the Berlin Philharmonic Orchestra; Kleiber conducted the symphony concerts at the Staatskapelle. The Hochschule für Musik, whose director was Franz Schreker, had among its teachers people like Artur Schnabel, Carl Flesch, Piatigorsky, Curt Sachs and the young Hindemith. Berlin had a spate of world premieres of new works during those years: Berg's *Wozzeck*, Milhaud's *Christophe Colomb*, Janacek's *From the House of the Dead*, Schoenberg's *Erwartung* and *Die glückliche Hand*, his *Variations for Orchestra*, *Music to Accompany a Film Scene*, *Six pieces a cappella chorus*, Berg's *Chamber Concerto*, Bartok's *Second Piano Concerto*, Stravinsky's *Violin Concerto*, and his *Oedipus Rex* were the highlights. [...] To keep up with all that was going on at the time was hard in more ways than one.⁷⁸

Uno de los hitos de la década en el terreno musical, al menos desde la perspectiva actual, fue el estreno de *Wozzeck* en la *Staatsoper* berlinesa. El éxito de la ópera, con 23 representaciones, demuestra la apertura de mente de la ciudad respecto a la música contemporánea. Schoenberg acudió a una de aquellas representaciones; Gerhard muy probablemente también. Esta obra le interesó enormemente, como demuestran los abundantes recortes de noticias y críticas de periódicos alemanes con información sobre la ópera que coleccionó tras su vuelta a España. Se conservan (sin catalogar) en el IEV.⁷⁹

Aparte de a sus estudios y a la asistencia a eventos culturales de diferentes tipo, no sabemos a qué se dedicó Gerhard durante los algo más de dos años que permaneció en Berlín. Quizá continuó trabajando como profesor de español, pues parece que

⁷⁶ En sus “Reminiscences of Schoenberg”, Gerhard dedica un enorme espacio a describir los nuevos hallazgos en cada una de las disciplinas artísticas llevados a cabo en Berlín y cita un gran número de creadores vanguardistas, entre ellos: Picastor, Jessner, Reinhardt, Pechstein, Carl Hofer, Beckmann, Brecht, Klabund, Mary Wigmann, Laban, Dreuzberg, Palucca, Marlene Dietrich, George Grosz, Christopher Isherwood, etc. (Véase Anexo 2, texto nº 7)

⁷⁷ Lo cual contrastaba con Viena, donde la programación de los auditorios se fue haciendo cada vez más conservadora a medida que avanzaban los años veinte. Theophil Antonicek, et al. "Vienna." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29326> [24 febrero 2010]. Heinz Becker, et al. "Berlin." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02826> [8 marzo 2010].

⁷⁸ Gerhard: “Reminiscences of Schoenberg”, 108. (*Desde la casa de los muertos* de Janacek no se estrenó en Berlín sino en el *Nationaltheater* de Brünn, República Checa, el 12 de abril de 1930).

⁷⁹ El *Institut* conserva además muchos otros recortes de periódicos alemanes de principios de los años treinta en los que se informa de todo tipo de cuestiones musicales (por ejemplo, del estreno de *Mahagonny* de Kurt Weill en Leipzig o de la muerte de Cosima Wagner). Además estaba suscrito a revistas especializadas en la música más moderna (por ejemplo *Anbruch*). Todo ello demuestra que Gerhard continuó siguiendo de cerca la actualidad musical alemana una vez instalado de nuevo en Barcelona.

durante este periodo no disfrutó de una boyante situación económica. En el Archivo de la AdK quedan algunos documentos que informan de la concesión de ayudas (becas) a varios estudiantes, entre ellos Gerhard, y otros que reclaman a éste y a varios de sus compañeros el pago de la matrícula, al parecer no cumplimentado en las fechas estipuladas.⁸⁰ En cuanto a su tiempo de ocio, probablemente dedicó parte del mismo a realizar actividades junto a sus compañeros de clase. Éstos mantenían por lo general una relación de amistad, asistiendo juntos a conciertos u otras actividades culturales, realizando pequeñas excursiones o cocinando y comiendo juntos.⁸¹

Durante su estancia en Berlín, Gerhard conoció personalmente a muchos músicos y compositores germanos, entre ellos Hermann Scherchen o Erwin Stein.⁸² Dos de los compositores con los que entabló una relación más estrecha fueron Josef Rufer y el compositor y fagotista americano Adolph Weiss. Como he comentado, el asistente de Schoenberg y Gerhard vivieron puerta con puerta, en la misma planta; posteriormente se intercambiaron abundantes cartas en las que se tuteaban (signo de una muy estrecha relación en el ámbito alemán).⁸³ A Adolph Weiss –compañero de la *Meisterklasse* durante el curso 1925-26– le dedica la *Sevillana*, una de las piezas creadas en Berlín. Éste, por su parte, le regaló una copia manuscrita de la reducción para piano a cuatro manos de su *Kammersymphonie* que había compuesto para la clase de Schoenberg (el documento se conserva en el IEV). Tras la vuelta de Gerhard a España, mantendrá el contacto con Weiss vía postal e incluso éste y su esposa le visitarán en Barcelona a principios de los años treinta.

El círculo de alumnos de la *Meisterklasse* comenzó a disolverse poco después de la marcha de Gerhard, hacia 1931. Schoenberg se trasladó a Barcelona a finales de ese año debido a su delicada salud pero también a la cada vez más complicada situación política en Alemania. Cuando regresó a Berlín, en el verano de 1932, la clase estaba ya mermada, casi disuelta. La ascensión del partido nazi al poder –en enero de 1933– hizo que el antisemitismo pasara a formar parte del programa gubernamental, de tal modo que, poco después, el presidente de la AdK comunicaba a los miembros del senado la necesidad de reducir el número de judíos en la Academia. Schoenberg, que se encontraba entre los asistentes a aquella reunión, abandonó la sala y poco después el país.⁸⁴

⁸⁰ PrAdK 1141, pp. 141, 161, 97-99, 155.

⁸¹ Grandewitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, 253.

⁸² Hermann Scherchen (1891 - 1966) fue un director alemán y asiduo colaborador de Schoenberg. Fundó la revista *Melos*, a la que Gerhard estuvo suscrito durante algún tiempo. Colaboró en la organización de los Festivales de la SIMC desde su fundación y fue a menudo el director principal de los mismos. Estrenó un buen número de obras vinculadas a la “música nueva”, entre ellas el *Concierto para violín* de Berg, en 1936 en Barcelona.

Erwin Stein (1885 – 1958) perteneció, junto a Theodor Adorno y Willy Reich, a un pequeño grupo de críticos musicales muy cercanos a los compositores de la Segunda Escuela de Viena. Sus dos monografías sobre Alban Berg y su libro sobre Schoenberg son todavía hoy dos referencias fundamentales para el estudio de esta escuela. Fue uno de los miembros del jurado que en 1933 otorgaría a Gerhard el premio Emil Hertzka por su cantata *L'alta naixença del Rei En Jaume*. En el jurado estaban también Alban Berg, Anton Webern, Egon Wellesz o Ernst Krenek, entre otros.

⁸³ Gerhard encabeza una de las cartas que le envía: “Lieber Jo!” Carta de Gerhard a Rufer. 17.IV.1933 IEV. Sig. 12.01.041

⁸⁴ Cuando el 23 de mayo recibía la notificación de que se le consideraba en excedencia (*Beurlaubung*), Schoenberg se encontraba ya exiliado en París con su mujer y su hija Nuria. Allí por fin realizó lo que llevaba meditando desde hace tiempo: volver a abrazar de forma oficial la fe judía. En algunas cartas a la Academia de estos meses, Schoenberg protesta por lo injusto de su despido y alega, en vano, que su contrato con la institución dura hasta 1935. Como efectivamente todavía no había una ley por la cual pudiera despedirse de aquella manera a un miembro de la academia, en diciembre de aquel mismo año, el Ministerio aprueba una “ley de reestablecimiento de funcionarios” (*Gesetz zur Wiederherstellung des*

La mayoría de los compañeros de Gerhard no corrieron mejor suerte. Casi todos huyeron a sus países de procedencia o marcharon al exilio (tanto exterior como interior). Un buen número de ellos no volvió nunca a componer, muchos ni siquiera alcanzaron cierta resonancia como músicos prácticos o directores; otros, como Marc Blitzstein, Fried Walter o Walter Gronostay, se dedicaron a la música popular (*Unterhaltungsmusik*) en la industria del cine, del musical o de la opereta y un puñado se dedicaron a la interpretación, como Erich Schmid, Alfred Keller o Walter Goehr. Tan solo un reducido número de alumnos –Gerhard, Adolph Weiss, Winfried Zillig y Nikos Skalkottas– se ganó la vida como compositor de música “seria”, aunque ninguno alcanzó una resonancia verdaderamente internacional.

Berufsbeamtentums) que permitía despedir fácilmente a los miembros indeseados. Dos días después, Schoenberg se encontraba ya en Boston y los miembros del Senado de la Academia recibían una notificación oficial de su expulsión definitiva. Puede encontrarse más información al respecto en: Grandewitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. 327; Holtmeier, “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, 104 y Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, 106.

3. Gerhard's learning process and creative work from 1926 to 1928

This chapter has two parts. In the first one I describe Schoenberg's lessons, pedagogical methods, aesthetic principles and analytical procedures in the mid-1920s and discuss Gerhard's technical training and analytical work with him. The notes taken by Gerhard in Schoenberg's class are assessed and discussed. In the second part of the chapter I give an account of the works composed by Gerhard in Berlin. I determine the chronology, genre, instrumentation, versions, performances, the presence of corrections by Schoenberg's hand and whether the works were composed for Schoenberg's class or for events unrelated to it. I particularly focus on the "third" string quartet, the work of the 1920s with the most complex compositional history. I give an exhaustive account of the different stages through which the composition went and describe the different versions of the work until it became the first movement of the *Violin concerto*, one of Gerhard's early exile works.

3.1. Schoenberg's lessons

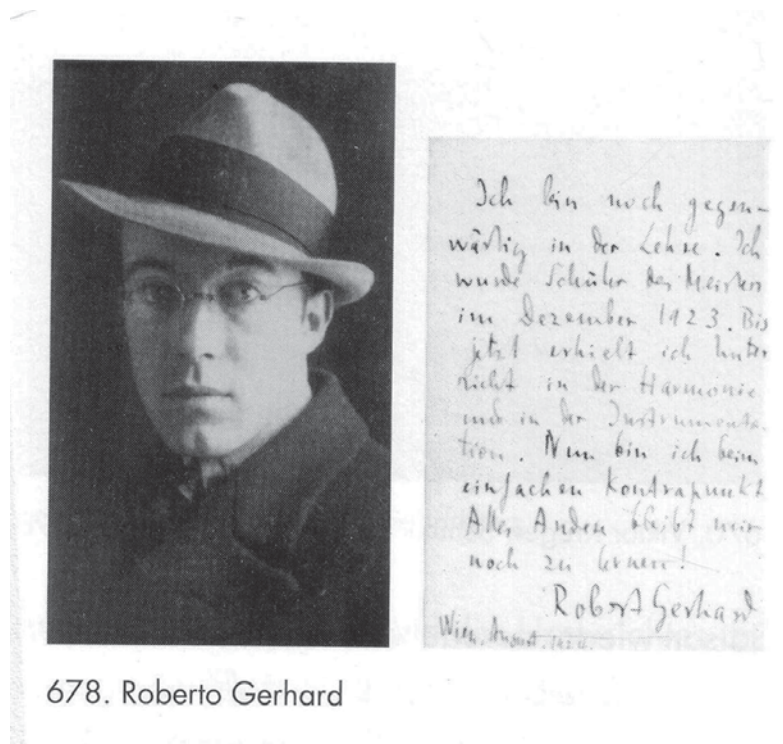
3.1.1. Technical training

For Schoenberg it was essential to command '*das Handwerk*' (the technical handcraft) before launching into composition. Consequently, during the first five semesters in Mödling (1923 – 1926), Gerhard did not compose any musical piece and just focused on technical exercises and on the analysis of a great number of tonal masterworks. In August 1924, Gerhard wrote a few short lines as a dedication to Schoenberg by his photograph in the album that the students gave to their master for his 50th birthday¹ (see image 6-1). He explained what he had learned until that moment (that is, during the first semester with Schoenberg):

I am still in training. I became a pupil of the master in December 1923. So far I have received classes in harmony and instrumentation. At the moment I am studying simple counterpoint. Everything else is still to learn. Vienna. August 1924²

¹ The students made a photo album for Schoenberg. It contained a photo of each student together with a brief dedication. Webern gave it as a present to Schoenberg at the birthday party that took place in Mödling. The photos and the dedications are reproduced in Nuria Nono-Schoenberg (ed.), *Arnold Schönberg 1874 – 1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. (Klagenfurt: Ritter 1992), 234

² "Ich bin noch gegenwärtig in der Lehre. Ich wurde Schüler des Meisters im Dezember 1923. Bis jetzt erhielt ich Unterricht in der Harmonie und in der Instrumentation. Nun bin ich beim einfachen Kontrapunkt. Alles anderes bleibt mir noch zu lernen. Wien. August 1924." Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg*, 234.



678. Roberto Gerhard

Figure 6-1: Portrait photography of Roberto Gerhard and dedicatory on the back. Given as a present to Arnold Schoenberg for his 50th birthday. (Source: Nono-Schoenberg, *Arnold Schönberg*, 234.)

Back in Catalonia in 1929, Gerhard described the technical training under Schoenberg as follows:

I studied under Schoenberg all the subjects (harmony, counterpoint, fugue, composition, instrumentation) and I worked with him intensely during five years. I could continue my studies with him, because I have to tell you that Schoenberg is inexhaustible.³

In these exercises, Schoenberg required the student to start almost from zero, strictly applying the classical rules of voice leading and then gradually broadening them as the student progressed. Schoenberg required the student to be always systematic and to solve any specific compositional problem (for instance, how to lead a voice in a counterpoint exercise) following a permutative procedure. This method allowed them to find all the possible solutions to a specific compositional problem so that they could decide which one was the most appropriate. The “fundamental principle” that laid behind the right solution should be then applied to the student’s own compositions.⁴ There are plenty of testimonies

³ Vaig seguir sota la direcció de Schoenberg totes les disciplines -harmonia, contrapunt, fuga, composició, instrumentació-, i vaig treballar intensament durant cinc anys. Podria seguir encara estudiant amb ell, perquè us he de dir que Schoenberg és inexhaurible. Girasol, “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*. December 3rd and 4th, 1929

⁴ For a brilliant account of Schoenberg’s pedagogical method see Sointu Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. (Saarbrücken: Pfau, 2002)

of students describing this aspect of Schoenberg's pedagogy. John Cage, who studied with him ten years later than Gerhard, remembered the lessons in one of his "Mesotics".

he sent us to the blackboard
and asked us to solve a problem
even though it was
a Class
In harmony
to make as many counterPoints
as we couLd
after each to let hIm see it
that's correct Now
anothEr

after eight or nine solutions i saiD
not quItE
Sure of myself there aren't any more
that's Correct
now I want you
to Put in words
the principLE
that underlIes
all of the solutioNs
hE

[...]⁵

As I examine in deep in the last chapter, Schoenberg regarded counterpoint as the main organizing principle of modern music (an idea that would greatly influence Gerhard's music). Consequently, counterpoint was one of the most important subjects undertaken by Gerhard during the period of studies with Schoenberg, at least during the first years in Vienna. It is likely that Gerhard studied simple counterpoint during the first semester and then he progressed to double counterpoint and fugue. From an unfinished treatise on advanced counterpoint, which Schoenberg intended to write at the end of his life, we can assume that Gerhard went through all or some of the following types of exercises⁶:

- Chorale Prelude
- Simple Fugues: 2 Voices
- Fugues: 3 Voices
- Double Counterpoint in 2 Voices, at the 8ve
- Double Counterpoint at the 10th
- Double Counterpoint at the 12th
- Combination of Double Counterpoint at 8ve, 10th and 12th
- Fugues with 2 Subjects: 3 Voices
- Multiple Counterpoint.

The description of Schoenberg's counterpoint lessons by Gerhard's classmate and close

⁵ John Cage, *X. Writings '79-'82*, 30; quoted in Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien*, 115.

⁶ For this treatise, Schoenberg compiled some materials and documents that provide information about the content of his advanced counterpoint lessons. See Erwin Stein, appendix to *Preliminary Exercises in Counterpoint* by Arnold Schoenberg (New York: St. Martin's Press, 1963), 224.

friend Adolph Weiss can also serve to get an idea of Gerhard's studies of counterpoint:

He [Schoenberg] follows Bellermann in general principles and in the use of the church modes, but differs from Bellermann as to melodic construction, application of major and minor modes and modulations. The pupil creates his own *canti firmi*, canons, themes, etc., and uses the fifth species throughout after the others have been mastered.⁷

In addition to going through these abstract contrapuntal exercises, Gerhard analyzed a great number of tonal masterworks noted for their counterpoint and canon writing. It seems that the music of Bach was at the centre of these analytical exercises. We have evidence that Schoenberg and Gerhard studied together at least Bach's *Well-tempered Clavier* (one of Schoenberg's preferred works for the analysis of counterpoint⁸) and discussed Wilhelm Werker's monograph about the work, titled *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach* (published a few years earlier)⁹. The study of this monograph might have been very fruitful for both Gerhard and Schoenberg as both recalled it in different writings some years later. Gerhard referred to Werker's studies in the controversy with Millet (1930) and cited the book as an evidence of the close link between Schoenberg's and Bach's music.¹⁰ In some private notes Schoenberg stressed the importance of Werker's analytical work and mentioned the intensive study of it together with Gerhard.¹¹ He also mentioned Werker's book in his treatise *Structural functions of harmony*.¹²

Regarding instrumentation, it seems that Gerhard started by working on it in a theoretical-analytical rather than practical way, at least during the first semesters. From Schoenberg's never-completed theoretical treatise "*Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*" (the only treatise in which he deals with instrumentation in some depth), we can infer that Gerhard had to analyze the instrumentation and orchestration of a number of tonal masterworks and think about "the conditions" that instruments had

⁷ Adolph Weiss, "The Lyceum of Schoenberg", *Modern Music*, vol. IX, 3 (1932): 106.

⁸ See Hans-Joachim Hinrichsen, "Schönberg – Mozart – Bach. Geschichte und Legitimation", in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*. ed. Hartmut Krones and Christian Meyer (Vienna: Böhlau, 2010), 86. Schoenberg's teaching materials from the 1940s include a collection of excerpts from Bach's first book of *Well tempered clavier*. They are ordered under keywords that indicate Schoenberg's main analytical interests: "dissonances (1. free, 2. prepared, 3. passing)", "rhythm", "harmonies", "chromaticism", "cross relations".

⁹ Wilhelm Werker, *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1922). Josef Poinauer gave Schoenberg this book as a present in Christmas 1923 or 1924. Shortly afterwards he studied the monograph together with Gerhard. The book (kept at the ASC) presents many annotations and jottings made by Schoenberg. On Schoenberg's relationship to Bach's counterpoint in general and to this monograph in particular see the interesting article: Hans-Joachim Hinrichsen: "Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur", in *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*. (Stuttgart: Metzler, 2001), 29-63.

¹⁰ Roberto Gerhard, "Fuga (Acabament)", *Mirador* 57, 26th February 1930.

¹¹ Schoenberg, "Zu Werker's Bach-Studien", 1928 (Arnold Schoenberg Center, Vienna [T 35.33]).

¹² Arnold Schoenberg *Structural Functions of Harmony*. ed. Leonard Stein (New York: Faber and Faber, 1983), 166.

imposed on these compositions.¹³ Arrangements, reworkings and piano reductions used to be also part of Schoenberg's teaching of instrumentation.¹⁴ However, there is no evidence that Gerhard went through this type of exercises. No orchestrations, transcriptions or arrangements of any kind have survived. We can thus infer that Gerhard's instrumentation studies consisted mainly of analysis of tonal works and possibly of transcriptions of a number of tonal pieces.

3.1.2. Analytical work

As Gerhard and many other students pointed out, Schoenberg was an inspiring analyst and consequently the analysis of tonal masterworks was at the core of his teachings. Through intensive musical analysis the students should acquire a profound knowledge of Western musical tradition. The students analyzed the aspects that Schoenberg considered particularly interesting in a particular work. Again, he required the students to find the "eternal fundamental principles" that laid behind the musical logic and shape of the tonal masterworks and to apply them to their own compositions. Gerhard wrote:

The object of the analysis was to try to grasp how a mastermind had coped with a given compositional problem. The sum of insights gained would lead eventually to the formulation of 'principles'. These in turn would be tested against a great deal of fresh evidence.¹⁵

For Schoenberg, a "mastermind" was any of the great Austro-German master composers from the common practice period, particularly Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Wagner, and Brahms. This focus on the Austro-German canon was born out of Schoenberg's conviction in the "superiority of the German nation in the field of music"¹⁶ (a feeling in consonance with the spirit of national reconstruction that followed the First

¹³ Severine Neff, ed. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form by Arnold Schoenberg*. (Lincoln & London: University of Nebraska Press, 1996), 77 – 101. The manuscript *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre* (begun in 1917) was one of Schoenberg's most ambitious theoretical works. The four topics were seminal for his later theoretical treatises: "Zusammenhang" for the never finished "Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung" [The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation]; "Kontrapunkt" for "Preliminary Exercises in Counterpoint", "Instrumentation" for the manuscript of the also unfinished "Theory of Orchestration"; and "Formenlehre" for "Fundamentals of Musical Composition".

¹⁴ According to Pollack, Gerhard's friend and classmate Marc Blitzstein transcribed in Berlin around 1927 Debussy's "Les colines d'Anacapri" and Tchaikovsky's "Troika" for large chamber ensemble. See Howard Pollack, *Marc Blitzstein. His Life, His Work, His World*. (Oxford University Press, 2012), 31

¹⁵ Roberto Gerhard, "Reluctant revolutionary: On studying composition with Schoenberg" (1961), in *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Merion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 112. For a brief description of these "fundamental principles" see Weiss "The Lyceum of Schoenberg", 99. See also Hans Swarowsky (1974), "Schoenberg als Lehrer", in *Bericht über den 1. Kongress der Schönberg-Gesellschaft* Vol. 1, ed. Rudolf Stefan (Vienna: Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1974) 239-40 (véase anexo 2, texto 10).

¹⁶ ...die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiete der Musik. Arnold Schoenberg "Sektion Musik aus: *Richtlinien für ein Kunstamt*". in *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften* ed. Anna M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 264-7 (My translation).

World War).¹⁷ Following a Hegelian view, he considered all these composers his predecessors. On this ground, Schoenberg liked to define himself (particularly from the 1920s onwards) as a *conservative* teacher, profoundly adhered to (German art-music) “tradition”. In “How one becomes lonely” (1937) he wrote:

My *Harmonielehre* did not speak very much about 'atonality' and other prohibited subjects but almost exclusively about the technique and harmony of our predecessors, wherein I happened to appear even stricter and more conservative than other contemporary theorists. But just because I was so true to our predecessors, I was able to show that modern harmony was not developed by an irresponsible fool, but that it was the very logical development of the harmony and technique of the masters.¹⁸

It seems that Schoenberg often focused on the analysis of Bach’s counterpoint and to a lesser extent in the later contrapuntal works influenced by Bach’s music (for instance, the classical minuets by Haydn, Mozart or Schubert, or the fugatos in Beethoven and Brahms’ sonatas, symphonies and string quartets¹⁹). Of key importance were also the study of the Classical forms and structures, particularly in Mozart’s music, and the examination of the processes of motivic development in 19th century music (as displayed particularly by Beethoven, Wagner and Brahms.)²⁰

As mentioned, both Schoenberg and his students often emphasized that the aim of these analyses was the acquisition of a profound knowledge of the compositional techniques associated to the *tonal* tradition and that consequently non-tonal music was seldom analyzed or discussed in the class.²¹ In spite of these assertions, it seems that

¹⁷ See also Arnold Schoenberg, *Der getreue Eckart*, in Joseph Auner, ed. *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. (New Haven & London: Yale University Press, 2003), 160 (anexo 2, texto 11).

¹⁸ Arnold Schoenberg, “How One Becomes Lonely” (1937), *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975), 30 – 53.

¹⁹ Particularly in Beethoven’s 3rd and 9th Symphonies, *Hammerklavier* Sonata and String Quartet Op. 59, no. 2, and in Brahms *String Quartet* no. 3 in B-flat major. See Stein, Appendix, 224.

²⁰ Peter Gradenwitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler, Berlin 1925-1933*. (Vienna, Zsolnay, 1998), 242. See also Matthias Schmidt, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (Lafite, Vienna, 2004), 214 – 220.

²¹ Schoenberg often stated his rejection of analyzing any piece of modern music with his students. He also liked to contend that he did not teach them any modern compositional techniques. In 1929, for instance, he wrote: “the laws of the old art are also the laws of the new art. There is nothing more to learn once they have been correctly recognized and formulated them and one has understood how to apply them”. (“Dass die Gesetze der alten Kunst auch die der neuen Kunst sind, steht für mich fest. Hat man jene einmal richtig erkannt, richtig formuliert und versteht man es, sie richtig anzuwenden, so entfällt das Bedürfnis nach einer neuen Lehre”). Arnold Schoenberg, “Zur Frage des modernen Kompositionsunterricht” (1929), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. A. M. Morazzoni, ed. (Mainz: Schott, 2007), 153. My translation.

In 1938, Schoenberg stated: “Often, a young man who wants to study with me expects to be taught in musical modernism. But he experiences a disappointment. Because, in his compositions I usually at once recognize the absence of an adequate background. Superficially investigating I unveil the cause: the student's knowledge of the musical literature offers the aspects of a Swiss cheese –almost more holes than cheese.[...] Only a thorough knowledge of the styles makes one conscious of the difference between 'mine and thine'. And accordingly one cannot really understand the style of one's time if one has not found out how it is distinguished from the style of one's predecessors. Modernism, in its best meaning, comprises a development of thoughts and their expression. This cannot be taught and ought not to be taught. But it might come in a natural way, by itself, to him who proceeds gradually by absorbing the cultural achievements of his predecessors”. Arnold Schoenberg, “Teaching and modern trends in Music” (1938), in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975),

Schoenberg's students exceptionally analyzed certain works by Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Alban Berg, Anton Webern, Béla Bartók, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky or Paul Hindemith, amongst other modern composers.²²

Regarding Schoenberg's music, there is evidence that Gerhard analyzed with him at least the *Three pieces for piano*, Op. 11²³ and the *Wind Quintet*, Op. 26.²⁴ In Gerhard's only notebook from this period there is only one reference to a 20th-century work: Hindemith's opera *Cardillac* (1925- 26). This work was --together with Berg's *Wozzeck* and Busoni's *Doktor Faust* (both premiered in 1925)-- one of the most popular operas in Germany in the mid-1920s. In his notes Gerhard writes that the closing section of Act II is as an interesting example of "imitation technique".²⁵ It is uncertain whether he studied this opera together with Schoenberg or on his own.

3.1.3. Schoenberg's central principle: "developing variation" and musical "organicism"

Developing variation is basically the process of transforming a basic element (or "Grundgestalt") in order to generate further musical elements (melodic motives, harmonic structures, etc.) which are closely related to each other. The aim of this method is to provide structural coherence (or "organic unity"²⁶) to the music. For Schoenberg, "developing variation" gave music its autonomy as an art and was the defining technique of the masterpieces belonging to the great Austro-German tradition. In other words, the mastering of developing variation distinguished the great (German) composers from the rest.

Accordingly to these ideas, the principle of developing variation was central to both Schoenberg's work as analyst and as composer. One of the main goals of the student's analytical work was to demonstrate the richness of the motivic relationships what gave structural coherence to a given tonal masterpiece.²⁷ As I will show in chapter 5, this had

376. For a deeper discussion on this topic see Diego Alonso, "La formación musical de Roberto Gerhard" (Tesina, Universidad de La Rioja, 2011), 65- 71.

²² See Alfred Keller "Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen grossen Lehrer". *Neue Zürcher Zeitung*, 5th May 1974. See also Arnold Schoenberg "Zu Nationale Musik" (1931), in *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. Ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 157-8 (See anexo 2, texto 18).

²³ Roberto Gerhard, "Reminiscences of Schoenberg", *Perspectives of New Music* 13 (1955): 57-65.

²⁴ On October 1927 Blitzstein (one of Gerhard's classmates) wrote to his former teacher Nadia Boulanger: "we were doing [in Schoenberg's class] some interesting analysis of Mahler (sixth symphony and 'Lied von der Erde'), Schoenberg (Quintet for wind instruments, which I played at the piano), Hindemith, Berg, etc". Quoted in Pollack, *Marc Blitzstein*, 31.

²⁵ "Zur Imitationstechnik. [...] Canonähnlich. Wiederholung u.[nd] Variation zugleich. Vid. Cardillac, Schluss der 2. Akte." (About the technique of imitation. Similar to canon. Both repetition and variation at the same time). Vid. Cardillac. End of act II). Gerhard's notes (IEV. Sig. 14.01.09).

²⁶ This is the term that Schoenberg and his students often used. For a study of the origins of the metaphor of organic life in music see Ruth A. Solie, "The Living Work: Organicism and Musical Analysis," *Nineteenth-Century Music* 4 (1980): 147-56. Severine Neff discusses its use in Schoenberg's writings in "Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis," in *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch and David W. Bernstein (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 409-33.

²⁷ For a interesting study of Schoenberg's application of the concept of developing variation to the analysis of tonal masterworks, in particular by Brahms, see Walter Frisch, "Brahms, Developing Variation, and the

important repercussions in Gerhard's creative work.

Paradoxically, Schoenberg never discussed in deep (at least in his writings) what he exactly understood by "developing variation". His definitions were vague and imprecise, usually of the following type:

Developing variation consists of "changing some of the less important features of a musical idea, while preserving the more important ones."²⁸

Whatever happens in a piece of music is nothing but the endless reshaping of a basic shape...or in other words, there is nothing in music but what comes from the theme, springs from it and can be traced back to it; to put it still more severely, nothing but the theme itself.²⁹

Music of the homophonic-melodic style of composition, that is, music with a main theme, accompanied by and based on harmony, produces its material by, as I call it, developing variation. This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity on one hand, and character mood expression, and every needed differentiation, on the other hand – thus elaborating on the *idea* of the piece³⁰

Gerhard's classmate Adolph Weiss, writing in 1932, explained Schoenberg's "methods of varying a motive" as follows:

- (1) changing the intervals or notes and holding the rhythm;
- (2) changing the rhythm and using the same tones or intervals;
- (3) simultaneous combination of both these methods;
- (4) inversion;
- (5) elongation;
- (6) contraction;
- (7) elision (of one or more notes);
- (8) interpolation (of one or more notes);
- (9) the crab-form (*motus cancrizans*, repeating the motive backwards).³¹

Schoenberg often compared the motivic transformation associated with "developing variation" with the literal or identical repetition produced by sequences and *ostinati*. Whereas the former (also called "musical prosa") was for him the main structural principle of the great Western (particularly German) art music, the latter was typical of poor, rudimentary music. But, as Haimo explains in his brilliant article about the importance of developing variation in Schoenberg's twelve-tone music, not all transformed repetition was considered developing variation:

Although Schoenberg argues that repetition is essential for coherence, unmodified repetition

Schoenberg Critical Tradition", *19th-Century Music*, 5, 3 (Spring, 1982), 215-232. An brilliant discussion of the technique of developing variation in Schoenberg's twelve-tone music is Ethan Haimo, "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music", *Music Analysis* 16, Nr. 3 (1997), 349-365. Hinrichsen has pointed out that for Schoenberg the coherence and richness of Bach's counterpoint primarily lied in the "motivic relationships", see Hinrichsen, "Schönberg – Mozart – Bach", 86.

²⁸ Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* (New York: St. Martin's Press, 1967), 8.

²⁹ Arnold Schoenberg, "Linear Counterpoint" (1931), *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York: Belmont Music Publishers, 1975), 290

³⁰ Arnold Schoenberg, "Bach", *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York: Belmont Music Publishers, 1975), 397.

³¹ Adolph Weiss, "The Lyceum of Schoenberg", 101.

represents, in his opinion, a primitive or lower form, bringing with it the danger of monotony. To avoid this, the repetitions must be varied. But [...] not all varied repetition is developing variation. Developing variation is a special category of variation technique, one that implies a teleological process. As a result, later events -even markedly contrasting ones- can be understood to originate from, or grow out of, changes that were made in the repetitions of earlier musical units. Therefore, true developing variation can be distinguished from purely local varied repetitions that have no developmental consequences. Developing variation offers the possibility of forward motion, permitting the creation of new or contrasting (but still related) ideas, while local variation affects only the passage in question.³²

Schoenberg attributed unvaried repetition to the music of Liszt, Wagner and the New German School as well as to some Russian composers such as Tchaikovsky and Rimsky-Korsakov.³³ His rejection of “folkloristic” art-music was also based on these ideas. He argued that folk melodies were unable to be subjected to the process of developing variation since they are musically complete in themselves.³⁴ I argue that Schoenberg’s criticism of Gerhard’s *Apunts* and *Haikus* (during their first meetings in 1923) and his advice to reduce the number and structural importance of *ostinati* in the latter work were founded on these ideas about the superiority of developing variation over literal repetition.³⁵

In opposition to these composers and musical styles was the great German art music since the mid-18th century, in which developing variation was considered the essential compositional technique. For Schoenberg, Mozart was the great initiator of the technique, Brahms and his school greatly developed it and he and his school brought it to its most advanced state. Schoenberg argued that he had not only respected but also magnified this “eternal musical principle” by extending it into the vertical dimension of music. In the music of this school, interval relations penetrate the vertical dimension more profoundly than in tonal music (that is, the *Grundgestalt*’s intervallic content serves to compose not only melodies but also harmonies). Therefore, Schoenberg considered they had not only carried developing variation into twentieth century music but also expanded its importance as structural strategy. In other words: as Joseph Kerman has pointed out, motivic saturation legitimated his atonal music as deriving from and belonging to the great Austro-German musical tradition:

Schoenberg's really decisive insight [...] was to conceive of a way of continuing the great tradition while negating what everyone else felt to be at its very core, namely, tonality. He grasped the fact that what was central to the ideology was not the triad and tonality, as Schenker and Tovey believed, but organicism.³⁶

³² Ethan Haimo, “Developing Variation ...”, 351

³³ See Arnold Schoenberg, “Criteria for the Evaluation of Music” (1946), *Style and Idea*, 124 – 136.

³⁴ Schoenberg, “Folkloristic Symphonies” (1947), in *Style and Idea*, 164

³⁵ Drew, *Aspekte*, 126.

³⁶ Joseph Kerman, “How we got into analysis, and how to get out” *Critical Inquiry* 7, 2 (1980), 311 – 331.

See also Straus’ interesting account of Schoenberg “analytical misreadings” of developing variation procedures in Joseph N. Straus, *Remaking the past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. (Cambridge and London, Harvard University Press: 1990), 13 – 21.

3.1.4. Gerhard notes from Schoenberg's class

A notebook employed by Gerhard in Schoenberg's class has been kept. Gerhard seemingly esteemed the information contained in it since he took the notebook to Barcelona in 1929 and kept it until he left for the exile. The notebook is kept today at the IEV under the signature 14.01.09.³⁷ The jottings related with Schoenberg's teachings are unfortunately much shorter than those found in Gerhard's 1916 notebook.³⁸

Interestingly, Gerhard's notes are pervaded with the aforementioned ideas about the importance of "developing variation" in German common-practice music. They consist of two main items: a list of general "steps for the analysis" ("*Weg der Analyse*")³⁹ and a brief study of some dramatic and musical aspects of Mozart's opera *The Marriage of Figaro*.⁴⁰ The original texts in German are given in Appendix 2.12 and 2.13 respectively.

The "steps in the analysis" that Gerhard noted down are:

1. To determine the form of the piece and the form of its sections
2. To determine the function of each section within the piece (theme, transition, closing material, etc.)
3. To determine the motivic and thematic relations (*Zusammenhang*). To reduce the basic idea (*Grundgestalt*) to a basic motive (*Grundmotive*). To reduce the larger phrases to the basic idea.
4. To determine the relation and coherence in the vertical (harmonic, contrapuntal). To observe the harmony from the point of view of motivic and thematic integration (*Zusammenhang*). To observe the harmony as a structural factor (relation and integration of harmony and counterpoint)
5. Developing variation of one or more motives to a *Grundgestalt*.

Gerhard's notes about *The Marriage of Figaro*⁴¹ focus on both the musical and the dramatic aspects of the work. Schoenberg asks Gerhard to study the musical characterization and "lyrical quality" of each character in the opera, to find the "epigrammatic motive" that suits to different situations (words), to analyze the different sections of the work and its function and to study the instrumentation changes in each scene. In the second part of these notes Gerhard describes the form of the duettino after the Overture (the opening is shown in example 6-1 below). We can get a further idea of how Schoenberg might have analyzed this work by examining the following document, in which an American student recalled in 1949 how Schoenberg analyzed the musical contrast in *The Marriage of Figaro*

This is a wonderful technique which I myself used also. He [Mozart] usually has his basic form composed of several quasi-juxtaposed contrasting elements which he then uses independently. (He got his copy of Figaro.) Act 1 Scene 1: this figure in the second violin is the figure which connects everything. This is the formal thing on Mozart. Then he has a phrase which is descriptive (in the first violins) even more in the bass. Then he has a formal ending (measure 8-9.) Then a third group (measure 10). This is still introduction; the singing has not yet begun.⁴²

³⁷ At the end of the notebook there is a sketch of the 1929 reply to Millet.

³⁸ See section 1.2.1 in chapter 1.

³⁹ IEV. Sig 14.01.09, p. 7

⁴⁰ IEV. Sig 14.01.09, pp. 1- 5.

⁴¹ (IEV. Sig 14.01.09), [p. 1]. The original text (in German) is given in appendix 2.13.

⁴² Warren Langlie, "Arnold Schoenberg as an educator", in: *Arnold Schönberg Gedenkaustellung*. Ernst

Nº 1. Duettino.
Allegro.

Flauti.
Oboi.
Fagotti.
Corni in G.
Violino I.
Violino II.
Viola.
SUSANNA.
SUSANNA.
FIGARO.
FIGARO.
Violoncello e Basso.

Example 6-1: First scene (Act I) from *The Marriage of Figaro*.
(Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1879)

The analysis of a number of masterworks by Mozart seems to have been one of the main exercises through which Gerhard went with Schoenberg. This contrasts with the apparent lack of interest in Mozart's music in the precedent period. To judge from the documents (notebooks and letters) from 1916 – 23, it seems that it was not until the period in Vienna and Berlin that Gerhard intensively analyzed Mozart's works. These probably included a number of sonatas, string quartets, symphonies and later operas, such as *Don Giovanni* and *The Magic Flute*. As I will show in the last chapter, the study of Mozart's music had important implications in Gerhard's creative output under Schoenberg, particularly in the *Divertimento for winds*. Further studies could investigate if the analysis of Mozart's compositional and "dramatic techniques" (as Schoenberg called them) could have had further creative repercussions, for instance in Gerhard's only opera *The Duenna* (1945-49), composed after a 1775 libretto by Richard Brinsley Sheridan and set (as *The marriage of Figaro*) in 18th century Seville.

Hilmar, ed. (Vienna: Universal Edition, 1974), 92.

3.2. Composing for Schoenberg

As mentioned, composition was the last stage of Schoenberg's teachings. Only when the student had acquired sufficient technical skills was he allowed to compose actual pieces of music. Schoenberg regarded instrumental and chamber music as the best medium to initiate composition.⁴³ As Holtmaier has explained, Schoenberg usually recommended his students to begin by composing small pieces for the piano (normally variations), to continue with songs and sonatas for one instrument and piano (usually violin and piano) and to finish with pieces for small ensemble. As a final project he usually required a string quartet. Only the most advanced students were allowed to compose for larger ensembles or for orchestra during their studies with Schoenberg.⁴⁴

Gerhard shared Schoenberg's views on the superiority of chamber music and explained the lack of large genres amongst the works composed in Berlin as follows:

So far [symphonic music] does not interest me, because a full orchestra forces you to consider incidental problems to the detriment of the substantial problems of absolute music, as found throughout "chamber" music. This is the transcendental field of music and will always interest me more than music for a full orchestra.

3.2.1. Sources

There are three main sources of information about the works composed by Gerhard in Berlin:

- Schoenberg's biannual report for the Akademie der Künste ("*Frequenznachweis*")
- Gerhard's interview in 1929 with *Mirador* in which he listed all the music composed until 1929.
- Gerhard's manuscripts of the time, kept at the Institut d'Estudis Vallencs

3.2.1.1. Schoenberg's biannual report for the Akademie der Künste ("*Frequenznachweis*")

Each semester, Schoenberg filled in a so-called "frequency report" (*Frequenznachweis*) for each student, making notes under three headings: "Effort and

⁴³ Schoenberg had developed his atonal language through the composition of chamber music, rather than of larger and more popular genres such as the symphony or the symphonic poem. His early twelve-tone works from the early twenties were also instrumental and chamber pieces: he began by composing short twelve-tone piano pieces (Opp. 23 and 25) and continued with chamber music (Opp. 24, 26, 29), pieces for choir (Opp. 27 and 28) and finally a string quartet (Op. 30), orchestral music (Op. 31) and an opera (Op. 32). Schoenberg required his students to follow a similar process.

⁴⁴ Holtmaier writes: "Die ersten Semester ließ Schönberg Seine Studenten fast ausschließlich an Kammermusikwerken arbeiten. Nur dort, wo er besondere Begabung und handwerkliche Beherrschung vorfand (Zillig, Hannenheim, Adolph Weiß) ließ er dem Studenten völlig freie Wahl bei Gattung und Besetzung und arbeitete schon zu Beginn des Unterrichts an einer Komposition für großes Orchester. Man begann im allgemeinen mit kleineren Gattungen, Klavierwerken (oft Variationen), Liedern, häufig mit einer Violinsonate. Pflicht- und Gesellenstück war fast immer ein Streichquartett, an dem häufig über mehrere Semester gearbeitet wurde. Der großen Orchesterbesetzung näherte man sich allmählich über Kompositionen für Kammerorchester und Bläserensembles." Ludwig Holtmeier, "Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Kunst", in *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*. Grimm et al. (eds.), (Saarbrücken: Pfau, 2000), 101

involvement in class”, student “progress” and “list of compositions created during the course”.⁴⁵ Table 6-1 shows Schoenberg’s notes on Gerhard. Compared with the reports of his classmates, Gerhard’s “grades” were almost always worse. Still in mid 1926 (that is, two and a half years after lessons in Mödling commenced) Schoenberg reported that Gerhard’s advances were “limited”, that he had not composed any piece yet and that he was “currently in the midst of a crisis that could perhaps decide his future as a composer”.⁴⁶

Schoenberg was not very specific about the creative work of his students. He usually just noted the musical genre of the works on which his students were working (for example “Kammermusik”) but no information about the exact instrumentation, the dates of beginning and completion, the title of the work (if any) or whether the piece was finished or not. About Gerhard’s compositions Schoenberg noted the composer’s work on a set of “variations for piano” and a piece of “chamber music for 10 wind instruments”, both in Winter Semester 1926/27; a “string quartet” in Summer Semester 1927; and “chamber music for winds” and “various attempts” in Winter Semester 1927/28 (the last one that Gerhard attended his classes).⁴⁷

Semester	Fleiß und Besuch des Unterrichts [Effort and involvement in class]	Fortschritte [Student progress]	Angabe der Kompositionen die in der Unterrichtszeit entstanden sind [List of compositions created during the course]
Winter Sem. 1925/26	Regelmäßig [average]		
Summer Sem. 1926	Regelmäßig	augenblicklich gering [at present poor]	befindet sich derzeit in einer Krise, welche über seine Zukunft als Komponist vielleicht entscheiden wird – [illeg.] Übungen [He is currently in the midst of a crisis, that will perhaps decide his future as a composer. - [illeg.] exercises]
Winter Sem. 1926/27	Regelmäßig	Befriedigend [satisfactory]	Variationen für Klavier [Variations for piano] Kammermusik für 10 Bläser [Chamber music for 10 wind instruments]
Summer Sem 1927	Regelmäßig	Gut [good]	Streichquartett [String Quartet]
Winter Sem. 1927/28	Befriedigend [satisfactory]	gut	Bläser-Kammermusik [Chamber music for wind instruments]
Summer Sem. 1928	befriedigend	gut	div. Versuche [various attempts]

Table 6-1: Schoenberg’s report for the Akademie der Künste.

⁴⁵ Reports - Preußische Akademie der Künste. Sig. PrAdk 1141: Meisterschule für musikalische Komposition Professor Schönberg 1925 -1933; pp. 97-99, 116, 146, 155, 161, 206. Archiv der Akademie der Künste (Berlin); Sig. Pr Adk I/128: Meisterschulen für musikalische Komposition Hans Pfitzner, Georg Schumann, Arnold Schönberg und Heinrich Kaminski, Bericht über Leistungen der Schüler; pp. 60, 65, 83, 86, 101, 102. Archiv der Akademie der Künste (Berlin)

⁴⁶ PrAdk I/128, p. 102. For a comparison between Gerhard’s grades and those of his classmates, see appendix 5.

⁴⁷ In Germany, the academic year is divided in two semesters. The classes in the *Wintersemester* (WS) usually go from October till February and in the *Sommersemester* (SS) from April till July.

3.2.1.2. Gerhard interview with *Mirador* in Dezember 1929⁴⁸

In an interview with the Catalan magazine *Mirador* Gerhard provided a list of his compositions from *L'Infantament meravellós de Schahrazada* (the first work premiered and published) through the two *Sardanas*. He was more specific than Schoenberg in his reports and provided the title and the year of composition of the works. He also reported whether the works have remained unfinished or not. In Gerhard's list the works composed between late 1923 and mid-1928 (when he left for Tulln an der Donau) are:

- *Divertiment for wind instruments*, fragment (1926)
- *Suite* for winds, strings and piano (1927)
- *Concertino*, for strings, (1927-28)
- *Sonata* for clarinet and piano (1928)
- *Quintet*, for winds (1928)⁴⁹

The first three works, dated in 1926 and 1927, were certainly composed in Berlin. The last two could have been composed in Berlin or in Tulln an der Donau, since Gerhard left the German capital city around summer 1928. As I discuss later, the fact that the three first works were definitely completed in Berlin does not imply that they were necessarily composed for Schoenberg.

3.2.1.3. Catalogue of the Institut d'Estudis Vallencs

The Robert Gerhard Archives at the Institut d'Estudis Vallencs (Valls) keeps all the works from the 1920s cited by Gerhard in the *Mirador* interview and all the works mentioned by Schoenberg in the report except the "Variations for piano", which is lost. The Institut also keeps an *Andantino for clarinet, violin and piano*, not mentioned in the interview but, as I demonstrate later, certainly composed in this period.

⁴⁸ F. Trabal, "Una conversa con Robert Gerhard", *Mirador* 47 (19.XII.1929): p. 5

⁴⁹ *Divertiment per instruments de vent*, fragment al 1926; *Suite* per instruments de vent, de corda i piano al 1927; *Concertino*, per instruments de corda, entre 1927-1928; *Sonata* per clarinet i piano, l'any passat [1928]; *Quintet*, per instruments de vent, també el 1928

Table 6-2 put together all these data and shows Gerhard’s works composed in Berlin between 1926 and 1928.

Year	Schoenberg’s report (PrAdk I/128)	Interview with <i>Mirador</i> (Trabal 1929, 5)	Instrumentation
1926	Variations for piano (WS1926/27)	[not cited]	piano [lost]
	Chamber music for 10 wind instruments (WS1926/27)	<i>Divertimento</i> for winds ‘fragment’ (1926)	10 wind instruments
1927	String quartet (SS1927)	<i>Concertino</i> for strings (1927- 1928)	2 vl, vla, vc / string orchestra.
	[not reported]	<i>Suite</i> for winds, string and piano (1927) I. <i>El Conde Sol</i> II. <i>Sevillana</i>	tb, cor, bsn, v, va, vc, pno
1928	Chamber music for winds (WS1927/28)	<i>Sonata</i> for clarinet and piano (1928)	cl. and pno
	Various attempts	Institut d’Estudis Vallens <i>Andantino</i>	cl, vl, pno

Table 6-2: Roberto Gerhard’s compositions in Berlin (1926-28)

3.2.2. Chronology, creative process and versions of the works composed in Berlin

3.2.2.1. Variations for piano

The earliest Gerhard work reported by Schoenberg in his “*Frequenznachweiss*” for the AdK is a set of variations for piano. According to this document, Gerhard worked in the piece during the second half of 1926. All manuscripts have been lost. Unlike the rest of the pieces included in Schoenberg’s report, Gerhard did not mention this work in the *Mirador* interview. It is thus uncertain whether he finished it and even whether he actually undertook this composition. If he did, he probably did not consider the piece with enough artistic value and might have destroyed the sketches at some point, probably before returning to Spain. (The piece being unfinished would not have been an obstacle for keeping the manuscript or mentioning it in the *Mirador* interview, as was the case of the *Divertimento*).

The composition of variations was in concordance with Schoenberg’s emphasis in the mastering of the process of development of motives and melodies. The formal simplicity of this genre made it appropriate as a first compositional exercise on thematic and motivic development. In consonance with Schoenberg ideas, Gerhard’s variations were surely not a piece of virtuosic display but rather a piece in which “pure” musical issues were in the

foreground.⁵⁰

3.2.2.2. *Divertimento* for ten wind instruments

Schoenberg reported Gerhard's work on a piece of "chamber music for 10 wind instruments" during Winter Semester 1926/27. In November 1926, Gerhard wrote to his Catalan friend Ramón Sarró, that he was composing a "*Divertimento per 9 [sic] instruments de vent*" at that moment. Both are certainly the same work. Three years later, in the interview with *Mirador* Gerhard dated the *Divertimento* in 1926 and informed that it had remained unfinished. The Institut d'Estudis Vallencs keeps the score of an untitled, unfinished chamber piece for ten winds instruments and a reduction for four-hand piano of it.⁵¹ This piece corresponds with the chamber piece for winds mentioned by Schoenberg and Gerhard (even if the number of instruments in the title given to Sarró is wrong). From all these data I infer that Gerhard started the composition of *Divertimento* at the beginning of the Winter Semester 1926/27 (probably around September or October 1926) and abandoned it a few months later, probably around the end of 1926. *Divertimento* was the second piece composed under Schoenberg and the earliest one that has been kept.

Despite *Divertimento* was not yet finished, Gerhard made a reduction for four-hand piano and performed it with his American friend and classmate Adolph Weiss.⁵² The piano score has some jottings in red pencil probably made during the rehearsals. These include underlined tempo marks, extra dynamic marks or *Hauptstimme* / *Nebestimme* marks (see Ex. 6-2). Gerhard and Weiss could have performed the piano reduction in Schoenberg's class, getting the usual feedback from him and the rest of students (but there is no evidence of this fact).



⁵⁰ In 1947 Schoenberg wrote "...in primordial specimens, sets of variations serve rather the virtuoso who wants to be brilliant through his technique. In such variations there is seldom any other development than velocity and no other change than the figuration of the instrumental style." But "artistically superior compositions" are generated "through 'developing variations' of basic features of the theme and its motive ... producing thematic material for forms of all sizes: the melodies, main and subordinate themes, transitions, codettas, elaborations, etc., with all the necessary contrasts" Arnold Schoenberg, "Folkloristic Symphonies" (1947), *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975), 165 – 166.

⁵¹ Under the signatures 01.08.01 and 01.08.02 respectively.

⁵² Letter from Roberto Gerhard to Ramón Sarró, 15. XI. 1926. Fons Sarró. Biblioteca de Catalunya.

Example 6-2: *Divertimento*, bb. 69 – 71. Marks for the performance (“rit”) and for the instrumentation (“Ob.”, “Cl”, “Hr”, “Fg”)

Gerhard composed the last 19 measures of *Divertimento* in the piano version (which is therefore longer than the full score). After that point he abandoned the composition of both the instrumental and the piano versions. In the last chapter I analyze the compositional technique and intertextual relationships of this work with other pieces. I also discuss the possible reasons why Gerhard did not succeed at finishing the composition.

In order to provide the reader with a clean copy and a digital recording of the score, I have transcribed Gerhard’s manuscripts (kept at the IEV) using the notation software Finale. The copy is provided in appendix 12. My transcription consists of the full score (bb. 1 - 71) followed by the last 19 bars, composed only in the short score (bb. 72 - 91). This document is not a scholarly or critical edition of the unfinished score. It is just intended for making easier the study of Gerhard’s composition by the general reader.

3.2.2.3. *Quartetto n° 3 – Concertino*

As usual in Schoenberg’s class, Gerhard finished his studies with the composition of a string quartet, submitted as a final project. The three-movement work bears the title “String quartet Nr. 3”. As I discuss in chapter 7, the number refers to two previous string quartets, composed in 1914-17 and in the early 1920s respectively. No scores or sketches of these early quartets have been kept. Gerhard’s numbering (“third”) is surprising since it seems that he did not finish the two early quartets and if he actually did, he did not consider them worth of being included in his catalogue (he did not include these “first” and “second” string quartets in the list of his works given in the 1929 *Mirador* interview)

There are three main versions of Gerhard’s “third” string quartet: an early (incomplete) version, a revised (complete) version (seemingly submitted to Schoenberg) and an arrangement for string orchestra (made after his studies with Schoenberg, intended for performance). The music of the first and third movements was recycled in Gerhard’s *Violin concerto* of the mid-1940s. An edition of the arrangement for string orchestra by English scholar Merion Bowen was published by Tritó in 1997. In the following sections I study the compositional process and different versions of Gerhard’s work.

3.2.2.3.1. *Early version*

Gerhard seemingly started the composition of his “third” string quartet shortly after abandoning the composition of *Divertimento*. In the interview with *Mirador* he dated the work in 1927-1928. Schoenberg reported to the Akademie der Künste that Gerhard had worked on a “*Streichquartett*” during the Summer Semester of 1927 but he did not reported his work in the Winter Semester 1927/28. Summer Semester of 1928 was Gerhard’s last semester at the Akademie der Künste. Therefore I infer that he started the composition around mid-1927 and completed this early version of the string quartet a few weeks or months later; in any case not later than summer 1928.

Only the full score of the second movement and an incomplete copy of the viola part of the same movement are kept of this early version.⁵³ The full score is a clean copy in

⁵³ Kept under Sig.08. 01. 01 and 08. 01.02 respectively, at the Institut d’Estudis Valencs.

black ink with some marks in red and black pencil, added later by Gerhard (probably after some rehearsals or performances of the work, possibly at the piano). These marks include crossing outs, additions of tempo and articulation marks as well as the correction of the pitch and duration of some notes.

The incomplete viola part was copied on staff paper of the brand Ashelm, the same that Gerhard and Adolph Weiss employed for copying their scores of 1927 and 1928.⁵⁴ This fact and the presence in the viola part of a jotting clarifying the pitch of a note in German (not in Spanish or Catalan)⁵⁵ suggests that Gerhard copied the parts shortly after the completion of the full score, presumably in Berlin. It is likely that he intended to premiere the work there. If this is true the most probable scenario would have been Schoenberg's home (where the lessons and the performances of the student's works usually took place). The copy of the viola part was made without much care: it lacks important indications, such as time signatures, slurs, dynamic marks... This might indicate that Gerhard copied it quickly, for an informal performance.

3.2.2.3.2. Revised version

The Institut d'Estudis Vallencs keeps two documents, corresponding to a second version, slightly different from the early one. These documents are: 1) a complete set of clean handwritten copies for the instrumentalists, made by Gerhard; 2) a print-proof of the full score of the whole string quartet, made by an unknown publishing house.⁵⁶ The original handwritten full score of this second, revised version has not been kept. According to Drew, Gerhard took it to England and destroyed it after having used the music of the first and third movement of the string quartet in the *Violin Concerto*.⁵⁷ The print-proof full score had some typos (mainly the lack of some accidentals) that Gerhard amended in red ink. The score is virtually ready for publication.

The comparison of the early handwritten full score and the revised, print-proof full score of the second movement (the only one of which we have both scores) reveals that Gerhard made two types of changes: 1) a number of minor transformations concerning phrasing, meter, articulation and dynamics; 2) some substantial changes in the opening and the central section of the movement, shown in the following four examples. Example 6-3 and 6-4 compare the opening of both sections. Note that Gerhard lightened the texture by eliminating the pizzicato accompaniment played by the cellos. Example 6-5 and 6-6 compare the central section of both versions. Note the important differences in motivic and harmonic content.

⁵⁴ Gerhard used paper of that brand for the score of *Sonata for clarinet and piano* (1928) and *Andantino* (ca. 1928); Adolph Weiss for the third movement of the arrangement for four-hand piano of his *Kammersymphonie* (1927), which he gave to Gerhard as a present. The score of Weiss' *Kammersymphonie* is kept at the Institut d'Estudis Vallencs under Sig. M. M. 10.06.

⁵⁵ Gerhard wrote "cis" (German for c sharp) over a note of unclear pitch

⁵⁶ They bear the signature 08.01.04. and 08.01.03 respectively.

⁵⁷ David Drew, "Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie", *Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*. Musik-Konzepte n° 117-118. (Munich: Edition Text + Kritik, 2002), 134 -138.



Example 6-3: Early version, full score. Note the presence of pizzicati in the bass.



Example 6-4: Revised version, full score. Note the lack of pizzicati.



Example 6-5: Early full score, bb. 40 – 45. From bar 41 onwards the music is greatly different to the corresponding bar 40 in the final version (example 6-5 below)



Example 6-6: Final printed score (bb. 40 – 44). From bar 42 onwards the music is greatly different to the original version (due to meter changes, bar 42 corresponds to bar 41 in the original version)

Around summer 1928, shortly after completing the string quartet, Gerhard left Berlin for Tulln an der Donau, the birthplace of his fiancée Leopoldina Feichtegger. They spent there about one year. From that town, Gerhard sent off the score of the string quartet to be considered for the Patxot composition competition. This composition award was one of the most important in Catalonia at the time. The jury consisted of composers related to the conservative choral society *Orfeó Catalá*. On that occasion it included the composer Josep Barberà, the musicologist Higiní Anglés and the music critic Lluís Millet. Apparently, Barberà (a friend of Gerhard) defended the work but Millet adjudicated unfavourably arguing that Gerhard's quartet 'sounds horrible to the ear'. Shortly afterwards, in a letter to Barberà, Gerhard considered that assertion to be 'a layman's criterion' and called for a 'musician's criteria' in the evaluation of his score.⁵⁸

3.2.2.3.3. Arrangement for string orchestra: *Concertino*

Either during that time or immediately after his return to Barcelona, Gerhard arranged the string quartet for string orchestra, most probably in order to premiere the work in a form that might be more appealing for the audience.

The arrangement of a string quartet for string orchestra was a common procedure amongst Schoenberg and his circle. Since the time of Brahms, the string quartet genre was technically beyond the scope of any amateur ensemble. The works for string quartet were intended rather for professional concert performance than for private soirées. However, the genre retained an aura of intimacy still in the early 20th century. In consequence, many composers decided to arrange their string quartets for string orchestra in order to present them to larger audiences.

This was the case of the complex and demanding string quartets of Schoenberg, Berg and Webern. Interestingly, the three composers arranged many of their string quartets for string orchestra in 1928 and 1929. In 1928 Berg arranged three of the six movements of the *Lyric Suite* for string orchestra.⁵⁹ Webern made two different arrangements for string orchestra of the *Five Movements for string quartet*, Op. 5 in 1928 and 1929 respectively.⁶⁰ Schoenberg arranged his second *String quartet* Op. 10 for string orchestra in 1929. The renowned Vienna-based publishing house Universal Edition published the arrangement the same year. Most probably following the example of these composers, and particularly of Schoenberg, Gerhard decided to premiere an arrangement for string orchestra instead of the original for quartet. The version for string orchestra was performed at the *Sessió Gerhard* at the Palau de la Música Catalana on 22nd December 1929, conducted by Gerhard. It was never performed again during Gerhard's life. It was the only work composed for

⁵⁸ Letter from Roberto Gerhard to Josep Barberà, 9. 8. 1929. Fons Barberà. Biblioteca de Catalunya. On Gerhard's reaction to the rejection of his work see Diego Alonso, "Challenging Schoenberg's modernism? Gerhard's music and aesthetics at the turn of the 1930s", in *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*. Michael Russ and Monty Adkins, ed. (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), 40 – 50.

⁵⁹ This version premiered in Berlin on 31st January 1929.

⁶⁰ The first arrangement, with minimal changes, was made in the summer of 1928. The second, with more extensive changes, in 1929. The latter was premiered in Philadelphia in 1930.

Schoenberg ever premiered in Gerhard's life.⁶¹

It seems that Gerhard initially intended a straightforward, almost literal, arrangement of the quartet. He added a very simple voice for the double basses, doubling the cellos at a very few points, and included some minor changes in the other four voices. These changes were made in red pencil in the original parts for the instrumentalist of the original string quartet. A full score of Gerhard's arrangement for string orchestra has not survived and it is unlikely that it existed. He probably used the original full score (for quartet) during the premiere. Example 6-7 shows the opening of the part for the double bass in the first movement. Note the abundance of rests.

The image shows a handwritten musical score for double bass, titled "Concertino C.B." and "Alegro assai". The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The music is written in a simple, straightforward style, with many rests. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "p" and "f". The score is written in ink on aged paper.

Example 6-7: New composed part for the double bass.

Probably after some rehearsals, Gerhard realized that this straightforward arrangement was not working and decided to make further changes. Most of these new changes were prompted by two circumstances: 1) the inexperience of the Barcelona musicians with the complex musical language of the piece; 2) the scant number of viola players in the ensemble.⁶² In order to make his music easier to read and play, Gerhard simplified the spelling of some pitches and the writing of some complex rhythm patterns. He also changed some double stops for *divisi* and exaggerated the dynamic marks (*ppp* or *fff* instead of *pp* or *ff*). Trying to minimize the disproportion generated by the shortage of

⁶¹ As mentioned, the rest of the works composed for Schoenberg, including the string quartet version, could have been played by the students in Schoenberg's class or read by Gerhard at the piano.

⁶² Estimating two performers per every extant part score, the string orchestra consisted of 8 violins I, 8 violins II, 4 violas, 6 violoncellos and 6 double basses. This set-up deviated from the standard in that the number of first violins was not higher than the number of second violins and the number of violas was lower than the number of cellos.

violas, Gerhard divided the second violins in two smaller groups (*divisi*) and required one of them to double the violas. The three examples below show Gerhard's changes in order to reinforce the viola part. Example 6-8 shows the original string quartet version. Note that the viola plays two ascending melodies (the second one is framed). Example 6-9 shows the original part for the second violin in the original string quartet version. In the first stage of the arrangement, Gerhard just assigned this part to the whole section of second violins of the orchestra. He added later a *divisi* in red, reinforcing the ascending viola melodies. This part was copied a number of times by a professional Barcelona copyist in order to get the materials for the performance. Example 6-9 shows one of these copies. The *divisi* is clearly written in two staves.



Example 6-8: Full score of the string quartet version. *Andante espressivo e con moto*, bb. 88-91. Print-proof. (IEV. Sig: 08.01.03, p. 19)



Example 6-9: *Andante espressivo e con moto*, cc. 88-91. Violin II: sheet of the string quartet version. Red amendments for the arrangement.



Example 6-10: *Andante espressivo e con moto*, cc. 88-91. Violins II: clean copy of the sheet of the orchestral version. Note the *divisi*. (IEV. Sig: 08.01.05, p. 122)

Besides the modifications prompted by the deficiencies of the orchestra, Gerhard made changes inherent to the music, unrelated to the circumstances of the premiere. Probably these transformations include changes in the phrasing (by changing the length of many slurs), in the texture (by adding some *solo/tutti* marks), in the instrumentation and the articulation (by changing bows for pizzicato or adding “spicatto” (p. 11), “sul tasto” (p. 46, b. 83), “sul ponticello” or “tot l’arc” (p. 55), etc.). *Concertino* can be thus considered not only an arrangement for string orchestra but also a second revision of the work.

Some of these late changes were kept in the first movement of the *Violin concerto* (in which as we will see Gerhard re-used the music from the *Concertino*) but are not present in the print-proof of the string quartet kept by the Institut d’Estudis Vallencs. This suggests that, contrarily to what I stated in a previous essay,⁶³ the print-proof was made before the arrangement of the string orchestra. It seems that after the premiere of the work in its orchestral version Gerhard gave up the idea of publishing original version for string quartet.

The process of revision and arrangement of the work can be examined particularly well by comparing the different changes made by Gerhard in the central section of the third movement (bb. 100 – 122). This section shows striking similarities in tempo, texture, timbre, rhythm, and melodic contour with the outer sections of the third movement “Allegro misterioso” of Berg’s *Lyric Suite*. Berg completed this work in 1926. It was premiered by the Kolisch Quartet in Vienna on 8 January 1927 and performed again, now before an international audience, on July 16 at the Donaueschingen Festival of German Chamber Music in Baden Baden. There is no evidence that Gerhard attended these performances. Most relevant for him might have been the publication of the score by Universal Edition in spring 1927 (that is, around the same time that Gerhard began his composition).⁶⁴ It is very likely that Gerhard knew Berg’s work no later than that date.

Example 6-11 shows the section from the *Lyric Suite* that Gerhard emulated in his string quartet. It consists of rapid semiquavers, played *pp* and *sul ponticello* by the muted violins and the viola. The cello plays a *pp* melody in pizzicati. The passage is one of the most memorable sonorities in Berg’s string quartet.

⁶³ See Diego Alonso, “Unquestionably Decisive: Roberto Gerhard’s Studies with Schoenberg (1923 – 1928), in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins and Michael Russ (London:, Ashgate 2013), 25 – 49.

⁶⁴ The first advertisement of the score in *Anbruch* appears in the May Issue.

Allegro misterioso
♩ = 150

1 am Steg
Dämpfer
pp sempre

2 H

3 7

4 H 7

5 6

H pizz.
molto p

27

7 8

9 10 N die Br. ergänzend -
pizz. (pp)
H pizz. (pp)

Example 6-11: Opening of the third movement of Alban Berg's *Lyric Suite* (bb. 1- 10)

Example 6-12 shows the Berg-like passage in Gerhard's third movement (bb. 100 - 122). It presents similar tempo, texture, timbre, rhythm, and melodic contour to the opening of Berg's third movement. Gerhard also opens this section with a *pp pizzicato* melody (played by the cello and the violin II) and a semiquaver accompaniment played *pp* and with a special bowing (*sul tasto*) by the first violin and the viola. Furthermore, the four-note motive that opens Gerhard's melody has a similar melodic profile to Berg's opening motive.⁶⁵ There are two significant differences between both passages: the instruments are not muted in Gerhard's passage and that he required them to play *sul tasto* instead of *sul ponticello*.

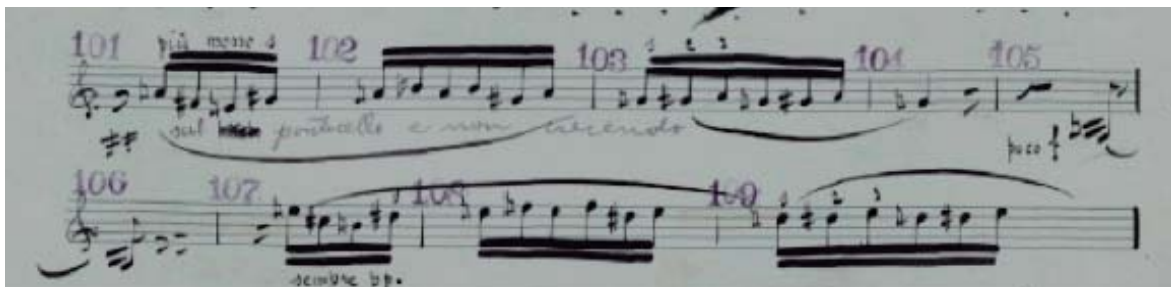
⁶⁵ Gerhard's motive has a -3, -2, +4 melodic profile. The intervals are different than those in Berg's motive (-1, -4, +6) but the direction is the same. In both cases, the distance between the first and last pitch is one semitone. (The distance between pitches is measured in number of semitones. The interval's directions are indicated by + for ascending and - for descending intervals.)

The image displays a handwritten musical score for Gerhard's third movement, spanning measures 98 to 114. The score is organized into three systems. The first system (measures 98-102) features a circled passage in measure 100 with the instruction "pp sul tasto" and a fingering "-3, -2, +4". The second system (measures 103-106) includes markings like "pizz" and "pp sul tasto". The third system (measures 107-114) shows a dense texture with "non cresc." marking in measure 112.

Example 6-12: Berg-like passage in Gerhard's third movement (bb. 100 – 106)

The *sul ponticello* bowing is one of the key elements that confer Berg's movement its memorable sonority. It is thus interesting that Gerhard decided not to use it, both in the string quartet version (shown in example 6-12) and in the first arrangement for string orchestra. My hypothesis is that Gerhard (as most listeners) was impressed with the special sonority of the "Allegro misterioso" opening and emulated the tempo, texture, dynamics, rhythm and melodic profile of that passage. He also required an unusual timbre, but trying not to come too close to Berg's music (not to copy it), he chose *sul tasto* instead of *sul ponticello* as special bowing. It seems that he maintained this decision until the period of

rehearsals with the orchestra. A study of the final copy for the instrumentalists suggests that Gerhard decided at the last minute to change *sul tasto* for *sul ponticello*. As example 6-14 shows, he asked the musicians to cross out the original *sul tasto* indication and exchange it for *sul ponticello*, making this passage to sound even more similar to the opening of Berg's "Allegro misterioso". Like Berg, Gerhard also required the musicians to play the whole passage pianissimo (Berg wrote "pp sempre", Gerhard "pp, non crescendo").



Example 6-14: Change of *sul tasto* for *sul ponticello* in the parts.

The bowing change was not made just for the premiere of the work but was definitive. As example 6-15 shows, the violins are again asked to play *sul ponticello* in the corresponding passage of the *Violin concerto*.

The image shows a musical score for a string quartet and double bass. The top system includes parts for Solo, VI. I, VI. II, Vla., and Vc. The bottom system includes Solo, VI. I, VI. II, Vla., Vc., and Db. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *pizz.*, and *sul pont.*. A rehearsal mark [42] is present, with the tempo marking *Tempo II Stretto, scorrevole*. The Solo part has an *accel.* marking and a *pocessf* marking. The VI. I part has a *sul pont. v* marking and a *pp* marking. The Vla. part has a *pizz.* marking and a *sul pont. arco* marking. The Vc. part has a *pizz.* marking. The Db. part has a *pizz. b \flat* marking. The Solo part in the bottom system has a *sul pont. pp* marking.

Example 6-15: *sul ponticello* sonorities in the violin concerto (Rehearsal figure 42ff)

The fact that the print-proof of the string quartet's full score has the original *sul tasto* indications suggests that it was made before the rehearsals of the work, that is, no later than December 1929. This conclusion is reinforced by the draft of a letter to Schoenberg from around autumn 1932. Gerhard wrote that Erwin Stein (a former student of Schoenberg) has presented the score of *Concertino* to Emil Hertzka (the Director of Universal Edition).

Last summer my wife showed my [Catalan] popular songs to Mr. Anton Webern, who liked them, and ~~two other scores~~ my Concertino and Quintet to Mr. [Erwin] Stein, who recommended them to [Emil] Hertzka. I was very disappointed to learn that my wife did not show you those works. But I think that I transferred my scruples to her! I am terribly willing to send them to you, but I would never dare to make you waste your time.⁶⁶

⁶⁶ 'meine Frau hat diesen Sommer meine Volkslieder Herrn Anton Webern gezeigt, dem sie gut gefielen, und meine / ~~zwei andere Partituren Herrn Stein~~ / mein Concertino und Quintett Herrn Stein, der sie beim Hertzka befürwortete. Ich war sehr enttäuscht, dass meine Frau diese Arbeiten nicht Ihnen vorlegte. Aber ich glaube dass in diesem Falle, meine Hemmungen auf sie übergangen! Ich mochte Sie Ihnen furchtbar gerne schicken,

3.2.2.3.4. Merion Bowen's edition (1997)

In 1997 the Catalan publishing house Tritó Editions published an edition of the version for string orchestra by English scholar Merion Bowen. As Bowen states in the foreword, his intention was “to make the piece as effective as possible for the string orchestra medium, thus ensuring that it receives wide performance.”⁶⁷ He based this new version on the instrumental parts employed in the 1929 premiere (kept at IEV) but introduced a number of modifications.

As we have seen, Gerhard's arrangement for orchestra consisted in two types of changes with respect to the string quartet version: 1) modifications inherent to the music and unrelated to the deficiencies of the Barcelona orchestra, which include changes in the phrasing, texture, timbre and articulation. These are intended to be definitive; 2) simplifications, clarifications and *divisi* induced by the specific characteristics of the Barcelona orchestra and therefore intended just for the premiere. Bowen maintained most of Gerhard's changes belonging to both groups. Curiosity enough, he moderated the extreme dynamic directions (for instance, *ff* instead of *fff*) rightly arguing that current performers are aware of subtle dynamics and modern performance techniques, but he kept other changes of type 2, including all *divisi* (that were clearly prompted by the scarce number of violas in the premiere and not intended to be definitive).

Bowen also included new elements that were not present in Gerhard's arrangement. He enlarged the contrabass voice (either making it to double the cello or composing new motives)⁶⁸ and marked a number of passages to be played by the soloists (not *tutti*). He also added some glissandi arguing that they would “enhance the Bartók-ian character of some episodes”.⁶⁹ In my opinion these three modifications, particularly the latter, are not completely justified.

aber ich werde mir niemals trauen Ihre Zeit deswegen in Anspruch zu nehmen.’ Draft of a letter from Roberto Gerhard to Arnold Schoenberg. IEV. Sig. 14.02.02, p. 33 and 35. See the complete text in appendix 2. 17

⁶⁷ Merion Bowen, Foreword to the edition *Concertino* (Barcelona: Tritó, 2001), 10

⁶⁸ Bowen explains: “The contrabass part has been enlarged, doubling the cello either at the same pitch or an octave lower than in the original. In the first movement, the cello part has been transposed up an octave from bars 124 to the first semiquaver of bar 134. Where appropriate, some pizzicato markings have been changed to arco”. Merion Bowen, Foreword to the edition *Concertino*, 10

⁶⁹ Bowen writes: “In general the style of the work is quite Bartók-ian. [...] With this in mind, in the third movement, I have added glissandi to the leaping motif introduced by the violins in bar 52 and taken up by the rest of the ensemble, continuing to bar 78. This enhances the Bartók-ian character of the episode.” Bowen, Foreword to the edition of *Concertino*, 11

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in 2/4 time and begins at measure 52. The key signature has two flats. The V. I part features a glissando marked 'p dolce' and 'poco espr.'. The V. II part has a 'poco espr.' marking. The Va. part has a 'gliss.' marking. The Vc. part is marked 'arco' and 'fp', with a 'gliss.' marking. The Cb. part is marked '(pizz.)' and 'mf'. Performance instructions 'poco largamente' and 'poco rit.' are placed above the V. I staff. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Example 6-16: Glissandi added by Bowen in the third movement of *Concertino*. (bb. 52 – 59).

3.2.2.3.5. Conclusions

The work composed for Schoenberg as a final project went through several stages of composition and arrangement, shown in table 6-3 below. Gerhard completed the first version of the work during the second half of 1927. This primitive version was probably played at the piano (hence the marks) and discussed with Schoenberg. While copying the parts Gerhard realized that the work need to be revised. This would explain that he abandoned the copy of the viola part precisely at b. 41, where the substantial changes of the second movement begin. Gerhard copied then a new (revised) full score (lost) and a new set of parts (kept at IEV). The copy of the parts suggests that he had in mind an imminent performance of the string quartet, either in Berlin or in Barcelona. If Gerhard intended to perform the work in Berlin, the most probable scenarios would have been either the Akademie der Künste (in one of the concerts periodically organized by the institution) or at Schoenberg's home, where the classes took place. However there is no evidence of any performance of the work in Berlin.⁷⁰ At some point, probably between late 1928 and late 1929, he sent the work to the Patxot composition competition (that rejected it) and to an undetermined publishing house, which decided to publish the string quartet and made a print-proof of the work. In the same period, following the example of Schoenberg, Berg and Webern, Gerhard arranged the work for string orchestra and decided to premiere that version in Barcelona, in December 1929.

Gerhard abandoned the idea of publishing the string quartet version, probably around late 1929 or early 1930. The reasons remain unclear. I offer three possible hypotheses. The first one is that, having introduced a number of substantial changes in the score during the arrangement process (for instance, the *sul ponticello* bowing), Gerhard felt that the string quartet version (ready to print) was no longer satisfactory. Other hypothesis is that, given the negative reception of the work in Barcelona, the publishing house discarded the idea of

⁷⁰ The Akademie der Künste keeps some records of the performance of other *Meisterschüler*'s works but not of Gerhard's. I have not found any letter or private document of Gerhard or Schoenberg about a private performance of Gerhard's string quartet in Berlin.

publishing a work with few chances of profit. Judging by the draft of a letter to Schoenberg, in the following years Gerhard tried (through Erwin Stein) to publish the version for string orchestra in Universal Edition, a world-renowned Austrian publishing house specialized in modern music (with particular focus on the music of Schoenberg and his circle). Nevertheless, further revisions would have been needed for that publication in order to eliminate the changes prompted by the specific deficiencies of the Barcelona orchestra (for instance, the *divisi* in which the second violins double the violas). It remains unclear whether Gerhard worked on a new revision after the premiere. Finally, a third hypothesis is that Gerhard had already in mind to transform the work in a violin concerto. The title of the arrangement, “Concertino”, could point to that intention.⁷¹ Concertinos are usually pieces in concertant style for solo instrument accompanied by a small ensemble. The use of the term for designating a chamber piece *without* soloist is uncommon. One of the few cases is Stravinsky’s *Concertino* for string quartet (1920). Stravinsky gave this title to his string quartet due to the soloist character of the first violin. Given the prevailing texture of melody and accompaniment in Gerhard’s work, in which the first violin often stands out prominently, the composer might have adopted the term for similar reasons. Indeed, most part of the soloist melody in the *Violin concerto* is derived from the melody of the first violin in the string quartet.

The *Violin Concerto* was the definitive version of the work. After having included the first and third movement of the string quartet in the first movement of the concerto, Gerhard did not intend to publish any other version of the work. Consequently, as David Drew has pointed out, Gerhard destroyed the original full score. He was not able to make the same with other materials (for instance, the print-proof or the parts for the orchestra musicians), which he had not taken with him in exile and were still in Barcelona. Regarding Bowen’s edition of the 1929 orchestral version, we have to be aware that his intention was not to produce a scholarly or critical edition of Gerhard’s work but a new, slightly modified version intended “for wide performance”.⁷² His version does not completely correspond to the work premiered in 1929 and includes some features (for instance, the *divisi* or the Bartok-ian glissandi) which do not seem entirely coherent to me.

⁷¹ The term “concertino” roughly corresponded with the German term *Konzertstück* (concert piece). Concertinos and concert pieces are shorter and less ambitious in scale than ordinary concertos for soloist and usually scored for chamber ensemble rather than for symphonic orchestra. Some notable examples include Weber’s concertinos for horn (1806), clarinet (1811), and piano (1821), Schumann’s *Konzertstück* for four horns, op. 86 (1849), Bruch’s *Konzertstück* for violin (1911), Milhaud’s *Concertino de printemps* for violin and orchestra (1936) or Hindemith’s *Concertino* for trautonium and strings. This genre came into new vogue in the 1930s.

⁷² Drew writes “Gerhard hatte wohl das Material, das er in Spanien zurückgelassen hatte, vergessen. Denn es war eindeutig sein Ziel, alle Spuren des *Concertinos* zu beseitigen, nachdem -zwei der drei Sätze im Violinkonzert eine Wiederbelebung erfahren hatten. Die Tatsache, daß nichts aus dem Zweiten Satz jemals wieder in irgendeiner anderen Form, die die Autorisation des Komponisten beanspruchen könnte, wieder aufgeraucht ist, läßt zumindest einige Fragen an die kürzlich veröffentlichte Ausgabe des *Concertino* offen (Tritó, Barcelona 2001). Das musikwissenschaftliche Interesse an der Veröffentlichung (in der Edition Meirion Bowens) ist unbestritten. Ihre Aufnahme in den Gerhard-Kanon hingegen nicht.“ Drew, „Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie“, 137.

Versions	Scores kept at the I. E. V.	IEV Signature	Ensemble	Place and chronology	Title (as appears in the score cover)
Earlier string quartet version	Full score of the 2 nd mvt.	08.01.01	String quartet	Berlin, ca. mid 1927 – ca. mid 1928	No cover
	Viola part of the 2 nd mvt	08.01.02			
Revised string quartet version	All parts	08.01.04 (black ink)		Unknown. Berlin in early 1928?	<i>Quartetto n° 3</i>
	Print-proof of the full score	08.01.03		Unknown publishing house. No later than Dec. 1929	None
Arrangement for string orchestra	Parts (no double bass)	08.01.04 (red marks)	String quartet → String orchestra Minor changes (in red) made in the original string quartet parts in order to arrange them for string orchestra	Barcelona late 1929?	<i>Quartetto n° 3</i> <i>Concertino</i>
	Parts (with double bass) Copy for the orchestra musicians	08.01.05	String orchestra	Barcelona, late 1929	<i>Concertino</i>

Table 6-3: Arrangement stages and different versions of the string quartet composed for Schoenberg

3.2.2.4. Suite for winds, strings and piano

Gerhard stated in the interview with *Mirador* that he had composed a “Suite for winds, strings and piano” in 1927. This “suite” seems to correspond to two small, simple, playful pieces titled *Sevillana* and *El Conde Sol*. The handwritten scores are kept at the Institut d’Estudis Vallencs and the Biblioteca de Catalunya respectively.⁷³ The pieces are scored for trumpet, horn, bassoon, violin, viola, cello and piano. As Julian White has pointed out, the music of these pieces drew on some Spanish popular dances and songs collected in Pedrell’s *Cancionero*, most of them from Andalusia.⁷⁴ *Sevillana* was dedicated to the bassoonist Adolph Weiss, one of Gerhard’s classmates and best friends in Berlin. The image below shows the dedication on the cover of the bassoon part.

⁷³ “Sevillana”: IEV. Musical manuscripts 01/10/01/10, p. 13. “Conde Sol”: Biblioteca de Catalunya (M 6840/5)

⁷⁴ *Sevillanas* draw on some sevillanas and a song from Leon (*A dónde fue*) and *El Conde Sol* on “Tonada del Conde Sol” and three versions of the popular song “El Mayo” (all collected in Pedrell’s *Cancionero*). See Julian White, ‘Lament and laughter’: emotional responses to exile in Gerhard’s post-Civil War Works”, *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. May 27-28th 2010, 34 – 48.

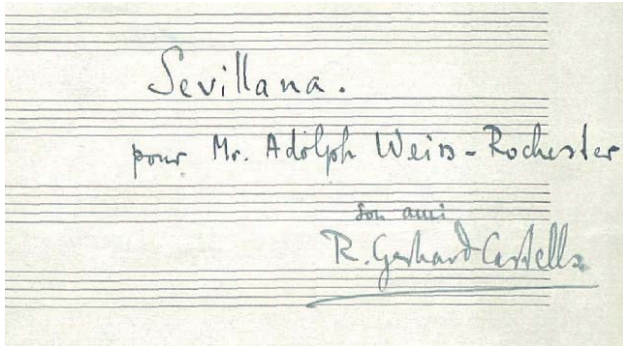


Figure 6-2: Gerhard's dedication to Adolph Weiss

The reasons why Gerhard composed these two pieces remain unclear. It seems likely that they were intended for performance in Germany. All the parts except the piano have indications in German, for instance, the names of instruments and performance indications such as “wenden”, “gewöhnlich”, “ganzer Bogen”, “am Frosch”, “an der Spitze”, “nimmt Sordine” and so on. A number of jottings and underlines in the parts for the instrumentalists suggest that the pieces were rehearsed and perhaps performed, most probably in Berlin and by some members of the *Meisterklasse*, including the bassoonist Adolph Weiss. The pieces would have been then completed before summer 1927, when Weiss left Berlin for the United States.

Biblioteca de Catalunya has recently published an edition of the pieces by Spanish scholar Leticia Sánchez de Andrés. She argues that *Sevillana* and *El Conde Sol* were almost certainly a “composition exercise” for Schoenberg.⁷⁵ I disagree with her for two reasons. Firstly, the simple, playful and overtly folkloric nature of the musical materials as well as the abundance of sequences and *ostinati* and the lack of contrapuntal work, motivic integration and development procedures are diametrically opposed to what Schoenberg required to his students. They neither match Schoenberg's understanding of music as “the language of profundity” nor follow his most basic compositional principles. In this respect, it is significant that both the indications in the full score (from which Gerhard surely conducted and played the piano) as well as the dedication to his American friend Weiss are written in French (not in German, English or Catalan). In doing this, Gerhard might have ascribed these pieces to the tonal music that Schoenberg scornfully liked to call “*Franco-Russische Hübschmusik*” (“Franco-Russian pretty music”).⁷⁶

⁷⁵ Sánchez writes: “consideramos muy poco probable que [la Suite] no se presentase en la *Meisterklasse*. Esta pieza sería entonces un ejercicio de composición más entre los llevados a cabo por Gerhard en la AdK, si bien, también es posible que la *Suite* fuese compuesta de manera autónoma por Gerhard o, incluso, que hubiese sido un encargo, pero estas hipótesis, desde nuestro punto de vista, son más improbables.” Leticia Sánchez de Andrés, “Estudio preliminar” en *Roberto Gerhard. Suite per a instruments de Vent, de Corda i Piano. El Conde Sol, Sevillana* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya-Clivis Publicacions, 2013), 21.

⁷⁶ According to Blitzstein, Schoenberg had used that term to describe Blitzstein's compositional style, which he utterly disapproved. In 1927, Blitzstein wrote a friend recalling Schoenberg's words to him: “It is only since the war that you American composers have been cut off from your source of supply, which is Germany, and have been writing Franco-Russian music [...] Ten years before the war you were all writing German music; and ten years from now you will all be writing German music again.” Schoenberg, who did not approve Blitzstein compositional style and aesthetics, eventually resigned to changing them and told him to “go ahead” and continue writing his “Franco-Russian pretty music”. Blitzstein remarked: “That I might not be interested in writing German, French, Russian, or even American music did not occur to him. [...] I found it useless to argue with him. We parted on polite but not very warmly friendly terms”. Letter from Marc

Secondly, Gerhard “mishandles” some articulation and textural signs, which are typical of Schoenberg’s music of the period, particularly the *Hauptstimme* and *Nebenstimme* marks and a special type of accents. The *Hauptstimme* and *Nebenstimme* marks were used by Schoenberg and his school to differentiate the main and the secondary voices in compositional contexts dominated by a dense contrapuntal texture, where the lines are contrapuntally equated and it is thus not evident which are the main melody and the accompaniment. This is the case of Gerhard’s *Divertimento*, where these marks help to differentiate the main melodies. But *Sevillana* and *El conde sol* have a traditional homophonic texture, in which the main and secondary melodies are much easier to differentiate. Note for instance the use of the *Hauptstimme* mark in the opening of *Sevillana* (example below): which other instrument could have been the main voice in such a musical context?

The image shows a handwritten musical score for the beginning of 'Sevillana'. The tempo is marked 'Andante vivo' and the time signature is 3/4. The score includes parts for Trumpet B, Cornet F, Bassoon, Violin, Viola, Violoncello, and Piano. The piano part has the instruction 'pedal gauche seulement'. A red circled number '1' is written above the first measure of the Trumpet B staff.

Example 6-17: *Sevillana*, full score, bb. 1 – 6.

Even more incongruent is Gerhard’s combined employ of the *Hauptstimme* mark with the traditional indication “solo” in some passages, for instance, the one shown in example 6-18 below.



Example 6-18: combined use of the *Hauptstimme* and *solo* marks.

We find a similar mixture of traditional and Schoenbergian symbols, in the marks for the accented and unaccented beats, shown in example 6-19.⁷⁷ My hypothesis is that Gerhard's "mishandled" use of the Schoenbergian symbols was not a result of ignorance or inexperience but rather an ironic or witty comment on Schoenberg's music and more specifically on his *Suite* Op. 29, on which –as White has pointed out– Gerhard's pieces are clearly modelled, both in its instrumentation and ironic parody of popular forms.⁷⁸ The use of melodies of Andalusian origin (as well as pervasive hemiola rhythms and simulated guitar effects) was another side of Gerhard's ironic and mocking effect in this work.⁷⁹ The "wrong" use of the accents and *Hauptstimme* marks would not have pleased Schoenberg. This would be another evidence that the pieces were not a compositional exercise written for the Austrian composer. I consider it more likely that *Sevillana* and *El Conde sol* were composed just for fun, probably for an event outside of Schoenberg's class (perhaps some private party or celebration). Further research has to be done in order to determine the relationships of Gerhard's two pieces with Schoenberg's music in general and his Op. 29 in particular. The pieces are also interesting for scholars interested in Gerhard's display of his national identity and his (ironic) references to Spain through the allusion to topical Andalusian music.

⁷⁷ Schoenberg had used those symbols in the *Suite* Op. 29 and in other previous works, such as the *Wind Quintet*, Op. 26 that Gerhard and other *Meisterschüler* studied with him.

⁷⁸ White has written that Gerhard's suite "is clearly modelled, both in its instrumentation and ironic parody of popular forms, though not its idiosyncratic tonal writing, on Schoenberg's serial *Suite* Op.29 composed the previous year. Gerhard's suite is clearly a 'Spanish' (indeed almost exclusively Andalusian) piece rather than a 'Second-Viennese' one. In place of Schoenberg's light-hearted reminiscences of Austro-Viennese popular music (Ländler, 1920's dance rhythms, German folk songs), Gerhard draws on folk songs contained in Pedrell's *Cancionero Musical Popular Español*" (White, "Lament and laughter", 34).

Gerhard probably knew Schoenberg's Op. 29 around March 1927, when the score was published by Universal Edition. The premiere of the work, completed in May 1926, did not take place until the 15th December in Paris. Schoenberg could even have discussed some aspects of the work in the class, as he did around that time with the *Wind Quintet*. Letter from Marc Blitzstein to Nadia Boulanger, 18th October 1927. Quoted in Pollack, *Marc Blitzstein*, 31.

⁷⁹ Andalusian folklore could be used (particularly by a Catalan composer) to symbolize or represent all the topics about a traditionalist and conservative Spain.



Example 6-19: combined use of traditional and Schoenberg's accents in *El Conde Sol* (p. 14, b. 5 after rehearsal number 21⁸⁰)

3.2.2.5. Sonata for clarinet and piano

During the last year at the Akademie der Künste (from Autumn 1927 to Summer 1928) Schoenberg's reported that Gerhard had worked on "chamber music for winds" and made "various attempts" at composition. This might correspond with two small pieces kept at the Institut d'Estudis Vallencs: the *Sonata* for clarinet and piano and *Andantino* for clarinet, violin and piano. In the interview with *Mirador* Gerhard dated the *Sonata* in 1928. Despite its title, it is a single-movement brief piece, not in sonata form. Either it was intended as the last movement of a three or four-movement sonata for clarinet and piano or more probably the title just indicates a piece *to sound*. I do not consider it likely that Gerhard composed the work for the Barcelona concert (as Bowen states in the notes to the edition of the score⁸¹). It rather seems to be a composition exercise for Schoenberg, not necessarily intended to be performed in public. The score has some marks on pencil not made by Gerhard (ex. 6-20 and 6-21). These musical notations differ from Gerhard's handwriting in the shape of the natural signs and to a lesser extent in the form of the quaver rest and stems. By studying Schoenberg's musical handwriting in facsimile editions of his manuscripts of the time I have concluded that these annotations were probably made by him.⁸² The piece could have been played in Schoenberg's class but it was never premiered in Gerhard's life.⁸³ Gerhard's interest for the clarinet in this piece and in *Andantino* parallels the interest for the instrument by members of the Second Viennese School in the 1920s.⁸⁴

⁸⁰ Archivo Gerhard. Biblioteca de Catalunya (M 6840/5)

⁸¹ Merion Bowen, Preface to the edition of *Sonata per a clarinet i piano* (Barcelona: Tritó, 2001), 5

⁸² See a similar study of Schoenberg's jottings in Erich Schmid's scores in Andres Spörri: "Erich Schmid, ein Meisterschüler von Arnold Schönberg", *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.-30. September 2000*. (Viena: Arnold Schönberg Center, 2000)

⁸³ The work's public premiere took place at Fundación Juan March (Madrid) on 9th February 2011, performed by Trio Messiaen. A recording of the piece can be found at the website of the Fundación Juan March: <http://digital.march.es/clamor/en/fedora/repository/atm%3A5394#flowplayer> (accessed 12th March 2014)

⁸⁴ The clarinet was the only wind instrument for which Schoenberg wrote in that decade (in the early serial chamber works *Serenade* Op. 24 and *Suite* Op. 29). Berg composed in 1913 one of the most significant pieces for clarinet of the early 20th-century: the *Four pieces for clarinet and piano*, Op. 5. Stravinsky was other



Example 6-20: *Sonata for clarinete and piano*. Jottings made probably by Schoenberg (with asterisk). (IEV. 01.11; p. 1 y 2)



Example 6-21: *Sonata for clarinet and piano*. Jottings probably by Schoenberg's hand. (IEV. 01.11; p. 12)

composer of the period who wrote important music for the clarinet, particularly the *Three pieces for clarinet solo* (1919).

3.2.2.6. *Andantino* for clarinet, violin and piano

The Institut d'Estudis Vallencs keep the score of an untitled brief piece for clarinet, violin and piano. The tempo indication of the piece (*andantino*) was adopted by the IEV as title for the entry in their catalogue and later by Merion Bowen in the edition of the piece.⁸⁵ I have followed this convention and also adopted *Andantino* as title.

For unknown reasons, Gerhard did not mention the untitled piece in the *Mirador* interview. Schoenberg neither specifically referred to any piece for clarinet, violin and piano in his report. Nevertheless, the piece was almost certain composed in Berlin during the last year of Gerhard's studies.⁸⁶ On the one side, he used staff paper of the brand Ashelm, the same employed for other works composed in the years 1927–28. On the other, as I explain in chapter 6, *Andantino* is an exercise or experiment in “proto-serial” pitch-class organization. It was most probably the last or one of the last works composed under Schoenberg's tutelage and preceded the composition of the *Wind Quintet*. Gerhard copied the parts for the instrumentalist (kept at the IEV). They have some dynamic and articulation marks added in pencil, which suggest that the piece was performed (in Schoenberg's class or in other private event)

It is surprising that Gerhard did not cite this piece in the 1929 *Mirador* interview since he reported all the other works composed for Schoenberg, including the unfinished *Divertimento* (but not the “Variations for piano”). A hypothesis is that Gerhard considered it just a compositional exercise (on serial ordering and permutation) and not a musical work with enough artistic value.

3.2.2.7. *Wind Quintet*

In his brilliant article, David Drew stated that the *Wind Quintet* had been Gerhard's second “exam project” for Schoenberg. He probably got this information from Gerhard's himself, with whom he held some private conversations in the last decades of Gerhard's life.⁸⁷ Subsequently, scholars believed that Schoenberg was referring to the *Wind Quintet* when he reported Gerhard's composition of “chamber music for winds” during the Winter Semester 1927/28 and, following Drew, stated that the work has been the last compositional project undertake under Schoenberg.

The following evidence suggests that the *Wind Quintet* was not written for Schoenberg but shortly after the studies with him:

- 1) For a number of reasons that I will discuss in chapter 7, Schoenberg usually demanded a string quartet as a final project of his teachings, not a wind quintet.
- 2) No wind quintet is mentioned in Schoenberg's report. There is no reason why Schoenberg would have written “Bläser-Kammermusik” instead of “Bläserquintet” if Gerhard was actually working on a wind quintet.
- 3) More importantly: on the back of a postcard showing a view of Tulln an der Donau, Austria (Gerhard's wife birthplace), Poldi wrote: ‘Here Roberto composed his

⁸⁵ Merion Bowen, *Andantino per a clarinet, violí i piano (1928-1929)* (Barcelona: Tritó, 2001), 5

⁸⁶ Bowen dates the piece in 1928-29.

⁸⁷ Drew, “Roberto Gerahard. Aspekte einer Physiognomie”, 128

Wind Quintet / Tülln an der Donau. 1928⁸⁸

4) In the aforementioned draft of a letter to Schoenberg (written around autumn 1932) Gerhard commented on his disappointment with the fact that his wife had not shown Schoenberg the score of the *Wind Quintet* during Schoenberg's stay in Barcelona, which suggest that Schoenberg did not know the work.⁸⁹

These evidences suggest that Gerhard could have begun the composition of the *Wind Quintet* in Berlin, (shortly before he left for Austria) but certainly completed the work in Tulln an der Donau, during the long holidays the couple spent there. The draft of the letter to Schoenberg suggests that Gerhard had no interest in showing the work to his former teacher when they again met in the early 1930s. Schoenberg never knew the work.

⁸⁸ As mentioned, Gerhard left Berlin for Tulln an der Donau (a little town, close to Vienna) around summer 1928. He stayed there until autumn 1929. The postcard is kept together with the manuscript of the *Wind Quintet* at Cambridge University Library.

⁸⁹ "Last summer my wife showed my [Catalan] popular songs to Mr. Anton Webern, who liked them, and ~~two other scores~~ my *Concertino* and Quintet to Mr. [Erwin] Stein, who recommended them to [Emil] Hertzka. I was very disappointed to learn that my wife did not show you those works. But I think that I transferred my scruples to her! I am terribly willing to send them to you, but I would never dare to make you waste your time." Draft of a letter from Roberto Gerhard to Arnold Schoenberg. IEV. Sig. 14.02.02, p. 33 and 35. See the complete text in appendix 2. 17

SEGUNDA PARTE:
EL LENGUAJE MUSICAL DE ROBERTO GERHARD EN LOS AÑOS VEINTE
SECOND PART:
ROBERTO GERHARD'S MUSICAL LANGUAGE IN THE 1920s

4. La música de Gerhard previa a sus estudios con Schoenberg: el primer *Apunt* para piano (1921)

No conozco las leyes estilísticas de la música que me presenta, más emparentada con la tradición francesa que con la germana, y por tanto mi juicio sería, hasta cierto punto, arbitrario. Ahora bien, observo en sus composiciones facultades de invención musical, cualidades sonoras, precisión formal, y eso me basta.¹

4.1 Introducción

En el presente capítulo examino algunos de los aspectos más importantes del método compositivo y de los rasgos estilísticos de la música compuesta por Gerhard durante los dos años anteriores a su traslado a Viena. Mi objetivo es entender su música de esta etapa para, en capítulos posteriores, poder evaluar mejor la influencia de Schoenberg en la obra de Gerhard de la segunda mitad de los años veinte y determinar cuáles fueron los cambios y continuidades entre la música compuesta antes y durante su magisterio. Como ejemplo de la música de esta etapa he analizado el primero de los dos *Apunts* para piano, compuesto a finales de 1921, tras dos años de silencio creativo que siguieron a la composición, entre 1917 y 1919, de *L'infantament meravellós de Schahrazada*, *Verger de galanies* y los dos *Tríos* para violín, violoncelo y piano. La tabla 4-1 sitúa el primer *Apunt* dentro de la producción de Gerhard previa al comienzo de las clases con Schoenberg (a finales de 1923).

Fecha	Composición
1913 – 1917	Gran cantidad de breves piezas y ejercicios (la mayoría inconclusos)
Abril 1917- Marzo 1918	<i>L'Infantament meravellós de Schahrazada</i>
1918	<i>Verger de galanies</i>
finales 1917 - 1918	<i>Trio en si</i>
ca. Nov. 1918 – ca. Nov. 1919	segundo <i>Trio</i>
Nov. 1919 – finales 1921	silencio creativo
Diciembre 1921	Primer <i>Apunt</i>
Marzo 1922	Segundo <i>apunt</i>
1922	<i>Siete Haiku</i>

Tabla 4-1: El primer *Apunt* dentro de la creación de Gerhard hasta 1923

He elegido el primer *Apunt* como ejemplo de la música de Gerhard a principios de los años veinte por tres razones: en primer lugar, por ser su primera pieza no-tonal, en la que emplea

¹ Gerhard recordando los comentarios de Schoenberg (durante su primer encuentro en 1923) sobre su segundo *Trio* y probablemente por extensión sobre las otras dos obras presentadas: los dos *Apunts* y los siete *Haiku*. Cit. en Girasol: “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*, Barcelona, 3 y 4 diciembre 1929.

por primera vez formas de organización armónica no funcional, de una novedad radical en la España del momento. En segundo lugar, por la significativa relación a nivel estilístico del primer *Apunt* con la música para piano francesa de principios de siglo y con la de Frederic Mompou en particular, una relación que no ha sido hasta el momento estudiada. Por último, por ser la única obra de Gerhard sobre cuya estructura armónica disponemos de dos comentarios realizados por el propio compositor, en diferentes etapas de su carrera. El primero de ellos, el más detallado e interesante, fue redactado en 1923 para su amigo, el compositor Josep Barberà, y explica la armonía de la pieza desde un punto de vista funcional. El texto es extremadamente interesante para comprender cómo Gerhard entendía (o intentaba justificar) a principios de los años veinte la organización armónica de la pieza. El segundo, mucho más escueto, fue escrito décadas más tarde en el exilio; describe la pieza desde una perspectiva no tonal, alejada del anterior entendimiento en términos funcionales.

En la primera parte del capítulo describo el contexto de la composición del primer *Apunt* y la negativa recepción en Cataluña a principios de los años veinte, la cual indujo a Gerhard a analizar la pieza para Barberà. En la segunda parte estudio las relaciones de la pieza con la música hispano-francesa del momento en general y la de Mompou en particular, mostrando las similitudes y diferencias entre el estilo y principios constructivos de ambos compositores. En la tercera sección analizo la armonía y estructura del primer *Apunt*. Me centro en el importante papel como agente constructivo de la saturación o integración motívica (uso de un reducido número de relaciones interválicas como elementos estructurales) y el octatonismo. Contextualizo estos procesos compositivos dentro de las tendencias post-tonales de principios de siglo y establezco algunos de los puntos de contacto con la música post-tonal de otros compositores europeos, en particular Schoenberg y Stravinsky. Aunque la melodía, armonía y estructura del primer y el segundo *Apunts* están relacionadas a varios niveles, mi análisis ignora la relación entre ambas piezas, cuyo análisis queda para un estudio futuro. En la última parte del capítulo comento brevemente las implicaciones del uso del folclore por parte de Gerhard en el primer *Apunt* y las pongo en relación con su negación de una instrumentalización nacionalista del folclore.

4.2. Cronología y recepción

Gerhard compuso los 2 *Apunts* para piano poco después de volver de Granada (en octubre de 1921), durante el periodo de reclusión en la masía de Sarri. El primer *Apunt* lo completó en diciembre de 1921, el segundo en marzo del año siguiente. A pesar de que Gerhard era un buen pianista, los *Apunts* son una de las pocas obras para piano solo de toda su producción.

No quedan bocetos ni estudios previos de las piezas, sólo la partitura publicada por la editorial *Unión Musical Española* (UME) en 1923. No está claro si la filial de la UME en Barcelona propuso a Gerhard y otros compositores catalanes componer una o varias piezas para piano que luego publicaría, o si Gerhard compuso las piezas sin un proyecto editorial concreto y la UME se interesó por ellas poco después. De la crítica aparecida en la *Revista Musical Catalana* en 1923 parece desprenderse la primera opción.²

A diferencia de sus obras anteriores (*L'infantament meravellós de Schahrazada* y el segundo *Trio*), los *Apunts* fueron recibidos tras su publicación con críticas en su mayoría

² Véase J. S “Bibliografía”, en *Revista musical catalana* 236 (August 1923), 226.

negativas. En la citada recensión de la *Revista Musical Catalana* el crítico (que firma con las iniciales J. S) comentaba, además de los *Apunts* de Gerhard, varias piezas para piano compuestas por los siguientes autores catalanes: Lluís Millet, Tomás Buxo, Jaume Pahissa y Frederic Mompou. Juzgaba las obras principalmente por su lenguaje armónico y su grado de adscripción al catalanismo (o en palabras del crítico: por su capacidad de “personificar las cualidades de la raza” catalana por medios musicales). Los *Dos Apunts* es la única obra que el crítico rechazó abiertamente, aduciendo como principal razón la complejidad y fealdad de la armonía. Sin embargo, probablemente también jugó un papel importante la falta de una melodía catalana reconocible en la pieza, es decir, la poco evidente adscripción del primer *Apunt* a un carácter catalán: las piezas de Gerhard son la únicas sobre las que el comentarista no alude a ningún rasgo catalán (a pesar de que, como veremos, gran parte de la melodía del primer *Apunt* está derivada de un fragmento de una canción catalana). El crítico escribía:

Los 2 *Apunts* de Gerhard nos recuerdan algunas páginas de Scriabin, en las cuales espesas nieblas impiden ver claramente la idea. La nueva producción de Gerhard es, siguiendo su manera [de componer] ya establecida, de una armonización algo atormentada que herirá seguramente más de un oído. No obstante, a la vista, todo parece explicarse como fruto de una ciencia incontestable, y así, su audición puede convertirse algún día en cosa naturalísima. ¿Música futurista? ¡Quién sabe! Esperemos, que el tiempo ha de atestiguarlo.³

Seis años más tarde, en *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle* de 1929, Henri Collet describía las piezas de un modo muy similar (tan similar que seguramente se trate de un plagio del texto anterior):

Gerhard ha publicado *Dos apunts* para piano atormentado como los de Scriabin, y de una armonía agresiva... ¿Perseverará en esta vía intelectualista? Nosotros preferiríamos verle explotar la vena de su segundo trío en vez de seguir los laberintos inquietantes de la “música futurista”.⁴

En su carta de 1923, Josep Barberà rechazaba las piezas por razones similares: los *Apunts* le habían producido una “impresión penosa” y temía que esta composición supusiera “el comienzo de una desviación y desorientación fatal” tanto en el desarrollo compositivo de Gerhard como dentro de la música catalana en general. Gerhard contestó poco después con una extensa carta en la que proporcionaba el citado análisis de la armonía del primer *Apunt*, justificaba la coherencia armónica de su pieza y defendía la obligación de los jóvenes compositores catalanes de “tratar con los modernos”, en referencia principalmente a Schoenberg, Bartók y Stravinsky. Gerhard avisaba de que podía defender sus *Apunts* tan solo hasta cierto punto pues estaban “lejos de satisfacerme plenamente”.⁵ Sin embargo, poco después envió la partitura a Schoenberg en la carta en que solicitaba su admisión como

³ “Els 2 apunts d'En Gerhard ens porten el record de mantes pàgines de Scriabine, en les quals espesses boires priven de veure clara la idea. La nova producció d'En Gerhard és, seguint la seva manera ja establerta, d'una harmonització bon xic aturmentada que ferirà segurament més d'una oïda. No obstant, a la vista tot sembla explicar-sse, com fruit d'una ciència incontestable, i, així, la seva audició pot esdevenir un dia com una cosa naturalíssima. Música futurista? Qui sap! esperem, que el temps ha de testificar-ho.” J. S: “Bibliografía”, *Revista musical catalana*, 236 (1923), 227.

⁴ “Gerhard a encore publié *Dos apunts* pour piano tourmentés comme du Scriabine, et d'une agressive harmonie... Persévère-t-il dans cette voix "intellectualiste"? Nous préférierions, quant à nous, le voir exploiter la veine de son second trio plutôt que de le suivre dans les dédales inquiétants de la ‘musique futuriste’”. Henri Collet, *L'Essor de la musique espagnole au XXe siècle* (Paris: M. Esching, 1929), 153.

⁵ Carta de Josep Barberà a Roberto Gerhard. Valls, 21.IV.1923. Fons Barberà, Biblioteca de Catalunya.

alumno y décadas después, con ocasión de su sexagésimo cumpleaños, publicó las piezas en la revista inglesa *The Score*.⁶ Ambos hechos probablemente indican que Gerhard valoraba las piezas más de lo que admitió a Barberà.

4.3. Influencia de la música francesa y de Frederic Mompou

En 1980 la musicóloga inglesa Susan Bradshaw relacionó los dos *Apunts* de Gerhard con las *Seis pequeñas piezas para piano*, Op. 19 de Schoenberg (1911) sin precisar en qué aspectos concretos basaba esta relación. 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”.⁷ Musicólogos posteriores han aceptado y repetido la relación de los *Apunts* con la música de Scriabin y principalmente (siguiendo a Bradshaw) con el Op. 19 de Schoenberg. Ninguno ha ahondado en esta relación ni la ha desarrollado analíticamente.⁸

A pesar de no descartar la influencia de la música para piano de principios de siglo de Schoenberg y otros compositores centroeuropeos en cuestiones relacionadas con la organización armónica de los *Apunts* (sobre la que me detengo más abajo), considero que, estilísticamente, el primer *Apunt* está mucho más cerca del pianismo hispano-francés de principios de siglo en general y en concreto de la música para piano de Frederic Mompou (1893 – 1987), con quien en esta época Gerhard tenía una relación personal relativamente estrecha. Esta adscripción a la música francesa era la normal y esperada en la España y Cataluña de los años veinte por parte de un músico joven y moderno, máxime si se movía (como lo hacía Gerhard en esta época) dentro del círculo de músicos que más ardientemente defendieron la música francesa del momento, entre ellos Adolfo Salazar, Manuel de Falla o Frederic Mompou.

Mompou y Gerhard entablaron relación en Barcelona hacia mediados de los años diez. Hacia 1917 eran ya buenos amigos; ese año Mompou dedicó a Gerhard una de las piezas de *Suburbis* (1916 – 17). La correspondencia entre ambos más antigua que se conserva data de 1920 y demuestra que, al menos desde esta época, solían citarse habitualmente en Barcelona

⁶ *The Score*, 17 (1956), 8-10.

⁷ Susan Bradshaw: “Roberto Gerhard”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed: Stanley Sadie, (London: Macmillan Publishers, 1980), vol. 7, 252.

⁸ Paine repite literalmente la descripción de Bradshaw: The *Apunts* “reflect the concentrated intensity of Schoenberg's *Six Little Piano Pieces*, opus 19, but are based on what Susan Bradshaw has called 'a more limpid espressivo in their approach to the keyboard'”; Albet y Villa escribe igualmente que los *Apunts* “evoquen en alguns moments les *Peces per a piano*, op. 19, de Schönberg.”, Perry comenta lo mismo: “Gerhard's *Dos apunts* bears a resemblance to the piano miniatures of Schoenberg's Op. 19.” Julian White ha sido el más específico y el más acertado: “Their epigrammatic concision and protoserial tendencies were unprecedented in Spanish music and reveal a significant change in musical vocabulary, suggesting the influence of Schoenberg as well as Scriabin”. Véase: Richard Paine, *Hispanic traditions in twentieth-century Catalan music: with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. (Nueva York: Garland, 1989), 174; Albet i Villa, Montserrat, “Robert Gerhard, de nou”, en *Revista de Catalunya*, 59 (1992): 77; Mark Perry, “Un català mundial: The Early Works of Roberto Gerhard.”, in *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* (Huddersfield University Press, 2010), 10; Julian White, “Roberto Gerhard. Piano music”, Booklet of the recording *Gerhard Piano Music* (1994), Naxos 8.223867.

para charlar y mostrarse sus composiciones.⁹ Desde principios de esa década, gran parte de la crítica comenzó a considerar a ambos compositores los representantes más destacados de la música catalana “renovadora” o “de vanguardia”.¹⁰

La correspondencia entre ambos en 1920 y 1921 atestigua que en esta época Gerhard apreciaba la música de Mompou, a quien parece que consideraba entonces entre los mejores compositores catalanes de su generación. Así pues, es muy probable que, a finales de 1921, cuando compuso su primer *Apunt*, Gerhard conociese toda o gran parte de la obra compuesta por Mompou hasta el momento, tanto la publicada como la que permanecía en manuscrito. La tabla 4-2 muestra la producción para piano de Mompou hasta la fecha de composición de los *Apunts*.

Título	Fecha de composición	Editorial y fecha publicación	Orden publ.
<i>Impresiones íntimas</i>	1911 – 14	UME, 1921	2
<i>Pessebres</i>	1914 – 17	UME, 1940	8
<i>Suburbis</i>	1916 – 17	ES, 1922	3
<i>Scenes d’infants</i>	1915 – 19	ES, 1921	2
<i>Canción nº 2 (de Canciones y danzas)</i>	1918	UME, 1923	4
<i>Cants màgics</i>	1919	UME, 1920	1
<i>Fêtes lointaines</i>	1920	ES, 1924	5
<i>Canción y danza nº 1</i>	1921	UME, 1923	4
<i>Trois variations</i>	1921	MXE, 1926	7
<i>Charmes</i>	1920 - 21	MXE, 1925	6

Tabla 4-2: Fechas de composición y publicación de la obra temprana de Mompou

Gerhard conocía con toda seguridad los *Cantos Mágicos*, publicados por la UME en 1920, cuya “claridad y transparencia” alaba en una carta a Mompou de 1921.¹¹ En el obituario por la muerte de Gerhard Mompou recordaba el interés del compositor por esa obra y los diferentes intereses estéticos que había guiado a ambos en los años de su temprana amistad:

Conocí a Gerhard cuando estrenó sus primeras obras [a finales de los años diez] [...] iniciamos una amistad sincera de la que guardo testimonio en un buen número de cartas tuyas que reflejan sus preocupaciones de entonces. Era la época en que aparecieron publicados mis «Cants Màgics» y él se interesó vivamente por la obra y mi actividad en general. Ya desde entonces nuestras orientaciones eran prácticamente opuestas pero esto personalmente no nos distanciaba. Recuerdo que por aquel entonces no

⁹ Véase Carta de Roberto Gerhard a Mompou, 9.1.1921. Fons Frederic Mompou, BC). En el Fons Frederic Mompou de la BC se encuentra correspondencia entre ambos compositores de los años 1920, 1921 y 1930.

¹⁰ Henri Collet incluyó a Mompou y Gerhard dentro de un (hipotético) “grupo de los cuatro”, formado además por Adolfo Salazar, Oscar Esplá y Joaquín Nin. Esta denominación no ha sido adoptada por la crítica ni la historiografía posteriores. En 1931, Gerhard y Mompou formaron parte del grupo de compositores catalanes renovadores “Compositores Independientes de Cataluña”. Según Sánchez de Andrés, parece que durante los años treinta las relaciones personales entre Gerhard y Mompou se enfriaron. Durante el exilio, Gerhard siguió considerando a Mompou entre los compositores catalanes más destacados de su generación. Véase Henri Collet, «La jeune Ecole Espagnole ou Le Groupe des Quatre», *Le Guide des Concerts*, 1921; J. S: “Bibliografía”, 227; Leticia Sánchez de Andrés, *Pasión, desarraigo y literatura. El compositor Roberto Gerhard*. (Madrid: Fundación Scherzo, 2013), 51 y 265.

¹¹ Carta de Gerhard a Mompou, 21.1. 1921. Fons F. Mompou, BC.

paraba de confesarme sus dudas de si debía aproximarse a las enseñanzas de Ravel o de Schönberg y yo le aconsejé que escribiera sin hacer caso de nadie, independientemente. Nuestras polémicas eran siempre las mismas: yo defendía la intuición por encima de todo; él la reflexión cerebral. El quería convencerme de que era posible integrar estos dos impulsos. Yo en cambio no pretendí nunca influir en su camino. A partir de la guerra española perdimos todo contacto...¹²

4.3.1 Características principales de la música para piano de Mompou

El primer *Apunt* de Gerhard está relacionado estilísticamente con la música para piano que Mompou denominaba “mágica” y “primitivista”.¹³ Con estos adjetivos Mompou aludía al carácter de “primitiva sencillez” de su música, donde prevalecía “lo primario, lo sencillo, sin ningún enmarañamiento”.¹⁴ En términos musicales, este carácter “primitivo” era expresado a todos los niveles:

- a nivel formal, Mompou da preferencia a construcciones breves (miniaturas pianísticas) y de gran simplicidad estructural (formas binarias o ternarias).
- a nivel melódico, favorece motivos breves y sencillos, de ámbito estrecho y con tendencia a moverse por grados conjuntos y a girar en torno a una nota central principal. Todo desarrollo motivico y temático complicado es rechazado. La construcción de los motivos es similar a la de los extraídos del folclore.
- a nivel armónico, Mompou fomenta progresiones sencillas y repetitivas, de gran estatismo armónico.
- a nivel rítmico, da preferencia a estructuras simples y repetitivas (secuencias y *ostinati*)
- a nivel textural, favorece por lo general una homofonía sencilla (melodía acompañada). Ausencia de contrapunto.

¹² Frederic Mompou: “Mi lejana amistad con Gerhard”, *La Vanguardia* (11.1.1970): 31. Sobre la relación Gerhard-Mompou puede consultarse, además del citado libro de Sánchez de Andrés, el siguiente artículo, recientemente publicado: Desirée García Gil, “Catalan Muisical Life in the early 20th century: a biographical and musical comparison of Roberto Gerhard and Frederic Mompou”, *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences* (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015).

¹³ Las aproximaciones analíticas de los siguientes autores han servido de primer acercamiento a la música de Mompou en los años veinte: Santiago Kastner, *Federico Mompou* (Madrid: CSIC, 1946); Antonio Iglesias, *Federico Mompou: su obra para piano* (Madrid: Alpuerto, 1976); Jean Christine Bendell, “Federico Mompou: An analytic and stylistic study of the Cancions y Danzas for Piano.” (Tesis doctoral, University of Northern Colorado, 1983); Wilfrid Mellers: *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou*. (York: The Fairfax Press, 1987); Richard Paine. *Hispanic Traditions in 20th Century Catalan Music with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. (New York: Garland Publishing, 1989); Jennifer Lee Hammill, “The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou” (Tesis doctoral, University of Washington, 1991); Ethel Glancy, “Frederic Mompou (1893-1987): The piano music of 1911-1941.” (Tesis doctoral, National University of Ireland, 1999.); Ann Zalkind, “A study of Mompou’s Musica callada: influences and style”. (Tesis doctoral, City University of New York, 2000). Sobre la música para piano de Mompou puede además consultarse: John Sinclair, “The Style of Federico Mompou as Composer for Piano.” (Tesis doctoral, Indiana University, 1962); Joanne Marie Huot, “The Piano Music of Federico Mompou (1893-).” (Tesis doctoral, University of Washington, 1965); Roger Prevel, *La Musique et Federico Mompou* (Geneva: Editions Ariana, 1976); Josep Casanovas, “Traces impressionistes en l’obra de Mompou”. *Revista musical catalana* 35 (1987), 23-25; Sallye Jeffcoat York, “A study of Federico Mompou's Variations sur un thème de Chopin” (Tesis doctoral, The University of Alabama, 2011).

¹⁴ Santiago Kastner, *Federico Mompou*, 32.

Otras característica fundamental de la música de Mompou en esta época es la búsqueda constante de la expresividad a través de dos medios:

- a) sutiles cambios de color y textura, en la que la resonancia del piano juega un papel fundamental. Este interés se deriva de la fascinación desde la infancia por los armónicos de los sonidos graves mantenidos (en particular de las campanas) y por sus implicaciones metafísicas, espirituales y religiosas, que Mompou denominaba “mágicas”. El compositor convirtió la resonancia de los sonidos mantenidos en una marca fundamental de su estilo. Desde sus primeras obras abunda el uso del pedal, las resonancias de armónicos sobre notas pedales, los acordes y arpeggios estáticos en posición abierta y pequeños ostinati en dinámicas suaves y sostenidos con el pedal.¹⁵
- b) laxitud rítmica. Mompou induce casi siempre al intérprete a adoptar un tempo flexible, maleable y expresivo. A menudo le incita a ello bien por medio de indicaciones específicas (por ejemplo, “rubato”, “rallentando”, “expresivo”, “sans rigueur”) o mediante la eliminación de las barras de compás (en piezas que en realidad tienen un pulso claro y definido).

Mompou denominaba música “mágica” a la caracterizada por estructuras sencillas, armonías estáticas, sutiles cambios de color, sonoridades sostenidas, resonancia del piano, estructuras repetitivas y laxitud rítmica. “Primitivismo” y “música mágica” eran para el compositor dos caras de la misma moneda. Richard Paine ha definido de la siguiente manera este interés por lo mágico en la música de Mompou:

“The 'magic' works take Mompou's 'cult of simplicity' to its extreme. In them his spiritual ties with traditional popular culture are not expressed directly, through the use of folk tunes or dance rhythms, but they are therein a much deeper sense. The works are concerned, not with ritualistic structures such as one finds in Stravinsky, but with the magical potential of the most simple and basic musical materials. Rhythmic and melodic figurations and harmonic sonorities are inherently emotive - they affect the senses - and therefore have a 'magic' power.”¹⁶

De entre su obra previa a 1921 (la fecha de composición del primer *Apunt*), esta concepción “mágica” define particularmente la segunda canción (1918) de su colección de *Canciones y Danzas*, los *Cants màgics* (1919) y *Charmes* (1920 – 21). Mompou describió la última obra significativamente como una “forme primitive d’incantation”.¹⁷ Los ejemplos 4-1 a 4-3 muestran las citadas características “mágicas” en dos de los *Cants màgics*, la obra que, como he comentado, Gerhard más admiraba.¹⁸ Nótese que la resonancia de los acordes sostenidos es fundamental y que ambas piezas carecen de barras de compás a pesar de que tienen un metro

¹⁵ Sobre la relación entre exploración tímbrica y concepción “mágica” en Mompou véase Mellers, *Le Jardin Retrouvé*, cap. III “Mompou, Bells and Spells”; Paine, *Hispanic Traditions*, 63 e Iglesias, *Mompou*, 18-19.

¹⁶ Paine, *Hispanic Traditions*, 80.

¹⁷ Mellers define la obra como “the first of a series of works – almost apotheoses of the bell – which carry Debussy’s liberation of harmony from line, of sound from antecedence and consequence, to a *ne plus ultra*. In *Cants Màgics*, [...] Mompou becomes a young shaman to a hyper-civilized, but decadent, tribe.” Mellers, *Le Jardin Retrouvé*, 42. Sobre la concepción “mágica” de Mompou puede verse también: Paine, *Hispanic Traditions*, 63ss; Iglesias, *Mompou*, 18-19 y Mellers, *Le Jardin Retrouvé*, 46.

¹⁸ Esta fue una de sus obras tempranas de las que Mompou estaba más orgulloso y la primera que publicó. Véase Carta de Roberto Gerhard a Federico Mompou, 21.1.1921. Fons Mompou, BC. Sobre los *Cants Màgics* puede consultarse el interesante estudio de Mellers, *Le Jardin Retrouvé*, 41 y ss.

claro (ternario en ej. 4-1, binario en ej. 4-2).

CANTS MÀGICS

F. Mompou.

1919

Energic

Ejemplo 4-1: *Cant Màgic* n° 1, comienzo. Resonancias y ausencia de barras de compás (pese a tener un metro ternario claro)

Ejemplo 4-2: Resonancia del piano: arpeggios y notas pedales mantenidos en el tercer *Cant Màgic*. Metro binario, ausencia de barras de compás

Ejemplo 4-3: Final del primer *Cant Màgic*. Sonoridades mantenidas.

Mompou encontró muy afines a su estética la música francesa de principios de siglo, en particular la de Debussy y Satie. Su música puede considerarse un epígono del pianismo impresionista pues comparte con él un interés por sutiles gradaciones de color y resonancia; tempos y ritmos laxos, empleo habitual del materiales extraídos del folclore, estatismo

armónico, repeticiones obsesivas. En el ámbito modernista musical hispano-francés de principios de siglo, estas características constituyeron el antídoto a la complejidad estructural y extensiva variación motívica asociadas al tardo-romanticismo de cuño germano.¹⁹

4.3.2. Comparación del primer *Apunt* con la música para piano de Mompou

El primer *Apunt* de Gerhard está relacionado de cerca con la primera música para piano de Mompou, con la cual comparte muchas características importantes:

- Simplicidad formal: el primer *Apunt* es breve y tiene una forma extremadamente sencilla: dos partes muy similares de igual tamaño (AA')
- Textura sencilla: la textura está formada por dos voces, una principal y otra secundaria, y un acompañamiento en ostinato (formado por un continuo de semicorcheas y notas pedales), con una ausencia total de contrapunto (excepto cierta alusión en el compás final).



Ejemplo 4-4: Comienzo del primer *Apunt*

- Melodía repetitiva y elemental: La melodía principal (derivada, como veremos, del estribillo de una canción catalana) está formada por breves motivos muy similares, de ámbito muy estrecho (generalmente de tercera), cuyas alturas tienden a girar en torno a una nota central. El ejemplo 4-1 (voz superior, cc. 1 - 2) muestra el primero de estos motivos, con un ámbito de tercera menor (*fa# - la*), cuyas alturas giran en torno a *sol*. Estos motivos, de carácter cantable, apenas son desarrollados y se repiten con muy pocas variaciones a lo largo de toda la pieza.

- Estatismo armónico: el ritmo armónico es extremadamente lento; como veremos, la armonía del acompañamiento apenas cambia en la primera parte (c. 1- 7) y lo hace muy lentamente, de forma casi imperceptible, en la segunda. (c. 8-14).

- Repetición constante (ostinati): tanto la melodía como el acompañamiento están formados por elementos sencillos muy repetitivos. Un *ostinato* de semicorcheas se extiende a lo largo

¹⁹ Sobre la influencia de los compositores franceses de principios de siglo en Mompou véase Zalkind, A Study of Catalan Composer Federico Mompou's *Musica Callada*, capítulo IV: "French Influences", 73 – 97.

de toda la pieza, al cual se añade una nota pedal cada dos pulsos que refuerza el carácter repetitivo de la música y pone aún más de relieve la extrema regularidad rítmica del acompañamiento (ej. 4-4). La constante repetición tanto a nivel armónico como melódico y el gran estatismo armónico en la pieza generan un carácter “hipnótico” extremo, en donde el tiempo parece avanzar lentamente.

- Significativa flexibilidad rítmica y de tempo. Gerhard pide al intérprete adoptar las indicaciones metronómicas “sin rigor”. Además, la grafía que elige para escribir la melodía induce al intérprete a eliminar o atenuar los pulsos fuertes de 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 éstas ocupan dentro del compás. Esto lleva al intérprete a suavizar la acentuación de los pulsos fuertes del compás (véase ejemplo 4-5, c. 2 y 4, mano derecha).



Ejemplo 4-5: grafía especial que induce a una mayor indeterminación métrica.

Además, Gerhard utiliza una técnica que podríamos denominar de motivos “fuera de fase”, la cual también contribuye a cierta indeterminación métrica. Como muestra el ejemplo 4-6, los fraseos de la melodía y del acompañamiento comienzan siendo regulares y claramente binarios aunque no coinciden entre sí: el pulso fuerte del acompañamiento (marcado con >) tiene lugar una semicorchea antes que el de la melodía.



Ejemplo 4-6: los pulsos fuertes de la melodía y el acompañamiento distan una semicorchea.

Mientras que el fraseo del acompañamiento se mantiene siempre regular (metro binario claro) el de la melodía cambia: partir del c. 5. los motivos de la melodía se alargan (dejan de ser

claramente binarios y regulares) de tal modo que nuevos estratos rítmicos interactúan, generando una mayor indefinición métrica (véase ej. 4-7).



Ejemplo 4-7: Apunte 1, cc. 9 y 10. Melodía y acompañamiento “fuera de fase”.

- Sutiles gradaciones de color y resonancia: Gerhard explora las posibilidades expresivas del timbre y la resonancia del piano mediante el uso del pedal, notas graves sostenidas, o pequeños mordentes (cc. 1-2, 9-11) y acordes arpegiados (c. 11) que añaden pequeños “destellos” tímbricos a las sonoridades sostenidas. Este interés por la resonancia es particularmente patente al final de la pieza, en la que aparece una sucesión de acordes en pianissimo, “muy retenidos” y sostenidos con el pedal que Gerhard pide dejar “vibrar” (véase ejemplo 4-8). Compárese el final del primer *Apunt* (ej. 4-7) con el final del primer *Cant Màgic* de Mompou (ej. 4-5)



Ejemplo 4-8: Final del primer *Apunt*: Acordes en posición abierta, pedal, “vibrar”

Resumiendo: el primer *Apunt* comparte con la música de Mompou del periodo las siguientes características generales:

- 1) Sencillez a nivel formal, textural y melódico.
- 2) Sustitución de contrapunto y del desarrollo motívico tradicionales por estructuras repetitivas en forma de ostinato.
- 2) Gran estatismo armónico.
- 3) Sutiles gradaciones tímbricas y texturales. Particular interés por la resonancia del piano.
- 4) Estilo quasi-rapsódico, flexibilidad en ritmo y tempo.

5) Calculado efecto de espontaneidad e improvisación, carácter abocetado (al cual alude el título “*Apunts*”)

4.3.3. ¿La segunda *Canción de Mompou* como modelo?

Además de estas afinidades generales entre la pieza de Gerhard y la música de Mompou del periodo hay otro tipo de similitudes, aún más estrechas, entre el primer *Apunt* y una de las piezas para piano compuestas por Mompou poco antes: la segunda canción de la colección de *Canciones y Danzas*. Mi hipótesis es que la *Canción* de Mompou pudo haber servido (consciente o inconscientemente) de modelo o punto de partida en la composición del primer *Apunt*.

Mompou compuso la *Canción* para piano solo en 1918 (es decir, tres años antes de que Gerhard completase el primer *Apunt*). La pieza fue publicada en 1923 por la Unión Musical Española.²⁰ Es muy probable que Gerhard conociese esta pieza poco después de su composición a través del propio Mompou, quien pudo haberla tocado para él o haberle mostrado o prestado el manuscrito. Además de todas las similitudes generales explicadas anteriormente, esta pieza comparte con el primer *Apunt* las siguientes características específicas:

1. Forma: Ambas piezas tienen una forma binaria AA', con dos partes del mismo tamaño. La *Canción* de Mompou consta de una introducción de 2 pulsos seguida de dos secciones de idéntica duración (26 pulsos cada una²¹). El primer *Apunt* no tiene sección introductoria como tal. Consta de dos partes de igual duración (28 pulsos cada una = 7 compases).
2. Tempo lento y rubato: La *Canción* de Mompou tiene un tempo “lento” y es una de las piezas en la que prescinde de las barras de compás (aun teniendo un metro binario absolutamente claro). La pieza de Gerhard tiene el mismo tempo y metro. Gerhard mantiene las barras de compás pero requiere igualmente un tempo flexible, rubato, “sin rigor”.
3. Dinámicas en forma de arco: Ambas piezas comienzan con dinámicas suaves (Mompou: *p*, Gerhard: *pp*), que crecen en la parte central (Mompou: *mf*; Gerhard: *crescendo*) y decrecen al final de la pieza, volviendo al nivel inicial.
4. Textura: Ambas piezas tienen una textura muy similar. Constan de dos voces (una principal y otra 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 a lo largo de toda la pieza. En ambas piezas el primer pedal no aparece en el pulso inicial, sino algunos pulsos más tarde (Gerhard en el segundo pulso, Mompou en el sexto). El ejemplo 4-9 muestra estas características en la *Canción* de Mompou.

²⁰ Sobre la colección de *Canciones y Danzas* para piano (que se extendió a lo largo de toda su carrera), véase Bendell, *An analytical...*

²¹ La “canción” de Mompou carece de barras de compás. Por ello, he medido la longitud de las secciones en pulsos de negra

Lento

Ostinato

Melodía secundaria
(dobla por 3as la ppal.)

Melodía principal
("La senyora Isabel")

Notas pedales (*sol*)

Ejemplo 4-9: Canción y Danza nº 2, inicio.

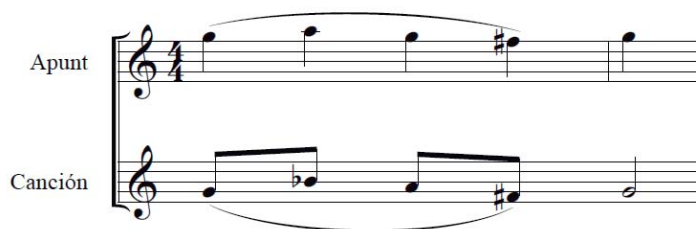
Motivo inicial similar: La canción de Mompou consiste en una armonización de la canción popular “La senyora Isabel”.²² Tras dos pulsos introductorios, el bajo expone el motivo inicial de la canción que he denominado motivo M (véase ej. 4-9). El *Apunt* de Gerhard es una especie de improvisación sobre un pequeño fragmento de una canción diferente, titulada “El Mal Rico”, sobre la que ahondo más abajo. “La senyora Isabel” y “El Mal Rico” 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 –que he denominado motivo G (véase ejemplo 4-10)– muy similar al motivo M de Mompou.

Motivo G

Ejemplo 4-10: Primer *Apunt*, c. 1, voz superior: motivo G.

Como muestra el ejemplo 4-11, los motivos G y M tienen la misma estructura rítmica y un contorno melódico muy similar. Además, G es un subset de M (es decir, las alturas de G están contenidas en M) y ambos tienen la altura *sol* como altura central (en M es la tónica de la canción, en Gerhard la nota central del motivo, alrededor de la cual giran el resto de sus alturas).

²² Bendell, *An Analytical*, 70.



Ejemplo 4-11: comparación de los motivos iniciales del primer *Apunt* y la *Canción* de Mompou.

Los puntos en común entre ambas piezas me llevan a considerar probable que la canción de Mompou influyese, de forma consciente o inconsciente, en la composición del primer *Apunt*. Fuera esto así o no, las similitudes estéticas y estilísticas generales entre la música temprana de Mompou y el primer *Apunt* de Gerhard son en cualquier caso evidentes. Este fue el momento en el que la música de Gerhard y Mompou (a pesar de su muy distinta concepción armónica) estuvieron más cerca: en el segundo *Apunt* Gerhard dió mayor importancia al desarrollo motivico, y las estructuras en ostinati pasaron a un segundo plano. Su obra a partir de mediados de los años veinte tomaría un rumbo estético aún más alejado del de Mompou.

4.4. Principios constructivos: octatonismo e integración motivica

La pieza de Gerhard se diferencia de la música de Mompou en un aspecto esencial: su lenguaje armónico no tonal. En el presente apartado analizo la estructura melódica y armónica de la pieza. Mi estudio de la armonía consta de dos partes: en la primera repaso las dos descripciones de la misma proporcionadas por Gerhard en dos épocas distintas (años veinte y años cincuenta); en la segunda doy mi propia visión de la pieza. Mi análisis se centra en la importancia estructural de la colección octatónica y sus subsets y en el uso de un pequeño número de relaciones interválicas como agentes constructivos de la pieza.

4.4.1 Melodía

Gerhard construye la melodía del primer *Apunt* a partir de un breve fragmento de una canción recogida por Pedrell pocos años antes y publicada en su *Cancionero* bajo el título “El mal rico”. Julian White fue el primero en detectar este fragmento de la canción popular en los *Dos Apunts* y en otras obras posteriores de Gerhard. En su excelente artículo “National Traditions in the Music of Roberto Gerhard” escribía:

In the *Dos Apunts* we find the first appearance of an undulating motive, revolving within the narrow range of a minor third, that has a close affinity with a passage from El Mal Rico, another song from Tarragona. We encounter this motive many times in Gerhard's later works, often within obsessive ostinato patterns (eg. Alegrías, the Harpsichord Concerto, and Leo).²³

Felipe Pedrell explicaba que había recogido esta canción de un “ciego postulante” en

²³ Véase Julian White, “National Traditions in the Music of Roberto Gerhard”, *Tempo* 184 (1993), 3.

una masía de campo en Tarragona. La consideraba “una de las más bellas de mi *Cancionero* y quizá de toda España”. La publicó junto a un breve comentario en el primer volumen del *Cancionero Musical Popular Español* (nº 30). Es significativo que su única observación sobre la música de esta canción se refiriese precisamente al fragmento que Gerhard empleó en su pieza. Pedrell escribía:

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”.²⁴

El texto de “El mal rico”, recogido en el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals, consta de varias estrofas y un estribillo.²⁵ Pedrell transcribe la música de las dos primeras estrofas con sus “especie de estribillos”.²⁶ Como puede verse en el apéndice 8, mientras que la melodía de cada estrofa es idéntica, la de los estribillos cambia ligeramente. Esto parece indicar que el ciego improvisaba la breve melodía del estribillo. La melodía de la canción (no el acompañamiento) está predominantemente en modo fa# frigio. El segundo grado es siempre *sol natural* excepto una sola vez en el segundo estribillo donde es sustituido por *sol #*. Los acompañamientos que Pedrell proporciona a la melodía de la primera y segunda estrofa son prácticamente idénticos y modalmente ambiguos. En ellos *sol#* y *sol natural* aparecen alternativamente como segundo grado. La armonización de Pedrell se mueve, por tanto, entre los modos *fa # menor* y *fa # frigio*.

El ejemplo 4-12 muestra la transcripción de Pedrell del primer “estribillo” (recuadrado). Los “golpes de guitarrillo” (guitarra pequeña, por lo general de cuatro cuerdas) han sido transformados en un acorde de tónica vacío (sin tercera); el ritmo original (seguramente libre e improvisatorio) se ha transcrito como *ad limitum*.

²⁴ Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español* (Valls, Castells, 1922), 72.

²⁵ Manuel Milà y Fontanals, *Romancerillo catalán. Canciones tradicionales*. (Barcelona, Alvaro Verdaguer, 1882), 16.

²⁶ El mal ric s'està a la porta, / passa un pobre pelegrí.
Senyor ¿vol fer caritat / a aquest pobre pelegrí?
(Jesús i Maria pregeu per a mi)
Mira pobre si t'hi baixo / amb un bastó et treuré d'aquí.
Les molletes que li queian / lo pobret les recoll.
(Jesús i Maria pregau per a mí.)

Ejemplo 4-12: Primer estribillo en la transcripción de Pedrell de “El Mal Rico” (CMPE, vol. 1, nº 30).

Parece que, por alguna razón, esta canción y en particular el estribillo también tenía una significación especial para Gerhard. El compositor tomó el primero de los dos estribillos transcritos por Pedrell como punto de partida en la composición de su primer *Apunt*. Gerhard también citó esta breve melodía en el segundo *Apunt*, en el *Divertimento para vientos* de 1926²⁷ y en varias obras muy posteriores (la mayoría de las veces inserto en estructuras repetitivas y en ostinato).

El procedimiento seguido por Gerhard para componer su primer *Apunt* a partir de este material popular es muy distinto del seguido por Mompou en su *Canción*. Mientras que éste último cita “La senyora Isabel” de forma prácticamente literal, Gerhard compone una especie de improvisación sobre todos los elementos de este pequeño fragmento: la melodía, el acompañamiento y el ritmo *ad libitum*. En este primer apartado analizo cómo Gerhard construye la melodía de la pieza a partir del motivo recuadrado en el ejemplo.

La melodía principal (voz superior) del primer *Apunt* consta de un conjunto de breves motivos que he denominado con letras de la G a la N. Algunos estos motivos son muy similares al estribillo de la canción y por tanto relativamente reconocibles; otros están mucho más modificados y son por tanto mucho más difíciles de asociar con la melodía original de “El Mal Rico”. Analicemos uno a uno estos motivos.

Motivo G: La pieza se abre con el motivo G (cc. 1-2), el cual, como hemos visto, es muy similar al comienzo de la *Canción* de Mompou. Gerhard mantiene las alturas originales del estribillo de “El mal rico” (*fa*#, *sol*, *la*), pero modifica su orden y duración. El material popular (es decir, el estribillo de la canción) no es todavía reconocible. 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.

²⁷ Véase capítulo 7, sección 7.3.2.2



Ejemplo 4-13: Motivo G, cc. 1-2 (pc-set 3-2)

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



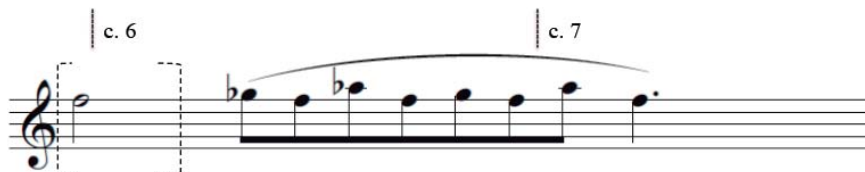
Ejemplo 4-14: Motivo H, cc. 3-4 (pc-set 3-1)

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



Ejemplo 4-15: Motivo I, cc. 5-6 (pc-set 3-2)

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 (véase ej. 4-12). El único cambio respecto a la transcripción en el *Cancionero* de Pedrell se da en el patrón rítmico: Gerhard transforma el tresillo original de corcheas en dos corcheas, de modo que todas las figuras tienen el mismo valor (corcheas). Se acentúa por tanto el carácter de repetición y regularidad rítmica que caracteriza en general la pieza de Gerhard.



Ejemplo 4-16: Motivo J, cc. 6-7 (pc-set 3-2).

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 muy similares entre sí. Los fragmentos entre paréntesis no están relacionados directamente con “El mal rico” y sirven de material de transición entre un motivo y el siguiente.



Ejemplo 4-17: Motivo K, cc. 7-9 (pc-set 3-2)



Ejemplo 4-18: Motivo M, cc. 9-10 (pc-set 3-2). Mismas alturas que las del motivo G.



Ejemplo 4-19: Motivo N, cc. 10-11 (pc-set 3-2). Alturas a distancia de tritono del motivo inicial G y el motivo M.

El *Apunt* se cierra con dos elementos no relacionados directamente con “El mal rico” (Ej. 4-20):

1) una melodía descendente en do menor/frigio (c. 12 – 14), es decir, con un segundo grado ambiguo. La melodía carece del segundo grado, el acompañamiento presenta tanto la segunda mayor (*re*) como la menor (*reb*). Esta ambigüedad menor/frigio está presente también en la transcripción de Pedrell, donde el segundo grado aparece tanto natural como rebajado.

2) un compás final que Gerhard denominó “cadencial” en su carta a Barberà. Es el mayor cambio a nivel textural y tímbrico de la pieza, lo cual reclama inmediatamente la atención del oyente: el ostinato (que se extendía desde el primer compás) es súbitamente abandonado y sustituido por una textura a cuatro voces. Aunque la armonía de esta cadencia no es tradicional, su textura y la conducción de las voces aluden a la práctica tradicional.²⁸

²⁸ La voz superior evoca el paso de la sensible a la tónica (*do – si – do*) pero sustituye la sensible por la subtónica (*do – si b – do*). El bajo evoca el salto cadencial tradicional de octava descendente (en la dominante), pero transforma la octava en una décima mayor descendente (*sol# – mi*). Las voces interiores funcionan de relleno armónico.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, labeled "Motivo N" and "Melodía menor/frigia", shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system, labeled "Compás 'cadencial'", features a similar structure but includes performance markings: "molto rit." (molto ritardando) and "vibrar" (vibrato) in the right hand, and "ppp" (pianissimo) in the left hand. A vertical line separates the two systems, and a box highlights the final measure of the second system.

Ejemplo 4-20: Melodía descendente y compás “cadencial” final (cc. 11- 14).

En conclusión: la melodía superior del primer *Apunt* puede entenderse como derivada del primer estribillo de la transcripción en el *Cancionero* de Pedrell de la canción popular catalana “El mal rico”. A diferencia de la praxis habitual en la España del momento (seguida por Mompou y otros compositores españoles y catalanes), Gerhard no armoniza la canción popular en su totalidad sino que toma un breve fragmento y a partir de él construye una melodía de carácter altamente fragmentario. La construcción melódica de Gerhard se asemeja a un caleidoscopio, en el que los motivos cambian lenta, casi imperceptiblemente: la melodía se inicia con una extrema simplificación o síntesis del estribillo de “El mal rico” (el sencillísimo motivo G), a la que siguen variaciones del mismo (en el ritmo, el orden o la altura) cada vez más cercanas a la melodía original. La melodía original es reconocible en la sección central de la pieza (motivos J – N) y tan sólo hasta cierto punto. Dos gestos melódicos relativamente “tradicionales” (escala descendente y “cadencia”) cierran la pieza.

Lo que une el estribillo de “El mal rico” y 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. Esta construcción melódica a partir de motivos relacionados por una misma estructura interválica interna (miembros de un mismo pc set) es uno de los principios constructivos fundamentales en la música post-tonal del periodo y 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 en esos años.

4 4.2. Armonía

Como vamos a ver, la construcción armónica de Gerhard sigue principios similares: un pequeño conjunto de relaciones interválicas sirve para dar forma a todo el entramado armónico. Comienzo examinando los dos análisis armónicos de la pieza proporcionados por el propio Gerhard, en 1923 y hacia los años cincuenta respectivamente. A través de ellos vamos a ver cómo el compositor entendía (o más bien, cómo intentaba explicar con las herramientas analíticas de las que disponía) la armonía de su pieza en dos periodos distintos. A continuación analizo la armonía post-tonal de la pieza basándome principalmente en la teoría del set, que considero particularmente adecuada para este primer acercamiento al estudio de la estructura armónica de la pieza.

4.4.2.1. Análisis armónicos de Gerhard (1923 y años cincuenta)

El análisis de la organización armónica del primer *Apunt* enviado por Gerhard al compositor catalán Josep Barberà (1877-1947) a mediados de 1923 (es decir, pocos meses antes de partir para Viena) fue un intento de rebatir la tesis de éste último, según la cual los *Apunts* eran imposibles de analizar porque “aspiraban a la demolición de todo valor tradicional y de toda cosa racional”.²⁹ Gerhard contestaba que tal afirmación era “un rechazo del análisis, no un resultado” del mismo y como respuesta daba una explicación de la organización armónica en el primer *Apunt*. En ningún momento aludía a aspectos estilísticos, formales o rítmicos ni a las relaciones del primer *Apunt* con el folclore catalán o con la música para piano de otros autores contemporáneos. Su análisis se centraba exclusivamente en cuestiones armónicas. Constituye un documento excepcional en su carrera pues, como la mayoría de compositores modernos del periodo (particularmente Schoenberg y Stravinsky), Gerhard no consideraba incumbencia del creador la explicación teórica de su obra y por tanto evitó sistemáticamente proporcionar cualquier tipo de análisis técnico sobre la misma.

En un intento de demostrar que su pieza no aspiraba a demoler ningún valor musical tradicional, Gerhard comienza justificando su sistema armónico como el último estadio en la evolución de la música occidental, poniendo de relieve el nexo de éste con “los principios esenciales de la clásica armonía”.³⁰ Tanto la consideración por parte de compositores conservadores del nuevo lenguaje post-tonal como revolucionario, anarquista, nihilista, destructivo, etc... y la respuesta de los creadores aludidos negando cualquier intento de aniquilar los valores musicales tradicionales son típicas del periodo de entreguerras. La mayoría de compositores modernos del periodo (particularmente Schoenberg y su círculo) se enfrentaron a críticas muy similares a las que hacía Barberà (o más tarde Millet) a Gerhard. Prácticamente todos contestaron de forma muy similar a Gerhard, defendiendo los nexos de su nuevo lenguaje con la tradición compositiva occidental.

A la vez que Gerhard afirmaba los vínculos de su sistema armónico con la armonía “clásica”, avisaba de que su sistema armónico no tenía explicación en los manuales de armonía del momento y realizaba una interesante reflexión sobre la falta de teorías útiles para

²⁹ “sembla qu'aspiri a la demolició de tot valor tradicional i de tota cosa racional.” Carta de Josep Barberà a Roberto Gerhard, 21. IV.1923, Fondo Barberà, BC, p. 4. La carta de Barberà fue la respuesta a una previa de Gerhard (de principios de 1923) en la cual le pedía su opinión sobre los dos *Apunts* para piano.

³⁰ Gerhard comentaba: “os puedo dar razón de cada nota que he escrito [en el primer *Apunt*] y encontraremos que estas razones, de reducción en reducción, remontando hacia atrás la cadena evolutiva, se sustentan en principios viejos e inmutables”. Carta de Gerhard a Barberà. 22.V.1923, p. 20.

el análisis de la música contemporánea en general y de su pieza en particular.

El acto de analizar una obra musical presupone en el analizador la posesión de un instrumento de juicio. Significa estimar, valorar, interpretar hechos según una doctrina y un criterio. Si los hechos [...] no encuentran lugar adecuado ni racional explicación dentro de nuestras categorías lógicas, es que nuestra doctrina es estrecha, nuestros principios no tienen la suficiente capacidad. El creador siempre tiene razón. Más tarde vendrá un teorizador de visión más aguda: hechos que hoy parecen en total desacuerdo con los principios armónicos clásicos [...] serán lógicamente coordinados dentro de la teoría, y se hará patente el hecho de que éstos derivan de hechos anteriores, sobre una idéntica base siempre más ricamente estructurada y más finamente diferenciada. [...]

La teoría actual no ha codificado y ordenado aún, oficialmente, la extraordinaria cantidad de hechos [armónicos] nuevos que se han producido desde hace medio siglo. Pero en cada artista moderno consciente, esta lógica, esta genealogía está claramente percibida y establecida de una manera más o menos sistemática y científica. La formulación teórica sintética y cabal es obra reservada al teórico, no al creador.³¹

Paradójicamente, Gerhard describe la armonía de la pieza haciendo uso de una herramienta que considera inadecuada: el análisis funcional. Éste era el único instrumento analítico del que disponía. El resultado es una explicación compleja y enrevesada de la estructura armónica de la pieza.

Aunque Gerhard no utiliza en ningún momento el término “bitonal”, explica “la base tonal” del primer *Apunt* entre dos “tónicas” –mi y fa–, a las que otorga igual jerarquía. A continuación explica las funciones de cada “región armónica” de la pieza en relación a una u otra “tónica”:

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 planos 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 simultáneamente.³²

Gerhard continúa su explicación describiendo las regiones armónicas o “acordes” principales de la pieza. En ocasiones los divide en subsets (acordes más pequeños). Determina la función de cada uno de estas “regiones” o sus subsets (tónica, subdominante, dominante o dominantes secundarias) en relación a una u otra “tónicas”. El ejemplo siguiente muestra dos

³¹ Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22. V. 1923, p. 16, 17 y 19. Fons Barberà, BC. Texto original en Anexo 2. 11a. Énfasis en el original. En su larga polémica con Millet en *Mirador* en 1929 Gerhard volverá a justificar su sistema compositivo como derivado de la tradición y de nuevo defenderá la falta de herramientas analíticas para el estudio de la música reciente y la independencia del creador respecto al analista.

³² Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22. V.1923, p. 22 y ss. Fons Barberà, BC. Texto original en anexo 2.11b. Énfasis mío.

de estas regiones armónicas y la interpretación que hace Gerhard de ellas. La primera corresponde a los dos primeros compases de la pieza: a la tónica *mi* se superpone una dominante secundaria de *fa*. La segunda (c. 10) es descrita por Gerhard como la unión simultánea de la subdominante y la dominante de *fa*.

cc. 1 - 2 “VII de un sector lidio de *fa*” (= VII/IV de *fa*)

cc. 10

“Tónica de *mi*”

V } de *Fa*
IV }

Ejemplo 4-21: Análisis funcional de dos acordes (o regiones armónicas) importantes en la pieza, por Gerhard.

Esta concepción de una armonía que “gravita” entre dos tónicas (en este caso, *mi* y *fa*) las cuales están en relación de napolitana tiene muy probablemente su origen en la concepción schoenberguiana de *schwebende Tonalität*, traducida al castellano por Ramón Barce como “tonalidad fluctuante”. Este concepto fue expuesto por primera vez en su *Tratado de armonía* 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 mayor.³³

El concepto de tonalidad “fluctuante” está estrechamente relacionado con el de tonalidad “suspendida”, también presentado por primera vez en el *Tratado*.³⁴ Schoenberg citaba la música de Mahler, Beethoven, Schumann y Wagner como ejemplos de aplicación de esta tonalidad “fluctuante” entre dos tónicas pero no ofrecía ningún análisis concreto. Más adelante ahondaría sobre este concepto en su artículo “Composition with Twelve-Tones” y en

³³ Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, (Madrid: Real Musical), 172 y 458. Agradezco a Julian White sus interesantes observaciones sobre el concepto de “tonalidad fluctuante” de Schoenberg.

³⁴ Schoenberg define de la siguiente manera el concepto de tonalidad suspendida (*aufgehobene Tonalität*): “La disposición armónica no se inclina de antemano a otorgar el predominio a una tónica determinada. Aparecen formaciones cuyas leyes no parecen obedecer a ningún centro, o que por lo menos obedecen a un centro que no es una tónica. [...] Desde el punto de vista estrictamente armónico se tratará aquí casi exclusivamente de acordes patentemente errantes. Las triadas mayores o menores habrán de interpretarse, aunque ocurrieran de paso, como rasgos de una tonalidad. Ofrece con esto un parecido no lejano el desarrollo en las obras clásicas, donde cada momento aislado expresa inequívocamente una tonalidad, pero tan escasamente consolidada que puede perderse en cualquier instante. Es fácil encontrar ejemplos en las obras de los compositores modernos. Pero también, en parte, ya en Bruckner y en Hugo Wolf.” Arnold Schoenberg, *Tratado de armonía*, 172 y 459. Sobre los conceptos de tonalidad fluctuante y suspendida puede consultarse Norton Dudeque, *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, (London, Ashgate, 2005), 123 -125; Robert P. Morgan, “Two early Schoenberg songs: multitonality, and *schwebende Tonalität*”, in *The Cambridge Companion to Schoenberg*, ed. Jennifer Shaw y Joseph Auner (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 53 – 67.

el tratado *Structural Functions of Harmony*³⁵ ambos publicados años después de la composición del primer *Apunt*.

Todo parece indicar que Gerhard (que estaba estudiando intensivamente el *Tratado* en la época de composición de los *Apunts*) partió del concepto de tonalidad fluctuante entre dos tónicas en relación de napolitana a la hora de organizar la estructura armónica de la pieza. El termino que Gerhard emplea en su carta a Barberà (una tonalidad que “gravita” entre dos tónicas) se acerca al concepto de *schwebend*, que implica por un lado la idea de algo flotante, suspendido en el aire, por otro la de algo indefinido o indeciso. En futuros estudios se podría abordar un nuevo análisis de la organización armónica la pieza tomando como punto de partida la descripción de la misma por parte de Gerhard. Se podría determinar así de forma más precisa hasta qué punto la armonía del primer *Apunt* está relacionada con los conceptos de tonalidad “fluctuante” y “suspendida” de Schoenberg.

El análisis de 1923 explicando la armonía de la pieza en “un clásico sentido funcional” contrasta con un breve comentario realizado unos treinta años más tarde en el que Gerhard describía los *Apunts* como dos piezas “no-tonales”. Consideraba la primera de ellas una propuesta de sustitución de las relaciones armónicas “tradicionales” por un nuevo sistema de “correspondencias armónicas [no-tonales] equivalentes”.

The two pieces for piano, dating from 1922, are sketches in the strict sense of the word. In each piece the composer sets himself a composition problem of limited range. The first is 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. The second piece carries the experiment one step further, into the domain of free rhythmic patterning and melodic delineation emancipated from the traditional 7-note scale and from the notion of a ruling key-centre.³⁶

Esta segunda perspectiva me parece más adecuada para entender la pieza y es mi punto de partida para explicar su organización armónica. Mi análisis deja de lado cualquier intento de entender la armonía en términos funcionales y se centra en el estudio de las estructuras interválicas que sirven de base estructural en la pieza. La teoría del set es mi principal herramienta analítica.

4.4.2.2. Integración motívica

Como he comentado, el primer *Apunt* tiene una textura de melodía acompañada que consiste en dos voces superiores (una principal y otra secundaria) y un acompañamiento formado por un ostinato de semicorcheas y notas pedales. En este apartado analizo la estructura de cada uno de estos elementos y la forma en que Gerhard los relaciona entre sí.

Notas pedales y alturas centrales:

Las notas pedales, recurrentes en toda la pieza, son las alturas centrales más importantes del

³⁵ Arnold Schoenberg, “Composition with Twelve Tones”, *Style and Idea* (London, Faber & Faber, 1975), 214 – 249; y *Structural Functions of Harmony* (London, Faber & Faber, 1954), 111.

³⁶ Énfasis en el original. Este texto (no fechado) aparece escrito a máquina en un trozo de papel (custodiado en el archivo Gerhard de la Universidad de Cambridge, Sig. 12.16.). Pudo haber sido escrito para un programa de concierto en Inglaterra. Gerhard domina el inglés por lo que probablemente es de los años cincuenta en adelante.

primer *Apunt* y dan forma a la pieza. Hay dos pedales principales, a distancia de tritono: *mi* y *sib*. Estas alturas son enfatizadas por medio del registro grave y la repetición constante. El pedal en *mi* (cc. 1- 7 y 13- 14) es el principal. Aparece durante mayor número de compases y en posiciones estructurales clave (en toda la primera parte y en la sección conclusiva final). *Mi* es además la altura central 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) cuyas alturas están organizadas simétricamente alrededor de la altura *mi* (el diagrama inferior muestra cómo el acorde tiene un eje de simetría *mi-la#*; tanto por encima como por debajo de *mi* hay dos terceras: una menor y otra mayor)³⁷ La altura *mi*, por tanto, tiene una función céntrica análoga a la de la tónica en la armonía funcional. En su carta Gerhard ya había aludido a la “tendencia del bajo [*mi*] a prevalecer”³⁸ pero en ningún momento lo considera la “tónica” principal o altura central de la pieza.

Pc-set 5-22.
Pc-simétrico
con eje en *mi*

Pc-set 5-22.
Pc-simétrico
con eje en *mi*

Ejemplo 4-22: Acorde final (entre paréntesis), pitch-class simétrico con eje en *mi*.

El pedal en *sib* (cc. 9 a 12) aparece en la sección central en la pieza. Por tanto, los dos pedales principales conforman una forma en arco *mi – sib –mi*. El ciclo interválico de tritono funciona aquí de manera análoga a la relación tónica dominante (I – V – I) en la armonía funcional.³⁹ Una tercera nota pedal en *do* aparece muy brevemente en los cc. 8-9. Actúa de nexo entre los dos pedales principales *mi* y *sib*. Las tres notas pedales del primer *Apunt* (*mi*, *sib* y *do*) forman un miembro del pc-set 3-8, que, como veremos, es un set importante en el acompañamiento de la pieza.

³⁷ Expongo algunas cuestiones relacionadas con la importancia de la simetría en la música post-tonal en los apartados 5.2 y 5.3 del siguiente capítulo.

³⁸ “tendencia del baix a imposar-se”, Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà, 22. V. 1923, Fons Barberà, Biblioteca de Catalunya. p. 24

³⁹ Este entendimiento del tritono como una especie de “dominante” post-tonal es común a un gran número de compositores renovadores del periodo, entre ellos Schoenberg, que llamaba explícitamente “dominante” al tritono en sus bocetos de las primeras obras dodecafónicas. Véase Gerold W. Gruber, ed. *Arnold Schönberg. Interpretation seiner Werke*, Vol. 1 (Laaber, Laaber, 2002), 435.

tat a aquest pobre pe - legrí? (Je-sús i Ma-ri-a)
ad libitum

preguen per a mi) Mi-ra po-bresi t'hi
a tempo

Ejemplo 4-25: Bordones como acompañamiento del estribillo de “El mal rico”.

El acompañamiento en ostinato consiste en una sucesión de distintos tricordos, formados por dos semicorcheas y una nota pedal (véase ej. 4-26). El tricordo más importante es el que abre la pieza, que he denominado set R. Tiene una función central similar a la de la tríada tonal tradicional: aparece en el acompañamiento de toda la primera parte (c. 1- 7) y de nuevo al final, justo antes de la “cadencia final”. Como muestra el ejemplo 4-26, el set R consta de tres alturas *mi – la – mib*, la cuales forman una cuarta justa + tritono sobre el bajo. R es un miembro del pc set 3-5.

4 A
4 J

Ejemplo 4-26: Set R, c. 1 y ss. (pc set 3-5)

Otro tricordo importante es el formado sobre la segunda nota pedal (*sib*), denominado set S. S aparece en la sección central de la pieza; consta de las alturas *sib – mi – la* (ej. 4-27). Interválicamente está formado por un tritono y una cuarta justa sobre el bajo, es decir, S es una inversión y transposición de R. Ambos son, por tanto, miembros del pc-set 3-5. Los sets comparten además dos de sus tres alturas (*mi* y *la*). Tienen por tanto una sonoridad muy parecida.⁴¹

⁴¹ Estas dos alturas son importantes a nivel estructural: proporcionan continuidad estructural entre el primer y el segundo *Apunt*, donde también son alturas principales.



Ejemplo 4-27: set S, c. 9 y ss. (pc set 3-5)

Los acordes de *cuarta justa + tritono* o, en menor medida en su inversión *tritono + cuarta justa*, fueron una de las sonoridades favoritas de un gran número de compositores post-tonales durante las primeras décadas del siglo, en particular Ives, Scriabin, Ravel, Bartók, Stravinsky y Schoenberg. El “acorde místico” de Scriabin, el famoso acorde que abre “Augurios primaverales” en *La consagración de la primavera* y muchos de los acordes principales en las primeras obras atonales de Schoenberg consisten en superposiciones de cuartas justas y tritonos. La importancia de estos acordes en la música atonal de Schoenberg es tal que Taruskin los ha denominado “tríadas atonales”:

“The harmony [4J+4A] is just as pervasive in *Erwartung* as it had been in *The Rite*. It is Schoenberg’s basic harmonic building block, in fact, providing his music with a sonic norm much as the triad had always done in “common-practice” harmony. So from now on it will make some sense to call it the “atonal triad,” not only because of its prevalence but also in reference to its structure. Just as the triad is a superimposition of thirds, so this chord is a superimposition of fourths; and just as triads may superimpose thirds of the same kind or of different kinds, so can “fourth-chords.” When the thirds in a triad are of different kinds, moreover, the harmony can be inverted: the difference between the major and minor triads in common practice is defined according to whether the major third is below or above the minor third. Similarly, atonal triads like Schoenberg’s can be inverted according to whether the augmented fourth is below or above the perfect fourth. And just as ordinary triads can be extended by “stacking” more thirds atop the basic pair to make seventh and ninth chords, and so forth, so the atonal triad may be extended by stacking alternating perfect and augmented fourths above the basic pair.”⁴²

Además de estas “tríadas atonales” o pc-set 3-5 (4J + 4A y su inversión 4A + 4J), en el *Apunt* de Gerhard hay un tercer tipo de tricordos formado por los intervalos de tritono y séptima menor. Estos tricordos son miembros del pc-set 3-8. Juegan un papel importante en la pieza, aunque secundario con respecto a las “tríadas atonales”. Diferentes formas de este set aparecen por primera vez en el c. 8, abriendo la segunda sección de la pieza (ej. 4-28). He etiquetado estos sets con las letras T, U, V y siguientes.

⁴² Richard Taruskin, "Chapter 6: Inner Occurrences (Transcendentalism, III).", in *Music in the Early Twentieth Century*, (New York: Oxford University Press). Versión digital. Último acceso 10 Mayo 2014. Sobre la historia de este tipo de acordes puede también consultarse: Dieter Nowka, *Europäische Kompositionsgeschichte: Material, Verfahren, Komposition* (Landsberg: Ecomed, 1999), 604 y ss.



Ejemplo 4-28: Distintos miembros del set 3-8, c. 8.

Distintas formas de 3-8, (es decir, tricordos formados por $4A + 7m$ o su inversión), dominan la armonía de la segunda parte de la pieza. De entre ellos, el set T (mostrado en el ejemplo anterior) es el más importante. El ejemplo 4-29 muestra la pauta de transposición de las distintas formas del pc-set 3-8 en la segunda parte del *Apunt* (c. 8 – 14). Esta pauta está definida por el tono y el tritono; de tal forma, la estructura interválica del set determina su propia pauta transpositiva.⁴³

compases:	8		10	11,12	12	13	14	
3-8s:	T	U,V	T	V	T	W	X	Z

4-25

Ejemplo 4-29: Pauta de transposición de las distintas formas de 3-8 (segunda parte del *Apunt*).

De tal modo, los intervalos de tritono y tono (o séptima mayor) dan forma a: 1) la mayoría de tricordos en la segunda parte; 2) su pauta transpositiva, y 3) la altura de las notas pedales (de una importancia estructural central en la pieza).

Melodía

Como hemos visto, la melodía principal de la pieza está construida a partir de diferentes motivos, los cuales son formas de pc-set 3-2 (excepto H). Estos motivos aparecen a distintas alturas a lo largo de la pieza. El ejemplo 4-30 muestra los niveles de transposición de estos motivos, tomando como punto de referencia la nota más grave de cada uno. Como puede verse, los intervalos que conforman la pauta transpositiva de los motivos son el semitono, el

⁴³ La séptima menor es el intervalo complementario (o inversión) a la segunda mayor.

tono y el tritono; es decir, los tres intervalos principales de la pieza, que han dado forma al resto de elementos. Como muestra el ejemplo 4-32, esta estructura interváltica corresponde al set 3-5 o “triada atonal”, el cual, como hemos visto, es un set principal en la pieza, que define el acompañamiento de toda la primera parte (cc. 1-7) y la sección que precede a la “cadencia final”. De este modo, la pauta transpositiva de la melodía y el acompañamiento están estrechamente relacionados.

	Primera parte	Segunda parte
compases:	1-4 5-7	7-9 9-10 10-11
motivos:	G, H I, J	K M N

Ejemplo 4-30: Pauta de transposición de los motivos melódicos (voz principal).

Segunda voz

La segunda voz (en la mano derecha) está formada por pequeños motivos relacionados bien con los motivos de la primera voz o con los tricordos del acompañamiento. Como muestra el ejemplo 4-31, los mordentes en el c. 1-2 (*do, fa#, fa*) y la segunda voz en el c. 5 (*reb – do – sol*) son miembros del pc-set 3-5, el set principal de la pieza. La segunda voz en el compás 6 (*la – do – si*) y en los compases 9-10 (*la#, do#, si#*) forman miembros del set 3-2, al que también pertenecen todos los motivos de la melodía (excepto H). En el compás 3-4, la segunda voz es un motivo cromático (*si – do – re – do#*: pc-set 4-1) y acompaña al motivo H, el único motivo cromático de la melodía principal.

Por tanto, la segunda voz también está integrada en el complejo de relaciones interválticas que dan coherencia estructural a la pieza: el semitono, el tono y el tritono son también los intervalos principales en la segunda voz; los sets 3-2 y 3-5 son aquí también importantes.

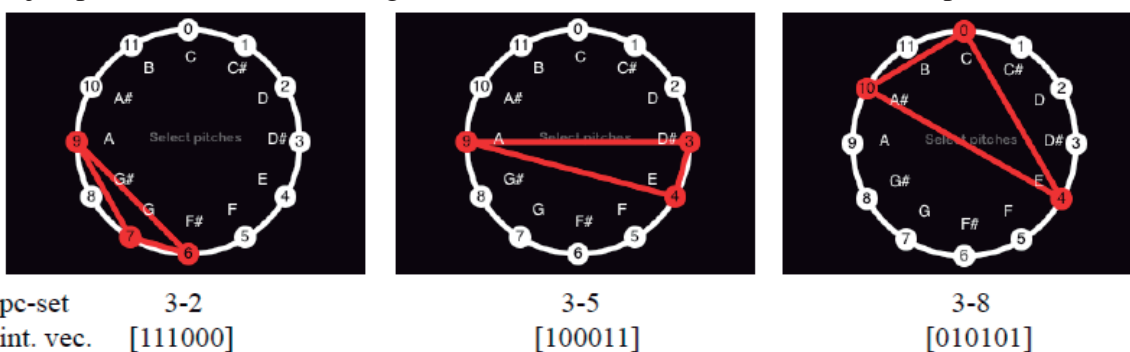
Ejemplo 4-31: Segunda voz. Integración motivica.

En conclusión: en ausencia de las relaciones armónicas funcionales tradicionales, Gerhard da cohesión a los elementos de la pieza mediante la utilización de un reducido número de relaciones interválticas a partir de las cuales genera prácticamente todos los elementos de la pieza. Los intervalos de semitono, tono y tritono son los cimientos sobre los que se sustenta la estructura tanto la melodía como el acompañamiento:

- la melodía original de “El mal rico” y la estructura interna de todos los motivos de la melodía (excepto H) son miembros del pc-set 3-2 (tono + semitono)
- el tricordo principal de la pieza (la “triada atonal”) y parte de la segunda voz son miembros del pc-set 3-5 (4J + 4A y su inversión 4A + 4J)
- gran parte de los tricordos de la segunda parte, su pauta transpositiva y las alturas de las tres notas pedales generan formas del pc-set 3-8 (tritonos + tono/7M).

El hecho de que Gerhard eligiese precisamente 3-5 y 3-8 como sets básicos en la pieza no es casual sino que descansa en la presencia de un tritono en su estructura interna. Esta propiedad es rara en los sets de tres notas: de los doce distintos tricordos posibles, tan sólo tres la presentan: 3-5, 3-8 y 3-10 (la tríada aumentada). De ellos, Gerhard emplea los dos menos habituales en la música tonal como cimientos del acompañamiento de su pieza.

El ejemplo 4-32 muestra los diagramas de los tres sets fundamentales en la pieza.



Ejemplo 4-32: Diagrama del contenido interválico de los tres sets principales en el primer *Apunt.*⁴⁴

4.4.2.3. Octatonismo

A partir de principios de los años veinte, Gerhard –como un buen número de compositores post-tonales de principios del siglo pasado– encontró las propiedades de la colección octatónica (o pc-set 8-28) particularmente atractivas. Ésta juega un papel central en su primer *Apunt.*⁴⁵

Los intervalos que, como hemos visto, definen la estructura de la gran mayoría de elementos de la pieza –el semitono, el tono y el tritono– son los intervalos definitorios de la colección octatónica, su armazón estructural:

- el tritono es el intervalo estructural básico de la colección: la divide en dos partes iguales. 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 es uno de los tres sets de ocho alturas (del total de veintinueve) que tiene cuatro tritonos (el máximo

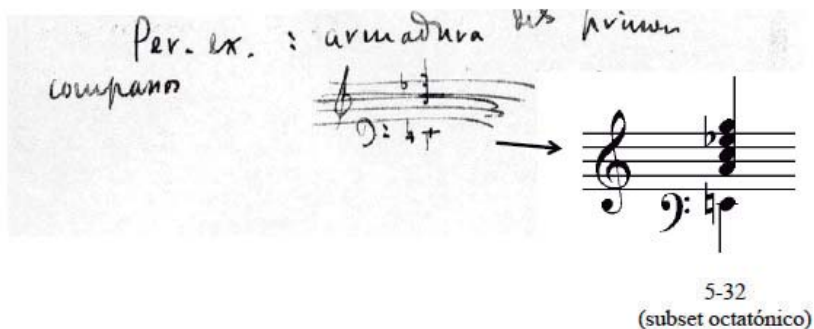
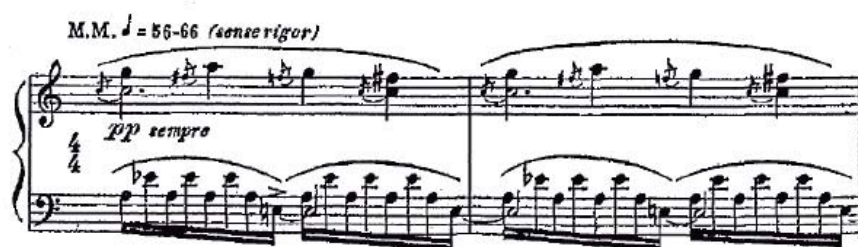
⁴⁴ Las cifras entre paréntesis cuadrados son el “vector interválico” de cada set, el cual describe la estructura interválica interna de un set. Un vector interválico consiste en seis cifras que informan del número de veces que cada intervalo aparece en la estructura interna del set. El primer número corresponde al semitono (o sus complementarios), el segundo al tono (o complementarios), el tercero a la tercera menor, etc. El set 3-2, por ejemplo, tiene un vector interválico [111000], es decir consta de un semitono (fa # - sol), un tono (sol - la) y una tercera menor (fa# - la).

⁴⁵ Entre las propiedades especiales que hacen atractiva la colección octatónica están su alto grado de simetría, el potencia para articular centros tonales múltiples y la inclusión de varios subsets “tradicionales” como la tríada mayor y menor o el acorde de séptima disminuída.

número posible) en su vector interválico [448444].

- la sucesión de tono y semitono (o viceversa) confieren su estructura a la forma escalar de la colección. La melodía del primer *Apunt* (casi siempre por grados conjuntos) enfatiza sobre todo los intervalos de tono y semitono.

La mayoría de set principales en la pieza son subsets octatónicos. Estos incluyen no sólo los tres tricordos básicos en la pieza (3-2, 3-5 y 3-8) sino otros de un mayor número de alturas (cinco o más) con un papel estructural importante en el *Apunt*. Significativamente, algunos de los acordes o “regiones armónicas” que Gerhard destacó como principales en su pieza son subsets octatónicos. Por ejemplo: Gerhard explicó a Barberà que para él el armazón armónico de la primera frase (c. 1- 2) constaba de cinco alturas: *mi – la – do - mib – sol*. Esas cinco alturas forman un miembro del pc-set 5-32, un subset de la colección octatónica.



Ejemplo 4-33: Subset octatónico destacados por Gerhard como básicos en la pieza.

Es interesante destacar las relaciones a nivel interválico entre la melodía original del “El mal rico” y la escala octatónica. Como hemos visto, el motivo original consiste en el primer tricordo de la escala *fa # frigia* (*fa # - sol – la*). Interválicamente consta de un semitono seguido de un tono. Como muestra la tabla 4-3, sólo hay tres escalas que comiencen con estos intervalos: la frigia, la locria y una de las octatónicas. Mientras la armonización de Pedrell en el *Cancionero* explotaba la ambigüedad entre el modo menor y el frigio (que se diferencian sólo en el segundo grado), Gerhard integra ese motivo en un contexto armónico dominado por sonoridades octatónicas, es decir en uno en el que predominan subsets de esa colección y donde el tritono (y no la quinta justa) es una distancia interválica fundamental.

Escalas	alturas												
Menor o éolico	F#		G#	A		B		C#	D		E		F#
frigio	F#	G		A		B		C#	D		E		F#
locrio	F#	G		A		B	C		D		E		F#
Octatónica 01	F#	G		A	A#		C	C#		D#	E		F#

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

4. 5. Uso del folclore e identificación nacionalista

Volvamos a comparar la *Canción* de Mompou y el *Apunt* de Gerhard: a pocos oyentes les pasa desapercibido que la pieza de Mompou es una armonización de una canción popular; el que conozca “La senyora Isabel” la reconocerá de inmediato. En el caso de Gerhard, el material popular es mucho menos reconocible. Éste pasa desapercibido para la mayoría de oyentes por las siguientes razones:

- A diferencia de la “*Canción*” de Mompou, el título “*Apunts*” no alude a ninguna canción o melodía popular.
- Gerhard no emplea la melodía de la canción en su totalidad sino sólo un breve fragmento de la misma.
- Parece que la melodía del estribillo era improvisada por el informante. La transcripción de Pedrell, que parece ser la fuente de Gerhard, es tan sólo una de las muchas melodías que el informante habría improvisado. Tan sólo los lectores del *Cancionero* podrían reconocer este fragmento.
- La breve melodía original no se cita de forma totalmente literal sino que aparece relativamente transformada.
- Los motivos menos transformados y por tanto más reconocibles (motivos J a N) no aparecen al comienzo de la pieza sino hacia la mitad de la misma.
- La armonía no tonal de la pieza dificulta la identificación de la mayoría de oyentes de los años veinte con el material popular que tiene por base.

De tal modo, aunque el estribillo de “El mal rico” es un elemento fundamental en la pieza (el germen generador de la misma) su uso no se hace explícito al oyente sino que queda, por así decirlo, “encubierto”.

Esta actitud se refleja en los discursos de Gerhard del periodo. Por un lado, todo parece indicar que el compositor nunca mencionó el uso del estribillo de “El mal rico” como motivo generador de la pieza en ningún documento de la época en los que comentó la obra (por ejemplo en la extensa carta a Barberà). Parece que Gerhard no pretendía que el oyente supiera de su uso del material popular ni, por tanto, que identificase inmediatamente su pieza con el folclore catalán. O al menos no parece que fuera esa su prioridad.

Este posicionamiento es parte del concepto de Gerhard de lo que debía ser la nueva “música catalana”, el cual se oponía, o estaba muy alejado, de la idea de “nacionalismo” o “catalanismo” musical defendida por parte de los compositores y comentaristas musicales más conservadores, entre ellos Millet o Barberà. En una carta de éste último a Gerhard de abril de 1923, el joven compositor era reprendido por alejarse del concepto de “catalanidad musical”

tal como Barberà lo entendía:

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 [...]. Todo depende de los jóvenes, de los que se encuentran en la primavera de la vida, de lo que sienten el acicate de un deseo o de un ideal que no está todavía definido dentro de sí mismo. Si cuando yo tenía veinte años me hubiesen hablado de estas cosas y mis maestros me las hubieran enseñado, yo habría creído con el mismo entusiasmo y con la misma fe con la que lo hago ahora ... pero ya no tengo veinte años sino veinticinco más y sólo puedo llegar a señalar, si Dios me da claridad de juicio y vida normal, los senderos que deben ser seguidos para no perderse por el camino que conduce hacia la catalanidad musical más estricta, que es la misión que han de cumplir los jóvenes de hoy si estudian como es debido y saben resistirse a ciertas influencias ...⁴⁶

Este rechazo por parte de Gerhard de “la catalanidad en música” o “nacionalismo musical” ha de entenderse no como un rechazo de una identidad catalana, sino como una negación del conservadurismo musical de los compositores catalanes de la generación anterior. Debemos tener en cuenta que en los escritos de las primeras décadas del siglo, los términos “nacionalismo”, “patriotismo” o “catalanismo” eran asociados frecuentemente con la política del partido conservador, catalanista y monárquico *Lliga Regionalista* y con los productos culturales afines a ésta, entre los que se encontraba el *Orfeó* y la influyente *Revista Musical Catalana*. Los compositores vinculados a estas instituciones (particularmente Pedrell y Millet) constituían la autoridad musical en Cataluña y su música era oficialmente alabada como auténticamente catalana y de una calidad musical casi insuperable. Sus propuestas eran el camino que debían seguir los jóvenes compositores catalanes.

Estos planteamientos están perfectamente reflejados en la mayoría de artículos, críticas y reseñas vinculados a las instituciones musicales “oficiales” catalanas. Valga como ejemplo la mencionada reseña de varias obras para piano (entre ellos los *Apunts* de Gerhard), aparecida en 1923 en la *Revista Musical Catalana*. Tras rechazar de lleno las piezas de Gerhard, el crítico ensalzaba la colección de nueve piezas para piano compuestas por Millet en 1890 –hacía treinta y tres años– bajo el título *Catalanesques. Impressions*⁴⁷:

He aquí, pues, una obra de un vigor, de un temple, de un gusto, de una fuerza rítmica extraordinarias, llena, además, tal como su título promete, de catalanidad. A pesar de los años con que cuentan las *Catalanesques* de Millet, su espíritu las mantiene vivas aún y su estructura no las ha envejecido. [...] Vivirán como las obras clásicas, que todos los gustos respetan.⁴⁸

⁴⁶ “Un dels dies que vàrem poder enraonar a corracuita, vostè me và indicar que no creia amb lo de la música catalana, o amb lo de la catalanitat en música (que pe'l càs és lo mateix) i dèc dir-li que jo si que hi crec! ... pero si hi crec és perquè està tot per fer i encare ha de fresar-se el camí qu'ens hi ha d'aconduir. Tot depèn dels que son joves, dels que es troben en la primavera de la vida, del que sentin l'esperonament d'un desitj o d'un ideal que no està encara definit dintre vostre. Si quant jo tenia vint anys m'haguessin enraonat d'aquestes coses i el meus mestres m'hi haguessin ensinistrat, hi hauria cregut amb el mateix entusiasme i amb la mateixa fé amb qu'ara n'enraono... pero ja no tinc els vint anys sino qu'en tinc vinticinco més i sols, puc arribar a assenyalar, si Déu me dóna claretat de judici i vida normal, els viaranys qu'han d'esser seguits pera no perder's pel camí que condueix cap a la catalanitat musical més estricta, qu'és la missió qu'han d'acomplir els joves d'avui si estudian com cal i saben ressistir a certes influències...”, Carta de Barberà a RG, 21. IV.1923, p. 15- 16

⁴⁷ Las piezas llevan por título: Himne, Ballet, Complanta, Jovenivola, Brindis, Humorada, Tristesca, Empordanesa, Torrent Avall.

⁴⁸ “Heu's aquí, doncs, una obra d'una vigoria, d'un tremp, d'una sentor, d'una força rítmica extraordinàries, plena, demés, tal como en el seu titol ho promet, de catalanitat. Malgrat els anys que compten les *Catalanesques* d'En Millet, llur esperit les manté ben vives encara i llur estructura no les ha envellides pas. [...] Viuran com les obres clàssiques, que tots el gustos respecten.” J. S: “Bibliografía”, *Revista musical catalana*, 236 (1923), 227

Recién terminados sus estudios con Schoenberg (y habiendo compuesto dos *Sardanas* y armonizado varias canciones populares catalanas) Gerhard rechazaba de nuevo el “nacionalismo musical”:

[Schoenberg] Me preguntó, entre muchas otras cosas, si era partidario del nacionalismo musical. Yo respondí que no. No creo en el folclore como receta de música nacional. El folclore me interesa como una cosa aparte, ‘per se’, pero sin ‘intenciones’. Es un interés desinteresado, si me permitís la expresión. [...] La caracterización nacionalista es como la manifestación de la originalidad, pongamos por caso: se impone por ella misma. Si un artista no posee originalidad, es bien inútil que se esfuerce en buscarla. Sin embargo, el que tiene esta cualidad la exteriorizará siempre, aunque no se lo proponga. Recuerdo que, a propósito de este tema, Schoenberg me dijo: ‘En Cataluña tendréis una música nacional el día que podáis contar con una serie de compositores de categoría universal’.⁴⁹

El modo en que el compositor emplea el material popular en el primer *Apunt* refleja este rechazo de la “receta de música nacional” (es decir, de la estética oficialmente establecida como “catalana” por los compositores de la generación anterior) y ese “interés desinteresado” en el folclore “*per se*” (es decir, en cualidades estrictamente musicales): Gerhard no rechaza el uso del folclore, al contrario, incluso adopta un fragmento popular como material generador de su pieza. Sin embargo, a diferencia de las propuestas habituales en la Cataluña del momento, el uso del folclore no es evidente. La importancia del fragmento popular como elemento generador tan sólo es revelado por el análisis.

En un futuro sería muy interesante analizar las similitudes y diferencias entre el uso del folclore por parte de Gerhard en las piezas de principios de los años veinte y el de sus compañeros generacionales, entre ellos Jaume Pahissa (1880 – 1869), quien parece que fue uno de los primeros músicos catalanes en abogar públicamente por ese empleo de material folclórico “sin intenciones” nacionalistas.⁵⁰ Otro estudio importante también todavía por abordar es el de las diferentes facetas de la identidad nacional de Gerhard, la cual cambió en gran medida a lo largo de su vida. Décadas más tarde, por ejemplo, Gerhard recordaría de nuevo su rechazo del “nacionalismo musical” durante la primera entrevista con Schoenberg, pero ahora lo equiparaba 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. fired at me on our first interview: "Are you in favour of musical nationalism?" and like a pistol-shot I answered: "No!" –and the point is: *I had never asked myself the question or thought about it.* I simply knew that I knew....I think I became constitutionally –if we may couple the two words– allergic to nationalism the day I saw how stupid it was to be a Catalan separatist, allergic to every kind of nationalism...⁵¹

Al contrario de lo que insinúa a Black en este fragmento, durante los años veinte y treinta Gerhard (como el resto de compositores catalanes del periodo) se planteó

⁴⁹ Girasol, “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*. (3 y 4 de diciembre 1929), Barcelona.

⁵⁰ Tras el estreno de su ópera *Marianela*, en 1923, se le criticó duramente desde la *Revista Musical Catalana* que no hubiera situado la acción en Cataluña pero aún más que, habiendo elegido Asturias como escenario del drama, no hubiese utilizado material folclórico de aquella región sino de Cataluña. El autor respondía a estas críticas en términos sorprendentemente similares a los de Gerhard: “No tenemos que recurrir a la melodía popular [...] para hacer música catalana. [...] [La canción catalana] La pongo *sin* ninguna *intención*, sólo porque es bella y porque me parece oportuna en la escena”. Énfasis mío. Citado en Joaquim Rabaseda i Matas, *Jaume Pahissa. Un cas de anàlisi musical*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006, 331-2.

⁵¹ Leo Black, *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*. Christopher Wintle (ed.). (London, Plumbago Books, 2010),108.

constantemente la cuestión del “nacionalismo” o “catalanismo” en música. Su posicionamiento al respecto evolucionó y adquirió diversas formas a lo largo de su carrera, las cuales están pendientes de estudiar en profundidad. Queda por determinar qué entendía Gerhard por “nacionalismo” y “catalanismo” musical en cada periodo de su vida, cómo se posicionó frente a esos conceptos (abrazándolos o rechazándolos) por distintos motivos, y cómo plasmó esas ideas tanto en sus discursos como en su música.

4.6. Conclusiones

El primer *Apunt* consiste en una elaboración de todos los elementos que componen uno de los estribillos de la canción popular catalana “El mal rico” (tal como está transcrita en el *Cancionero* de Pedrell). La estructura interválica de la breve melodía original (tono + semitono: pc-set 3-2) es también la de los distintos motivos que conforman la melodía del *Apunt*. El acompañamiento original (los “golpes de guitarrillo”, transcritos por Pedrell como un acorde abierto de tónica + quinto grado) es transformado por Gerhard en acordes por cuartas (“tríadas atonales” o set 3-5, y set 3-8). Mientras que el acompañamiento de Pedrell era triádico (menor/frigio), el de Gerhard está dominado por acordes por cuartas y subsets octatónicos.

El primer *Apunt* abre una nueva etapa compositiva en la carrera de Gerhard en la que la tonalidad es abandonada. En ausencia de las relaciones funcionales tradicionales, el compositor asegura la cohesión de todos los elementos mediante la utilización de un reducido número de relaciones interválicas. El semitono, el tono y el tritono son los intervalos básicos sobre los que se sustenta la estructura de los elementos principales de la pieza (tanto los motivos melódicos de las voces primera y segunda como su pauta transpositiva, la estructura de los tricordos del acompañamiento y la distancia de las notas pedales están dominados por estos tres intervalos).

Este tipo de “integración” motívica y una organización armónica dominada por intervalos de cuarta justa y aumentada son dos rasgos fundamentales de la música post-tonal del periodo. El intensivo estudio por parte de Gerhard de la obra de los principales compositores post-tonales de principios de siglo, particularmente Ravel, Stravinsky y Schoenberg, así como de las ideas expuestas por éste último en el *Tratado de armonía* sobre nuevas formas de organización armónica no tradicionales, en concreto su concepto de “tonalidad fluctuante”, influyeron de manera fundamental en la forma en que el compositor organizó la armonía y estructura de la pieza.

La brevedad, sencillez formal y estilo improvisatorio del primer *Apunt* responden por un lado a la dificultad –en aquel primer acercamiento a formas de organización armónica no tonales– para generar estructuras formales extensas y complejas (por ejemplo, una forma sonata) en ausencia de las relaciones tonales funcionales tradicionales.⁵² Pero también responden a un gusto estético, típico de principios de siglo, por lo concentrado, lo fugaz, lo aforístico, lo espontáneo, al que el título *Apunts* alude; estas cualidades caracterizan también, por ejemplo, las piezas de Mompou o los Opp. 11 y 19 de Schoenberg.

⁵² Gerhard aludió a esta dificultad, típica del periodo, en su primera carta a Schoenberg: “La composición al piano y la casi absoluta improvisación formal me parecían en el fondo una inmoralidad. No había aprendido a pensar armónicamente. No había estudiado en ningún sitio las formas musicales; siempre me salían formas rapsódicas. Quise reunir todas mis fuerzas para luchar contra estos dos defectos, especialmente contra el primero.” Carta de Roberto Gerhard a Arnold Schoenberg. 23. IX.1923 (CUL).

Si bien armónicamente el primer *Apunt* está relacionado con la música post-tonal de Schoenberg y Stravinsky, estilísticamente se acerca mucho más a la música hispano-francesa del periodo. La pieza constituye una propuesta en la línea estética de lo que Mompou denominó música “primitivista” y “mágica”, caracterizada por una enfática sencillez estructural a todos los niveles (melódico, textural, formal), un gran estatismo armónico y un particular interés en estructuras repetitivas así como en las posibilidades tímbricas y de resonancia del piano. Los *Cants màgics* (que Gerhard admiraba particularmente) y la segunda canción de *Canciones y Danzas* parecen ser las dos obras de Mompou que Gerhard tomó como modelo o punto de partida a la hora de abordar su composición.

En cuanto a la relación estilística del primer *Apunt* con las *Sechs kleine Klavierstücke*, Op. 19 de Schoenberg (tan a menudo enfatizada por los especialistas), creo que –si bien ambas obras se caracterizan por cambios graduales de timbre y resonancia altamente sugestivos y evocadores (típicos del periodo)– el enorme estatismo armónico del primer *Apunt* y la sustitución de todo desarrollo motivico-temático y trabajo contrapuntístico por una estructuración a base de elementos repetitivos (secuencias y ostinatos) le diferencian radicalmente del estilo compositivo de Schoenberg por esta época. De hecho, como recoge la cita que abre este capítulo, fueron esas características las que llevaron a Schoenberg a rechazar (en 1923) la música compuesta por Gerhard poco antes, de principios de los años veinte.

Esas obras –los dos *Apunts* y los siete *Haiku*– son extremadamente interesantes para el analista pues reflejan la temprana influencia de propuestas creativas y posturas estéticas en aquel momento consideradas antagónicas. En un futuro sería interesante ahondando en las afinidades de estas piezas con la música atonal de Schoenberg por un lado y con la de los principales compositores octatónicos de principios de siglo por otro, especialmente Ravel (a quién Gerhard ya había tomado como modelo en el segundo trío), Stravinsky (de quien estudió en profundidad al menos la “octatónica” *Consagración*), y en menor medida el último Scriabin y el primer Bartók. Por último, sería interesante contextualizar estas tempranas piezas no tonales en el panorama compositivo español de los años veinte y ahondar en las posibles relaciones de éstas con la música de compositores españoles y catalanes de la generación de Gerhard. Las piezas, en definitiva, ocupan un lugar primordial en la historia de la música post-tonal en España que, sin embargo, rara vez es reconocido en las crónicas de la modernidad musical española.

5. The first movement of Gerhard's 1927 string quartet as homage to Schoenberg: symmetry, transpositional combination and octatonicism

Beethovens Pastoral-Symphonie stellte Schönberg als klassisches Beispiel einer Komposition hin, in der völlige Symmetrie herrsche, während die Werke der Romantik sich durch Unsymmetrie auszeichneten. Er meinte, das Symmetriegefühl sei dem Menschen angeboren, er selbst bestehe ja aus zwei symmetrisch gleichen Hälften.¹

5.1. Introduction

In this chapter I analyze the first movement of the string quartet in three movements that Gerhard composed as a final project of his studies with Schoenberg. Gerhard began the composition around mid-1927 and seemingly worked on it for several months. Gerhard's "third" string quartet is his most interesting and accomplished work composed in Berlin.

In the first movement Gerhard included pre-existent musical materials, in this case not taken from the Catalan folklore like in the first *Apunt*, but from the last movement of Schoenberg's *String quartet in F-sharp minor* Nr. 2, Op. 10 (1907-08). In a direct and overt homage to his teacher, Gerhard quoted the end of Schoenberg's Op. 10 at the end of his movement. Moreover, he used the intervallic properties of the quoted materials as the *Grundgestalt* for the composition of the whole movement. This chapter thoroughly analyzes these procedures.

Schoenberg's Op. 10 is considered by most scholars his most important string quartet. It was composed in a period of artistic breakthrough (abandonment of tonality) and personal crisis (due to his wife Mathilde's love affair with the painter Richard Gerstl). According to Schoenberg himself, the importance of this work primarily resided in the renunciation to functional tonality, particularly in the last movement. The string quartet is also important due to the addition for the first time in the history of the genre of a soprano voice to the ensemble.

As it is known, the first movement has a key signature of F-sharp minor and employs a traditional sonata-form design. The second movement is a scherzo and trio in D minor. In the trio, Schoenberg quoted the Viennese folk song *O du lieber Augustin, alles ist hin* (Oh, dear Augustin, it's all over) from which he derived the main melodic and rhythmic motives of the movement.² The slow third movement is a theme and five

¹ "Schoenberg described the Pastoral Symphony as a classic example of musical composition totally ruled by symmetry, whereas the Romantic Works are characterized by asymmetry. He argued symmetry is congenital to human beings, since they consist of two identical parts." Hans Swarowsky, "Schönberg als Lehrer", in *Bericht über den 1. Kongress der Schönberg-Gesellschaft* Vol. 1, ed. Rudolf Stefan (Vienna, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1974), 239. See Appendix 2.10. Swarowsky studied with Schoenberg in 1920 and later with Anton Webern.

² Most scholars have interpreted this quotation (in bb. 165 and ff) either as a reference to Schoenberg's marital crisis (his marriage being "over") or to abandonment of tonality (functional harmony was "over").

variations in E-flat major. It consists of a musical setting of Stefan George's poem *Litanei* (Prayer). In the last movement, Schoenberg set in music George's poem *Entrückung* (Rapture). Unlike the other movements, this one has no key signature. It has been often considered Schoenberg's farewell to tonality.³ Therefore, the fourth movement is a seminal moment in Schoenberg's compositional career.

Gerhard knew Schoenberg's second string quartet at least since the early 1920s.⁴ He quoted the last five bars of Schoenberg's Op. 10 (4th movement, bb. 152–156), shown in example 8-1, at the end of the first movement of his own string quartet. Schoenberg was proud of the beauty of this closing section and stressed how the audience of the premiere had received it as the most remarkable part of the work.⁵ Melodically, the closing section of Schoenberg's quartet consists of long sustained notes (in double stops) and two ascending six-note motives played by the cello and the second violin. Harmonically, the sonority that opens this passage consists of a perfect fifth and a tritone over the bass D. This is a form of pc set 3-5, the so-called "atonal triad".⁶ Pc set 3-5 functions as a sort of cadential chord that leads to the closing sonority. This consists of a F#-minor chord followed by the raising of the minor third (A) by one semitone, which turns the F#-minor chord into a F#-major chord. This immediately reminds the listener of the Picardy third and therefore I have called "Picardy third sonority" to this minor – major closing sonority in Schoenberg's (and

However, Walter Frisch and other scholars have recently explained the quotation as just a joke, not really connected with personal matters or compositional issues. Schoenberg (like Gerhard) understood the new compositional language not as a negation of tonality, but as a renovation of it, and always insisted on the fact that tonality was not "over" in post-tonal music (That is why he rejected the term "a-tonal" as negation of tonality). Gerhard certainly knew this use of folk-like material in the quartet, since Erwin Stein had mentioned it in his preliminary study in the edition of the score in 1921. This use of folk-materials by Schoenberg was surely of great interest for Gerhard. On Schoenberg's quote of the Viennese folk song see Walter Frisch, *The Early Works of Arnold Schoenberg (1893 – 1908)*. (Berkeley, University of California Press, 1993), 258 – 272 and Ernst Ludwig Waeltner, "'O du lieber Augustin'. Der Scherzosatz im II. Streichquartett vom Arnold Schoenberg", in *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. ed. Rudolf Stephan. (Vienna: Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1978), 246 – 262.

³ However, as some commentators have recently pointed out, there is no radical difference with the previous movements. Suspension of tonal key centrality coexists with vestiges of tonal functionality. The music is at the verge between tonality and atonality, showing that the limits between both systems are in practice more blurred than theorists have often explained. See "II. Streichquartett, Op. 10" in Gerold Gruber (ed.), *Arnold Schoenberg: Interpretationen seiner Werke*. Vol. I (Laaber: Laaber-Verlag, 2002), 124 - 143

⁴ In the letter to Barberà on 21.IV.1923, Gerhard refers to Schoenberg's first and second quartets and the chamber symphony as examples of modern harmonies clearly derived from Wagner's *Tristan und Isolde*. The second String Quartet seems to have been one of Gerhard's favourite Schoenberg's works, at least until the late 1930s. In that decade Gerhard introduced the Catalan soprano Conxita Badía to the Kolisch quartet, which planned to play Schoenberg's second quartet with her (perhaps in Barcelona). See letter from Roberto Gerhard to Arnold Schoenberg, 2. VII. 1932. Arnold Schoenberg Center (Vienna), SatCollL10, rl.26, fr.706-707.

⁵ Schoenberg wrote: "...at the end of this fourth movement a remarkable thing happened. After the singer ceases, there comes a long coda played by the string quartet alone. While, as before mentioned, the audience failed to respect even a singing lady, this coda was accepted without any audible disturbance. Perhaps even my enemies and adversaries might have felt something here." Arnold Schoenberg, introductory note for the private recording with the Kolisch Quartet, Los Angeles 1936/37. See Fred Steiner, "A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets," in *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2 (February 1978), 122–137.

⁶ Richard Taruskin, "Chapter 6: Inner Occurrences (Transcendentalism, III).", in *Music in the Early Twentieth Century*, (New York: Oxford University Press.). Digital version. Last access: 10th May 2014. See section 4.4.2.2 in chapter 4.

Gerhard's) pieces.⁷

The image shows a musical score for Example 8-1, which consists of the last five bars of Schoenberg's Op. 10, as borrowed by Gerhard. The score is written for four staves (two treble and two bass clefs) in 4/4 time. The first two bars are marked *pp* and *sehr zart*. The final bar is circled and labeled "Picardy third". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Example 8-1: Last five bars of Schoenberg's Op. 10, borrowed by Gerhard

Gerhard quoted the long-sustained-tones texture and the closing F# "Picardy third" from Schoenberg's Op. 10. But more importantly, he reinterpreted Schoenberg's closing Picardy third as a single sonority (a F# chord with both the major and the minor thirds) that he used as the generating force (or *Grundgestalt*) of the work: the internal properties of that sonority served to shape the key elements and configurations. The following paragraphs discuss these two sides of Gerhard's tribute to Schoenberg.

The quotation of the Op. 10's closing materials at the end of Gerhard's first movement was intended to be recognized by any listener acquainted with Schoenberg's string quartet. The quotation is not literal but the musical elements and harmonic context are sufficiently similar to the ending of Schoenberg's Op. 10 to immediately remind us of it. As the examples below shows, Gerhard's last four bars also consist of a sustained-notes texture and a closing F# "Picardy third". Like in Schoenberg's quartet, the "Picardy third" is the goal (the final sonority) of Gerhard's first movement (see examples 8-3b).

⁷ But I am aware that the common-practice harmonic device consists of the use a single major chord on the tonic as closing sonority of a piece in minor mode (i. e. the final major chord is not immediately preceded by the parallel minor chord)

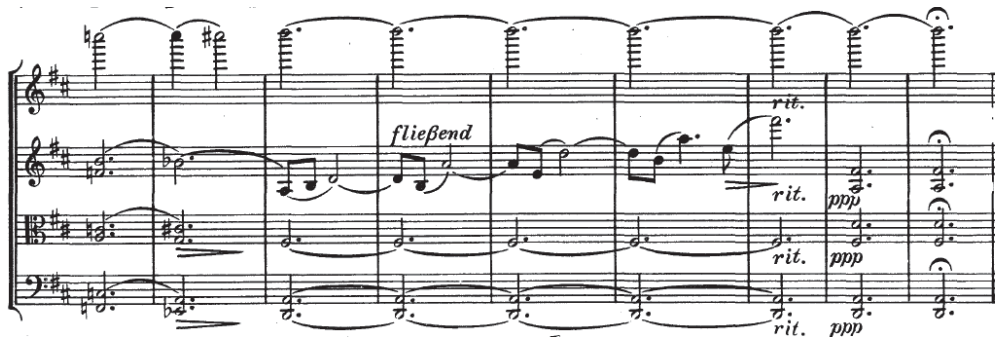
Example 8-3a: Closing section of the first movement of Gerhard's string quartet.

Pitch-class content (enharmonic spelling): F# – A – A# – C#

Example 8.3b: Final "Picardy third"

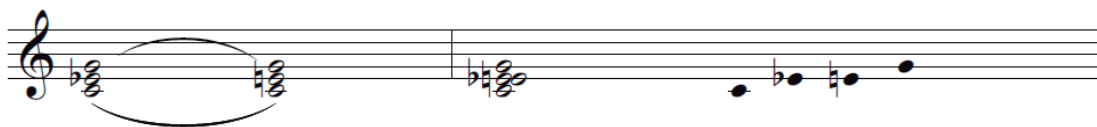
Gerhard's tribute to Schoenberg in the form of a quotation of his Op. 10 at the end of his movement was very similar to the homage paid by Zemlinsky to the Austrian composer (his brother in law and former student) some years earlier. As example 8-4 shows, the end of Zemlinsky's *String quartet* Nr. 2, Op. 15 (1913-15) is also strikingly similar to the closing section of Schoenberg's Op. 10: Zemlinsky finishes his work with an ascending internal melody (violin II) and long sustained notes in *pianissimo* over harmonies rooted on D (but not with anything that could remind the listener to the Picardy third).⁸

⁸ Steven Vande Moortele discusses other parallels between both works in *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. (Leuven: Leuven University Press, 2009).



Example 8-4: Final bars of Zemlinsky's *String quartet* Nr. 2, Op. 15: long sustained notes, second violin melody and harmonies on D.

But Gerhard's homage had another side, more insightful than the simple quotation of Schoenberg's materials at the end. He reinterpreted the closing "Picardy third" as a single musical element (a pitch-class set), shown in example 8-5. The fusion of the major and minor triads that closes Schoenberg's Op. 10 generates a four-note set, labelled pc set 4-17 by Allen Forte. Example 8-5 shows the process for C-centred sonorities.



Example 8-5: First bar: C-major and C-minor chords ("Picardy third sonority"). Second bar: the chords' "generalization" into the unordered pitch-class set 4-17 (0347), presented in chordal and normal form.

The internal properties of pc set 4-17 shape both the local and the large-scale structures of the first movement. The set is thus central to the first movement and its most important source of musical coherence. This process is one of the "revisionary ratios" that Joseph N. Straus considers a key musical strategy of reinterpretation of precedent tonal models by early 20th-century modernist composers. Straus calls it "generalization" and explains it as follows: "a motive from the earlier work is generalized into the unordered pitch-class set of which it is a member. That pitch-class set is then deployed in the new work in accordance with the norms of post-tonal usage."⁹

In this chapter I analyze the use of Pc set 4-17 as *Grundgestalt* for the harmonic and structural construction of Gerhard's first movement. The chapter is divided into two parts. In the first one I describe the general properties of pc set 4-17: the set's intervallic structure, its symmetrical and transpositional combination properties and the relationships to other sets. In the second part I explain how these properties pervade the surface of the movement throughout and how they are composed-out at middle-ground and background levels. The aesthetic implications of finishing the utterly atonal movement with a tonal sonority, idiosyncratic of Renaissance and Baroque musical traditions, will be discussed in chapter 7.

⁹ Joseph N. Straus, *Remaking the past* (Cambridge and London: Harvard University Press, 1990), 17.

5.2. Properties of pc set 4-17

Pc set 4-17 is an interesting set, whose structural properties and intervallic content have proved stimulating for many early post-tonal composers, particularly Igor Stravinsky and Béla Bartók. Erno Lendvai, one of the most important Bartók scholars, has called this set “the gamma chord”.¹⁰ I will refer to it with Forte’s label (“pc set 4-17”) for being much more practical, accepted and generalized.

5.2.1 Interval vector

Like any other set, the sonority of pc set 4-17 is defined by its interval-class vector.¹¹ Table 8-1 presents the interval-class vector of pc set 4-17. Note that interval-classes 3 and 4 are those with a higher number of occurrences within the set and that they are balanced (there are the same amount of ic3 and of ic4).¹² Set 4-17 is one of the few tetrachords with the same entry for ic3 and ic4 in the interval vector and the only tetrachord with a number of balanced ic3 and ic4 greater than 1.¹³ The balanced mixture of the major and minor thirds, the most important intervals within the set, defines the sonority of 4-17.

Interval-classes	1	2	3	4	5	6
Number of occurrences	1	0	2	2	1	0

Table 8-1: Interval vector of pc set 4-17

5.2.2. Common tones under transposition and inversion. The index vector

5.2.2.1 Common tones under transposition

One of the most immediately audible relations between two pc sets is the pitch-classes they have in common. Therefore, common tones under transposition (T_n) and under inversion (T_nI) are usually prominent sources for musical continuity in post-tonal music. In the case of pc set 4-17, the maximal number of tones held in common by any

¹⁰ Erno Lendvai, *Béla Bartók. An analysis of his music.* (London: Kahn & Averill, 1971) and *The Workshops of Bartók and Kodály* (Budapest: Ed. Musica, 1983).

¹¹ An interval-class vector summarizes the basic sound of a set by describing its intervallic properties. It consists of a string of six numbers that informs of the number of occurrences of each of the interval classes. The first number gives the number of occurrences of interval class 1; the second gives the number of occurrences of interval class 2; and so on.

An interval-class (ic) is an unordered pitch-class interval. There are six interval classes, one for each group of related intervals (a given interval, its complementary interval and their compounds). To ic1 belong the semitone, the major 7th and their compound intervals resulting from their enlargement by octaves (for instance, the minor ninth). The tone, the minor 7th and their compounds belong to ic 2. The minor 3rd, the major 6th and their compounds to ic3, and so on.

“i” stands for “pitch interval”, which is the distance between two pitches in number of semitones, for instance, a perfect fifth can be expressed i7

¹² ic is the abbreviation of “interval-class”

¹³ In other words, 4-17 is the only tetrachord with two instances of both ic3 and ic4. All the other tetrachords with an equal number of ic3 and ic4 have only one each, for instance 4-11, whose interval-class vector is [121110]

transposition is two. This only happens when the set is transposed by interval-classes 3 and 4. In other words, when the set is transposed by a major or a minor third, two tones are held in common and two change.¹⁴ This is another factor for the structural importance of interval-classes 3 and 4 in pc set 4-17. As I will show in section 5.3.2, Gerhard exploits this feature as an important source for musical coherence and continuity in the movement

5.2.2.2 Common tones under inversion

The index vector of 4-17 is 101220141022. This vector shows the number of tones that remain invariant under inversion followed by transposition by any interval.¹⁵ Four tones (that is, all tones) remain invariant when the prime form of 4-17 is subjected to T_7I ; that is, the pitch content of the set does not change when the set is inverted and transposed by i_7 .

The vector also implies that two tones are held in common between a form of 4-17 and its mapping at T_3I , T_4I , $T_{10}I$ or $T_{11}I$.¹⁶ As we will see, Gerhard explores this property by inverting 4-17 by $T_{10}I$ in the exposition and by T_4I in the recapitulation. In each case, two tones of 4-17 change after the inversion and two remain invariant.

5.2.3 Inversional symmetry

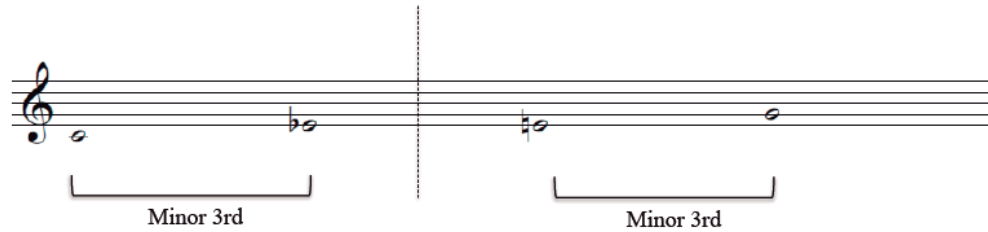
One of the most important properties of 4-17 is the inversional symmetry. Inversional symmetry (IS) is a property of any pc set that pairs its pitches symmetrically about a pitch-axis. Therefore, a symmetrical set consists of two segments, one being the literal inversion of the other; as a consequence, the set's intervals are the same reading form right to left as from left to right.

Let us see how this property works in pc set 4-17. As example 8-6 shows, the interval structure of pc set 4-17 is: minor third – semitone – minor third. Pitches Eb and E are the axis of symmetry around which the minor thirds (C-Eb and E-G) balance. This is another reason of the structural importance of interval-classes 3 and 4 within the pc set

¹⁴ When you transpose a set by a given interval, the number of times that interval occurs within the pc set corresponds to the number of common tones held by that transposition. The tritone is an exception. Each occurrence of the tritone in a set will create two common tones when the set is transposed by T_6 . (but in 4-17 there are no occurrence of the tritone). If the interval-class vector contains an entry equal to the number of notes in the set (or half that number in the case of the tritone), then the set is transpositionally symmetrical. The interval vector of 4-17 contains no entry equal to the number of notes of the set (that is 4). Therefore, 4-17 is not transpositionally symmetric, that is, it does not map entirely onto itself at any transposition level. For a brief but clear explanation of these properties see Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3rd ed (Upper Saddle River, Pearson, 2005), 79 – 130.

¹⁵ For a summary of the function and uses of the index vector see Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 83-85 and Appendix 2.

¹⁶ “Mapping” means transforming one set into another by applying some musical operation. The expression “X is mapped into Y” can be read “X is transformed into Y”



Example 8-6: Interval symmetry of 4-17. (Axis of symmetry: dotted line)

Interval symmetry is a relatively rare property: only about a third of all pc sets bears it. With the exception of the diminished seventh chord (pc set 4-28) most chords and scales usual in tonal music do not bear the IS-property (i. e. they are asymmetrical). The use in tonal music of symmetrical sets other than the diminished seventh chord is relatively rare and usually subordinated to asymmetrical chords and scale types (like the triad or the major diatonic scale). In tonal music, symmetrical sets may occur as secondary and unimportant products of the voice leading (chords formed by passing notes). In post-tonal music, however, symmetry has been often employed as a structural force for the generation of sets and musical forms. Some of the most important post-tonal sonorities (sets) bear the IS-symmetry.¹⁷

5.2.3.1. Pitch symmetry and pitch-class symmetry

In the analysis of post-tonal music it is important to distinguish between pitch-class symmetry and pitch symmetry. As any inversionally symmetrical set, 4-17 is *pitch-class* symmetrical by definition as their *unordered* pitch-classes are always symmetrical around a given axis of symmetry. At a concrete level (that is, in the score), the pitches can be arranged and written out so that the symmetrical properties of the set are made explicit or not. If the set's pitch-classes are arranged in the score so that the generated intervals form a palindrome, then the set is symmetrical in pitch space or *pitch-symmetrical*. In other words: symmetry is explicit in pitch space when the intervals of a chord reading from bottom to top are the same that the intervals reading

¹⁷ There is a large literature on the importance of symmetry in post-tonal music. Some of the most influential studies in regard to my research have been: George Perle, *Serial composition and atonality* (Berkeley: University of California Press, 1991) and particularly *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley: University of California Press, 1996); David Lewin, "Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought," *Perspectives of New Music* 6/2 (1968), 1-21; "A Label-Free Development for 12-Pitch-Class Systems," *Journal of Music Theory* 21/1 (1977), 29-48; "Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories," *Perspectives of New Music* 21 (1982-83), 312-71; Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (University of California Press, 1984); George Perle, "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók," *The Music Review* 16 (1955): 300-312; Wallace Berry, "Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartók's String Quartet No. 3," *Perspectives of New Music*, 18, 1/2 (Autumn, 1979 - Summer, 1980), 287-379; Jonathan W. Bernard, "Space and Symmetry in Bartók," *Journal of Music Theory*, 30, 2 (Autumn, 1986), 185-201; Richard Cohn, "Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók," *Music Theory Spectrum*, 10, (Spring, 1988), 19-42; Paul Kabbash, "Aggregate-Derived Symmetry in Webern's 'Early Works'," in *Journal of Music Theory*, 28, 2 (Autumn, 1984), 225-250; Edward Pearsall, "Symmetry and Goal-Directed Motion in Music by Béla Bartók and George Crumb," *Tempo*, 58, 228 (Apr., 2004), 32-39; Stephen Peles, "Ist Alles Eins": Schoenberg and Symmetry, *Music Theory Spectrum*, 26, 1 (Spring 2004), 57-86; Bruce Archibald, "Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2", *Perspectives of New Music*, 10, 2 (Spring - Summer, 1972), 159-163.

from top to bottom.¹⁸ When the intervals of an inversionally symmetrical set do not form a palindrome, the IS-property of the set is still there, but it is not apparent to the listener (it is “hidden”).

Pitch symmetrical arrangement
(IS explicit in pitch space)

Pitch asymmetrical arrangement
(IS not explicit in pitch space)

Example 8-7: Two arrangements of pc set 4-17.

A symmetrical arrangement of the set’s pitches stresses the symmetrical properties of an inversionally symmetrical set in a concrete, definite and immediate way. Therefore pitch symmetrical sets usually play a decisive structural role in post-tonal music. Pitch symmetrical collections are significant in the goal-directed motion of the music and constitute important musical elements in many post-tonal pieces, similarly to the triad in the tonal system. Therefore, musical progressions are often directed towards symmetrical pitch constructions, which often constitute points of arrival or departure

The pitch content of 4-17 can be arranged symmetrically in pitch space so that the two identical interval-classes (either i3 or i4) are on the top and the bottom of the chord. Some possible pitch symmetrical arrangements are shown in example 8-8 and table 8-2. While Bartók usually arranged pc set 4-17 in form D, Gerhard chooses arrangement C in this movement.¹⁹

A B C D E

Example 8-8: Different pitch symmetrical arrangements of pc set 4-17

Chord name	Pitch arrangement	Generated intervals
A	03 47	3 – 1 – 3
B	03 47	3 – 13 – 3
C	37 04	4 – 5 – 4
D	47 03	3 – 5 – 3
E	04 37	4 – 11 – 4

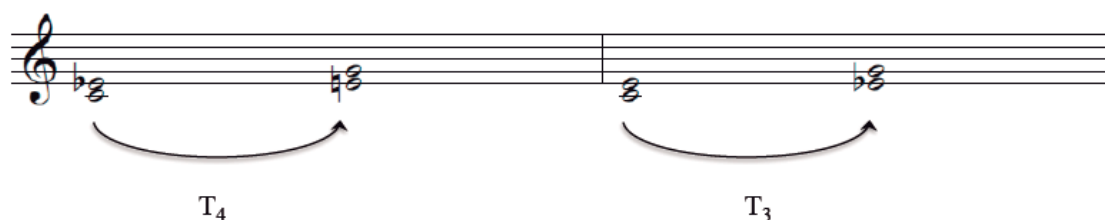
Table 8-2: Different vertical arrangements of a member of pc set 4-17

¹⁸ Or in the case of a melodic motive, it is symmetrical if the intervals are the same reading from left to right as reading from right to left.

¹⁹ For an investigation of Bartók’s use of pitch-class set 4-17 see Erno Lendvai, *Béla Bartók. An analysis of his music.* (London: Kahn & Averill, 1971) and *The Workshops of Bartók and Kodály* (Budapest: Ed. Musica, 1983)

5.2.4. Transpositional combination

In addition to the IS-property, pitch-class set 4-17 also bears the “transpositional combination” property. Transpositional combination (TC) is the combination of a set with one (or more) transpositions of itself to generate a larger set (or superset).²⁰ As example 8-9 shows, pc set 4-17 can be generated either by transposing a minor third a major third above (T_4) or by transposing a major third a minor third above (T_3). In other words, the set can be understood as two minor thirds a major third apart (C-Eb and E - G) and as two major thirds a minor third apart (C -E and Eb - G).²¹



Example 8-9: Generation of pc set 4-17 by TC of the minor and the major third.

Following Richard Cohn, the operation of transpositional combination can be expressed mathematically as follows: $A * B = C$, where A and B are set-class operands and C is the set-class product. The asterisk stands for "transposed by." The operation of transposing a minor third by a major third to generate pc set 4-17 is written: $3*4 = 4-17$. The operands “3” and “4” stand for the interval-classes 3 and 4; that is, the expression $3*4=4-17$ indicates that *any interval* which is a member of interval-class 3 (minor third, major sixth...), when combined with a transposition of itself by *any interval* that is a member of interval-class 4 (major third, minor sixth...) will yield pitch-class set 4-17.²²

TC is a commutative operation, so that $A * B = B * A$. That is what example 8-9 above shows in the case of 4-17: transposing a minor third (i3) by a major third (i4) you obtain the same result (4-17) as transposing a major third (i3) by a minor third (i3). We can express these operations as $3*4 = 4*3 = 4-17$.

Transpositional combination is a relative common property: about half of all set classes bear it. TC is closely related to inversional symmetry. As Richard Cohn has pointed out, “the mere appearance of constructions with symmetrical properties is not sufficient to entail their force as structural determinants. Frequently, inversional symmetry is best explained as a byproduct of transpositional combination”.²³ 72 out of

²⁰ The term "transpositional combination" was coined by Richard Cohn. The theory behind this property has been brilliantly developed by him in: *Transpositional combination in Twentieth-Century Music*. (Ph. D. diss., University of Rochester, Eastman School of Music, 1987), “Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók” *Music Theory Spectrum*, 10, (Spring, 1988), 19-42; “Bartók’s Octatonic Strategies: A Motivic Approach”, *Journal of the American Musicological Society*, 44, 2 (Summer, 1991), 262-300; “Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets”, *Journal of Music Theory*, 35, 1/2 (Spring - Autumn, 1991), 1-32; “Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich’s Phase-Shifting Music”, *Perspectives of New Music*, 30, 2 (Summer, 1992), 146-177. A continuation and expansion of Cohn’s investigation of the relationship between the IS and the TC properties can be found in Donald G. Traut, “Dyadic TC Lattices: Revisiting the TC/IS Relationship”, *Music Theory Online* 15, 5 (2009). Accessed April 4, 2014:

http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.traut.html#MORRIS_2001

²¹ Pc-set 4-17 is what Cohn has termed “a fertile set”. See Richard Cohn, “Bartók’s Octatonic Strategies: A Motivic Approach”, 262-300.

²² As explained before, the minor 3rd, the major 6th and their compounds are members of interval-class 3. The major 3rd, the minor 6th and their compounds are members of interval-class 4.

²³ Richard Cohn, “Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók”, 20

all 223 set-classes bear both the IS and the TC properties. 4-17 is one of them. Sets bearing both properties have usually a great force as structural determinants in post-tonal music.

5.2.4.1. TC format

There are two dimensions in a TC operation: the melodic or horizontal (H) and the harmonic or vertical (V). The particular combination of H and V dimensions is called a “format”. In the first bar of example 8-10 the major third (i4) controls the vertical dimension and the minor third (i3) the horizontal dimension. The TC operation is $4*3=4-17$ and the format is V_4, H_3 . As we will see, Gerhard particularly favours this format in the development.

The operands can also be formatted only in one dimension. For one-dimensional format subscripts are used to indicate the more “local” lower numbers. In the second bar of example 8-10, there is a vertical 4-17. It is formed by two major thirds (ic4) at a major sixth (ic3) distance. The format is $H_1=4, H_2=3$. $H_1=4$ indicates that the generating operand is interval-class 4; $H_2=3$ indicates that ic3 is the transposition interval-class (in this case, the major sixth or interval 9). As we will see, Gerhard favours the latter format in the theme areas A and particularly B of the exposition and recapitulation of the sonata form

Format $V_4 H_3$
Format $H_1=4, H_2=3$

Example 8-10: Different TC-formats of 4-17

5.2.4.2 TC in pitch-class and pitch space

Like the IS-property, the TC-property can be realized in *pitch-class* space and in *pitch* space, that is, the pitch content of the set can be arranged in the score so that their melodic contour and their temporal ordering encourage the perception of the affiliation between transpositionally paired sets. As Richard Cohn has formulated, “a set-class with the TC-property is realized so as to make that property fully explicit when each generating operand is expressed clearly in its own compositional dimension.”²⁴ As we will see, the development section of Gerhard’s first movement uses many 4-17 configurations, whose TC-property is made explicit in the compositional surface (in pitch space). I argue that that was the kind of “development” that Gerhard had in mind, rather than the traditional motivic-thematic work.

5.2.4.3 Recursion and octatonicism

The TC-property is capable of recursion, that is, the result of a TC operation can serve as an operand for a new TC operation, which will yield new supersets. To illustrate TC

²⁴ Cohn, “Inversional Symmetry and Transpositional Combination”, 31

recursion, let us consider again set-class 4-17. The set is generated by a *simple operation* $3*4=4-17$. That operation would be the first level of transpositional combination. Now combining the resultant set (4-17) with its transposition by some interval will yield a larger set (related by TC to 4-17). This is a *mixed operation*. For example, combining a 4-17 with its transposition by the tritone will yield the octatonic collection (pc set 8-28). This operation can be expressed $4-17*6=8-28$ or $3*4*6 = 8-28$.

As example 8-11 shows, the same result is generated if we transposed 4-17 twice by ic3 since all the pitch-classes of the intermediate chord are common to the outer chords. As I will show, Gerhard employs the latter method to generate the octatonic collection.

$4-17*6 = 8-28$
 $4-17*3*3 = 8-28$

Example 8-11: Generation of the octatonic collection by TC of 4-17.

5.2.5 Sets related to 4-17

There are a number of sets closely related to 4-17, which serve an important function in Gerhard's first movement.

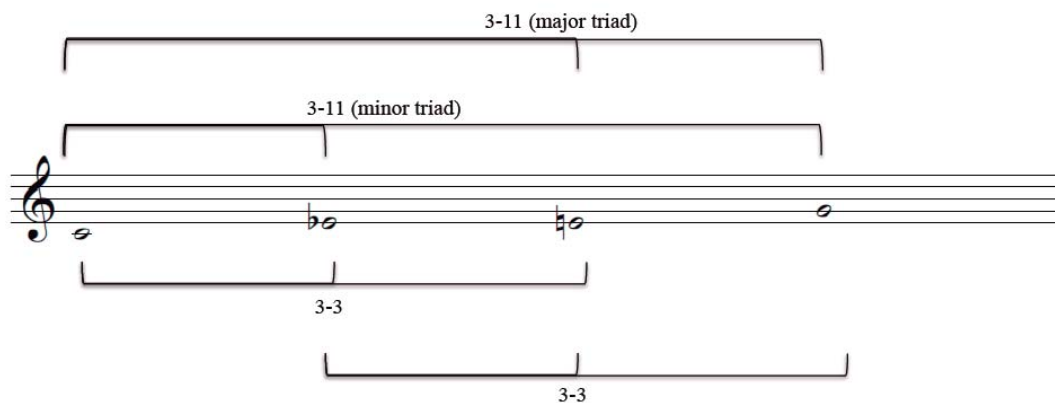
5.2.5.1 Complementary set 8-17

The pitch-classes that do not form part of a set are its complement. The complement of the set 4-17 is set 8-17. Complement-related sets have a similar distribution of intervals and therefore a related sonority. For instance, interval classes 3 and 4 are the interval classes with a higher number of occurrences in pc set 4-17 and also in its complementary set 8-17, whose interval-class vector is [546652].²⁵ Pc set 8-17 also bears the TC and the IS properties (and both sets have the same degree of symmetry). The complement relation is particularly important in music in which the twelve pitch classes tend to be equated in importance and pitch-class centricity is downplayed. This is the case in Gerhard's movement.

²⁵ The complementary superset has the same distribution of intervals in its interval vector but a higher occurrence of these intervals. The difference in the number of occurrences of each interval-class is equal to the difference in size of the sets (except for the tritone, where it will be half that difference). An eight-note set, for example, will have four more of each interval-class than its four-note complement (except the tritone, of which it will have two more). The vector entries for 8-17 are greater by 4 than the corresponding entries for 4-17 (except for the tritone, that is greater by 2). Compare 8-17 [546652] with 4-17 [102210]

5.2.5.2. Three-note subsets²⁶

As example 8-12 shows, pc set 4-17 contains two different *three-note* subsets: pc set 3-3 and pc set 3-11. Pc set 3-3 consists of a minor third and a semitone: [C, Eb, E] and [Eb - E - G]). Pc set 3-11 corresponds to the major and minor triad in functional harmony: [C, E, G] and [C, Eb, G].



Example 8-12: Three-note subsets within pc set 4-17.

5.3. Pc set 4-17 as “*Grundgestalt*” of Gerhard’s movement

Gerhard used pc set 4-17 as *Grundgestalt* (“basic shape” or generating force) for the composition of many important materials in the first movement of his string quartet. As we will see, the set is one of the most prominent sonorities in the piece: on the one side, it is the goal of the composition (the final sonority, in form of “Picardy third”); on the other side, it is used as vertical simultaneity (vertical 4-17) at decisive positions within the piece. But even more importantly, Gerhard extended the IS and TC properties of pc set 4-17 to the structure of the whole movement (symmetrical sonata form) and generated many important musical configurations (particularly in the development) by means of transpositional combination and inversional symmetry. In this section I analyze how symmetry shape the large-scale sonata form as well as the voice leading and transpositional path of the vertical 4-17s. It follows a study of the ways in which transpositional combination and symmetry control and define many elements within the movement, particularly in the development section, where most musical configurations are arranged so that their TC-properties are realized in pitch-space.

5.3.1. Symmetry as structural factor

5.3.1.1 Symmetrical sonata form

In the first movement of the string quartet Gerhard clearly evoked the sonata form by the bithematic organization of the outer sections (the exposition and recapitulation) and the inclusion of a contrasting central section (the development) in which materials from the exposition are elaborated. The movement describes a (symmetrical) arch in terms of musical tension, with its peak in the central section of the development.

²⁶ A subset is a part of a larger set or superset. In other words: if a set A is included in a larger set B, then A is a subset of B and B a superset of A.

As Joseph N. Straus has explained, by using sonata form, non-tonal composers had to struggle to give life to a musical form that was created for an extinct compositional system (tonality). For these composers, the sonata form was a historical artefact and their use constituted an attempt to come to terms with Western musical tradition. Inevitably there was a dichotomy between form and content in post-tonal sonatas. That is, the atonal composer had to rethink how to use the form in absence of the tonic-dominant relations for which it was created.²⁷

Gerhard resolved this problem by using symmetry as the main structural factor of the movement. He projected the symmetrical properties of 4-17 to the large-scale sonata form. The deviation from the traditional sonata structure comes in the recapitulation, where Gerhard inverts the order of the themes (the second theme comes before the first one). By doing so, the large-scale structure of the movement becomes retrograde-symmetrical. Table 8-3 formally outlines the movement

Parts bars (amount of bars)	Theme areas	Subsections	Bars
Exposition bb. 1-78 (78)	A	a1	1 - 8
		a2	9 - 15
		a1'	16 - 23
		transition	24 - 41
	B	b1	42 - 54
		b2	55 - 60
		b1'	61 - 73
		transition	74 - 78
Development bb. 79- 123 (44)		Section 1	79 to 86
		Section 2	87 - 92
		Section 3	93 - 102
		Section 4	102 - 111
		section 5	112 - 116
		section 6	117 - 123
Recapitulation bb. 125 - 183 (58)	B	b1	124 - 136
		b2	137 - 142
		transition	143 - 154
	A	a1	155 - 162
		a2	163 - 169
		a1 (coda)	170 - 183

Table 8-3: Formal outline of the first movement of Gerhard's string quartet.

5.3.1.2. Symmetry in pitch space: pitch-symmetrical 4-17s.

The symmetrical set 4-17 pervades the surface of the movement. It closes the whole movement (in the form of a "Picardy third" sonority) and the theme areas in the exposition and recapitulation (in the form of vertical 4-17s).²⁸ Example 8-13 shows the closing section of theme area A in the exposition. Like the closing section of Schoenberg's Op. 10, Gerhard's passage consists of long sustained tones, linear hexachordal statements and a form of pc set 4-17. The main difference with Schoenberg's coda is that the four pitches of 4-17 do not sound separated in two consecutive triads (minor and major) but together as a single four-note chord.

²⁷ See Joseph N. Straus, "Sonata Forms", in *Remaking the past* (Cambridge and London, Harvard University Press, 1990), 96 - 132

²⁸ Pc set 4-17 closes theme area A in the exposition (b. 41) and theme area B in the recapitulation, (b. 144).

Example 8-13: Gerhard's use of Schoenberg's materials in the closing section of theme area A in the exposition.²⁹

In addition to these statements of 4-17 in the theme area's closing sections, pitch symmetrical forms of pc set 4-17 are located in other places of great structural significance within the piece: at the middle section of theme area A and at the beginning of theme area B. These chords, related by transposition and inversion, are structurally important in the piece. In the following sections I analyze the IS and TC properties that control these chords, their voice leading and their transpositional path.

5.3.1.2.1 Chord S (theme area A)

The first statement of a pitch-symmetrical 4-17 is introduced at the beginning of section a1' in the exposition (b. 16). It has the same pitch-class content as Schoenberg's closing "Picardy third" (F# - A - A# - C#). Whereas in Schoenberg's and Gerhard's final "Picardy third" sonorities these pitches are arranged in two consecutive triads, now they are arranged vertically, forming a single chord. Alluding to their Schoenbergian provenience (and to avoid confusions with pitch-class labels A, B, C, D... or with theme areas A and B) I refer to this vertical sonority as "chord S".

The statement of chord S surprises and does not go unnoticed for the listener. As example 8-14 shows, this is because the precedent ascending B-flat minor scale does not finish in Bb (the scale tonic), but in A (the higher tone of chord S).

²⁹ The contrabass voice was added by Bowen. For clarification I have darkened the voice in my examples.

The image shows a musical score for Example 8-14, which includes an ascending B-flat minor scale and chord S (4-17). The score is written for Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), and Cello/Double Bass (Vc. and Cb.). The key signature is B-flat minor, and the time signature is 4/4. The score begins at measure 13. In measure 15, the Violin I part plays an ascending B-flat minor scale (B-flat, C, D-flat, E-flat, F, G, A-flat, B-flat) marked with a forte (*f*) dynamic. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *f*. The Viola part plays a similar rhythmic accompaniment, marked *f*. The Cello/Double Bass part plays a single note (B-flat) marked *f*. In measure 16, the Violin I part plays a chord (F#, A, A#, C#) marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin II part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *p*. The Viola part plays a similar rhythmic accompaniment, marked *p*. The Cello/Double Bass part plays a single note (B-flat) marked *p*. A bracket labeled "B-flat min. scale" spans measures 15 and 16. A box labeled "4-17" highlights the chord in measure 16. The section is marked "Section a1'".

Example 8-14: Ascending B-flat minor scale (b. 15) and chord S (the first statement of 4-17, at b. 16).

Chord S can be found twice in identical form in the movement: it is the chord that opens section a1' in both the exposition (b. 16) and the recapitulation (b. 170). The recapitulative section a1' functions as a coda of the movement. It opens and closes with the same tetrachord F# - A - A# - C#: opens with the vertical tetrachord (chord S in b. 170) and closes with the F# "Picardy third" sonority (F# minor → major in bb. 181-183). The tetrachord F# - A - A# - C# is a central sonority in the movement, in fact, the goal of the composition.

5.3.1.2.2. Chords T, U, U' and V (theme area B)

Different members of pc set 4-17 (again in chordal form) are the distinctive and most pregnant sonority of theme area B (in both the exposition and the recapitulation). As example 8-15 shows, the chords stand out rhythmically, texturally and timbrally due to the repetition, the forte dynamics, the accentuated and "pesante" articulation and their homophonic texture (which greatly contrasts with the extremely linear texture from the precedent theme area A).

Theme area B

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (V. I), Violin II (V. II), Viola (Va.), Violin I (V. I), and Cello (Cb.). The score is for 'Theme area B' and is marked 'a tempo'. The first two staves (V. I and V. II) are marked 'f pesante'. The third staff (Va.) is also marked 'f pesante'. The fourth staff (V. I) is marked 'f pesante' and has a dynamic change to 'mf' and then 'f'. The fifth staff (Cb.) is marked 'f pesante' and has a dynamic change to 'mf' and then 'f'. Two statements of 'chord T' are highlighted with boxes labeled '4-17' at measures 42 and 44. The first statement is in the first violin part, and the second is in the cello part.

Example 8-15: Two statements of “chord T” open the theme area B in the exposition³⁰

Example 8-15 shows the first statement of 4-17 in theme area B, which I have labelled “chord T”. This chord opens the section. It is stated twice (b. 42 and 44). A transposition of chord T by a minor third –labelled “chord U” – is located at the beginning of the next phrase (bar 49 and 51, not in the example). In theme area B of the recapitulation two other members of pc set 4-17 are stated. I have labelled them chord U’ and V (bb. 124 and 131 respectively).

As table 8-4 shows, these vertical statements of 4-17 (chords S, T, U, U’ and V) are symmetrically ordered in the piece, with the development functioning as an axis of symmetry. The table also shows the chord’s pitch content and their interpretation in tonal terms (that is, as a triad with both the major and minor third³¹). Example 8-16 below shows the different members of 4-17 in pitch space, their position within the piece and the operations that map one chord onto the next.

³⁰ There is a typo in the Tritó score: the fourth instrument is the cello, not the first violin.

³¹ If pc set 4-17 is employed in a functional context, we can understand it as a mixture of two parallel keys and label it a “major-minor triad” (although it is actually a tetrachord). In my table, the information about the tonal interpretation of chords S to V is offered just for clarification of the chords’ pitch content. Gerhard does not employ these chords in a tonal, functional harmonic context and these chords are not perceived as major-minor triads. Only the “Picardy third” that closes the movement (bb. 182-83) has a traditional pitch arrangement and is perceived as a tonal (minor → major) sonority.

	Exposition			D E V	Recapitulation		
	Theme area A	Theme area B			Theme area B	Theme area A	
Name	S	T	U		U'	V	S
Pitch content	F#, A, A#, C#	A, C, C#, E	C, Eb, E, G		C, Eb, E, G	Eb, Gb, G, Bb	F#, A, A#, C#
Tonal interpretation	F# major-minor	A major-minor	C major - minor		C major - minor	Eb major - minor	F# major-minor

Table 8-4: Symmetrical ordering of the chords within the piece and pitch content of the different members of pc set 4-17.

Sections: A (a1') B (1st phr.) (2nd phr.) B (1st phr.) (2nd phr.) A (coda)

S T U
U' V S

$T_{10}I$ T_3
 T_3 T_4I

Example 8-16: Vertical 4-17s and the operations that map them into each other

5.3.1.2.3 Symmetrical arrangement in pitch space

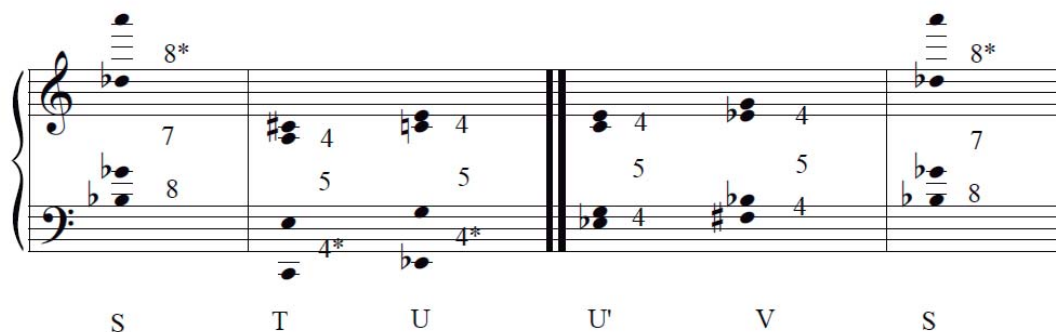
The pitch content of these chords is arranged symmetrically in pitch space: their intervals form a palindrome (they are the same reading from top to bottom as from bottom to top). Chords S, T and U are what I have called “*quasi* pitch symmetrical” chords, since one of the pitches is displaced by one octave from its pitch symmetrical level (that is, in order to get a perfectly pitch-symmetrical set, that pitch must be transposed an octave down). Example 8-17 shows the distance between the pitches of chord S in number of semitones. The higher pitch (A_6) is displaced by one octave from its pitch symmetrical pitch level (A_5); we need to transpose it down by an octave in order to get a perfectly pitch-symmetrical set.³² My reference to these chords as “*quasi* pitch symmetrical” owes to the need for octave transposition of one of the pitches.

³² I follow the conventions of the Acoustical Society of America by which a number identifies the octave range of a pitch. Middle C is C4.



Example 8-17: chord S, example of “quasi pc symmetry”

Chords U’ and V are “*perfectly* pitch symmetrical”, since the intervals between their pitches form a perfect palindrome (no octave transposition is required for symmetry). Both chords are located in the recapitulation. A hypothesis for that is that Gerhard reserved perfectly pitch symmetrical chords for the recapitulation as a strategy for achieving resolution and reconciliation after the development. (This would be an analogy to the return to the tonic in the traditional recapitulation in order to achieve tonal resolution after the tonally open exposition and development.) Example 8-18 and table 8-5 show the interval content of the different members of 4-17. In the musical example, an asterisk stands for the displacement by one octave of some pitches from their pitch symmetrical levels. In the table, the same feature is marked by “(+12)”.



Example 8-18: Interval content of the different members of pc set 4-17 in the first movement. (The double bar marks the development section).

S	T	U	U'	V	S
8 (+12)	4	4	4	4	8 (+12)
7	5	5	5	5	7
8	4 (+12)	4 (+12)	4	4	8

Table 8-5: Interval content of the different members of pc set 4-17 in the first movement. (The double bar marks the development section).

The following table summarizes the location of the chords in the piece, their pitch class content, their symmetrical features and the operations that map them into each other.

Location		Bar	Name	Pitch content	Type of symmetry	Relationships
<u>Exposition:</u> Theme A	a1'	16	S	10, 6, 1, 9	Quasi sym.	
Theme B	1st phrase	42, 44	T	0, 4, 9, 1	Quasi sym.	T ₁₀ I of S
	2nd phrase	49	U	3, 7, 0, 4	Quasi sym.	T ₃ of U
Development						
<u>Recapitulation:</u> Theme B	1st phrase	124	U'	3, 7, 0, 4	Perfect sym.	
	2nd phrase	131	V	6, 10, 3, 7	Perfect sym.	T ₃ of U'
Theme A	Coda	170	S	T, 6, 1, 9	Quasi sym.	T ₄ I of V

Table 8-6: Pc symmetrical and “quasi pc-symmetrical” 4-17s in the first movement

5.3.1.3 Symmetrical voice leading

The voice leading of the different forms of 4-17 is symmetrically organized. Table 8-7 shows the registral lines between chords. Let us first examine the voice leading from chord S to chord T in the exposition. The first and fourth columns in the table show the pitch class content of chords S and T respectively. The second column shows the *ordered pitch intervals* between the voices of chord S and T.³³ Note that every voice moves via a very different pitch interval, ranging from 14 to 32 semitones. The third column (framed in the table) shows the *unordered pitch-class intervals* between the voices.³⁴ The interval-classes are organized in pairs. The upper voices moves via interval-class 4 and the lower voices via interval-class 2.

Exposition						Recapitulation					
pcc	oip	ic	pcc	oip	pcc	pcc		pcc	oip	ic	pcc
9	-32	4	1	+3	4	4	+3	7	+26	2	9
1	-16	4	9	+3	0	0	+3	3	+10	2	1
6	-14	2	4	+3	7	7	+3	10	+8	4	6
10	-22	2	0	+3	3	3	+3	6	+4	4	10
S		T ₁₀ I	T	T ₃	U	U'	T ₃	V		T ₄ I	S

Table 8-7: intervallic distance between voices

pcc = pitch-class content / **oip** = ordered pitch interval / **ic** = interval class (unordered pitch-class interval)

³³ An ordered pitch interval (oip) is the distance between two *pitches*, measured by the number of semitones between them. The direction of the interval is indicated by a plus sign (for ascending intervals) or a minus sign (for descending intervals).

³⁴ An unordered pitch-class interval or interval class (ic) is the smallest number of semitones between two pitch classes (therefore no larger than six).

The same process takes place at the other side of the development.³⁵ Let us examine now the voice leading from chord V to chord S in the recapitulation. The third-from-last column shows that the voices from chord V to S move again via very different ascending pitch-intervals. The second-from-last column shows that the voices move via the same unordered pitch-class intervals (interval classes) as they did in the exposition. Only their vertical ordering is retrograded: the upper voices move now via interval-class 2 and the lower voices via interval-class 4. Compare the framed columns.

The voice leading from chords T to U and from U' to V is much simpler. Every voice simply moves up three semitones (transposition by T_3). When listening to the movement, the relationship between T and U and between U' and V is easily perceptible in a direct way: the two chords of each pair are placed very close to each other and map into the other by a simple transposition by a minor third higher. The listener easily perceives this relationship.

The musical example (ex. 8-19) and the diagram (ex. 8-20) below show another way to observe the voice leading from chord to chord. Example 8-19 shows the chord's pitch content and example 8-20 the voice leadings that connect the chord's pitches, where arrows indicate a move by T_3 . Let us examine first the simplest voice leadings, that from chords T to U and U' to V. As mentioned, every voice just moves three semitones higher. Integers increase by 3 and arrows are thus parallel. The voices from chord S to T move also three semitones higher: not to the corresponding voice but to the "inversional retrograde" voice: that is, the upper voice in S (9) moves three semitones higher to the pitch-class in the bass of chord T (12 = 0); the alto in chord S (1) moves three semitones higher to the tenor (4) in chord T and so on. The arrows form therefore a cross.

The image contains two parts: a musical score (Example 8-19) and a voice leading diagram (Example 8-20).

Example 8-19: Musical Notation

The score shows six chords in a piano setting. The chords are labeled S, T, U, U', V, and S. The notes and their pitch classes are as follows:

- Chord S:** Treble clef: G⁹, B¹; Bass clef: B^{b6}, D¹⁰.
- Chord T:** Treble clef: C^{#1}, E⁴; Bass clef: C⁰, G⁷.
- Chord U:** Treble clef: D⁴, F^{b7}; Bass clef: D⁰, A³.
- Chord U':** Treble clef: D⁴, F⁷; Bass clef: D³, A^{b6}.
- Chord V:** Treble clef: E⁷, G³; Bass clef: E⁰, B^{#6}.
- Chord S:** Treble clef: G⁹, B¹; Bass clef: B^{b6}, D¹⁰.

A thick vertical line separates the first three chords (S, T, U) from the last three (U', V, S).

Example 8-20: Voice Leading Diagram

The diagram shows the voice leading between the chords. Arrows indicate a transposition by T_3 (three semitones).

- From S to T:**
 - S (9) → T (0)
 - S (1) → T (4)
 - S (6) → T (9)
 - S (10) → T (3)
- From T to U:**
 - T (1) → U (4)
 - T (9) → U (0)
 - T (4) → U (7)
 - T (0) → U (3)
- From U' to V:**
 - U' (4) → V (7)
 - U' (0) → V (3)
 - U' (7) → V (10)
 - U' (3) → V (6)
- From V to S:**
 - V (7) → S (1)
 - V (3) → S (9)
 - V (10) → S (6)
 - V (6) → S (0)

Example 8-19 and 8-20: Pitch-class content and voice leading between chords. Arrows indicate a T_3

³⁵ The development is marked with a thick vertical line in the table.

5.3.1.4. Conclusions

Symmetry controls the large-scale sonata form, the inner structure of the vertical statements of set 4-17 (the quasi pitch-symmetrical or perfectly pitch symmetrical chords S to V), their voice leading, the transpositional path and the progressions (S, T, U / U', V, S). In other words, the vertical and the horizontal dimensions in this chord progression are dominated by symmetry.

Symmetry is therefore one of the most powerful strategies employed by Gerhard to provide structural coherence and connection between some of the most important local structures in the piece and the large-scale (symmetrical) form. Symmetry has a clear structural function in the movement. It can be seen as the structural factor that functions as replacement of the tonic-dominant relations for which the sonata form was created. Moreover, as I discuss in the next section, transpositional combination (a property closely related to symmetry) constitutes a fundamental strategy by which structural cohesion and coherence between the different elements of the piece is assured.

5.3.2. Transpositional combination and octatonicism

The octatonic referential collection (or pc set 8-28) plays a central role in Gerhard's movement. As mentioned, this collection is generated by transposing 4-17 by the tritone ($4-17*6=8-28$) or by transposing 4-17 twice by interval-class 3 ($4-17*3*3=8-28$). Gerhard chose the latter method to generate octatonic structures in the exposition and the recapitulation. As example 8-21 shows, the octatonic collection is generated by joining together the pitch content of the different members of 4-17 at each side of the development and also by the three chords in theme areas B (T, U/U' and V)

Theme area A Theme area B Theme area B Theme area A

Pc set 8-28
OCT 01

S T U U' V S

Pc set 8-28 Pc set 8-28
OCT 01 OCT 01

Example 8-21: Generation of the octatonic collection at each side of the development

The common tones between these chords also generate the octatonic collection.

As we have seen, chords S, T, U and V are related by T_3 , T_4I and $T_{10}I$ operations (see example 8-16). As explained in section 5.2.2 and shown in the example above, two tones remain common and two change when 4-17 is mapped by these operations.³⁶ Table 8-8 shows the common tones between the different forms of 4-17 and the resultant sets generated from these common tones. The two pairs of common tones in the exposition generate chord T and the two pairs of common tones in the recapitulation generate chord V. The four pairs of common tones generate the octatonic collection. Note that the common tones between sets are always at a distance of major third; for instance, the common tones between chord T and U are 0 and 4 (C and E). The dichotomy between interval-classes 3 and 4, inherent to pc set 4-17, finds here a parallel: the interval of transposition is 3 (chord U = T_3 of chord T) and their common tones are an interval-class 4 (major third) apart. This is another way to give harmonic coherence and unity to the piece.

Forms of 4-17	Pitch-class content	Common tones between chords	Resultant chords (from common tones)	Resultant set (T + V)
S	T, 6, 1, 9	1, 9	T (4-17)	Octatonic collection (8-28)
T	0, 4, 9, 1			
U	3, 7, 0, 4	0, 4		
U'	3, 7, 0, 4	3, 7	V (4-17)	
V	6, T, 3, 7			
S	T, 6, 1, 9	6, T		

Table 8-8: Common tones between chords S to V and resultant sets.

This is not the only octatonic device in the piece. As I show below, the TC-properties and formats of chords S to V are elaborated and varied in the development, also generating sets related to the octatonic collection. In the following sections I explain the TC-properties and format of chords S to V and discuss Gerhard's use of TC-processes in the development in order to generate supersets of 4-17, particularly the octatonic collection.³⁷

³⁶ As mentioned, the common tones of any sets related by transposition or inversion are one of the most immediately audible relations between them and one of the most important sources of musical continuity. In Gerhard's piece this is particularly true between the chords in theme area B ($T \rightarrow U$ in the exposition and $U' \rightarrow V$ in the recapitulation) because these chords are very close to each other (they interact in a direct way).

³⁷ There is a growing literature on octatonicism. For my research the following studies have been particularly important: Arthur Berger, "Problems of Pitch Organization in Stravinsky", *Perspectives of New Music*, 2 (1963-4), 11-42; Pieter C. van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky* (New Haven: Yale University Press, 1983) and "Octatonic Pitch Structure in Stravinsky," in *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), 130-56; Dmitri Tymoczko, "Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration," *Music Theory Spectrum* 24, 1 (2002), 68-102; Piet van der Toor and Dmitri Tymoczko, "Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky", *Music Theory Spectrum*, 25, 1 (Spring 2003), 167-202; Richard Taruskin, "Chez Petrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky", *19th-Century Music*, 10, 3, (1987), 265-286; *Stravinsky and the Russian Traditions* (Berkeley: University of California Press, 1996) and "Catching Up with Rimsky-Korsakov", *Music Theory Spectrum* 33, 2 (2001), 169 -185. Also the aforementioned studies: Antokoletz, *The Music*

5.3.2.1 TC-formats of chords S to V

As Richard Cohn has explained, “the mere appearance of constructions with symmetrical properties is not sufficient to entail their force as structural determinants. Frequently, inversive symmetry is best explained as a byproduct of transpositional combination”.³⁸ This is clearly the case of chords S to V. As we have seen, the pitch class content of these chords is symmetrically arranged in pitch space (ex. 8-18). But the chords also bear the TC-property and this property is also made explicit in pitch space. In other words, their pitch class content is not only arranged so that the IS-property is made explicit in pitch space (in the score) but also so that their TC-property is made apparent.

Example 8-22 observes chord S from this TC perspective: after “adjusting” the octave-displaced pitch to their perfectly symmetrical position, this chord can be understood as two minor sixths a minor tenth apart. The TC-property is realized in a vertical format, where interval-class 4 is the generating set-class and interval-class 3 is the transpositional interval-class. This can be expressed $4*3=4-17$ with a format V_4, V_3 . Chords T, U, U’ and V have this format. In other words, interval-class 4 is the generating interval from which the 4-17s are vertically generated by means of TC (3).³⁹

Example 8-22: Pc set 4-17 is generated by TC with a vertical format

As we have seen, interval-class 3 also controls the voice leading and transpositional path (the horizontal dimension) of the different members of 4-17. Interval-class 3 is thus preserved as transpositional force both vertically (example 8-22) and horizontally (example 8-23).

of Béla Bartók and Cohn: ‘Bartók’s Octatonic Strategies: a Motivic Approach’. See also: Allen Forte: ‘Debussy and the Octatonic’, *Musical Analysis*, 10, 1/2 (1991), 125–69; Thomas Kabisch, ‘Oktatonik, Tonalität und Form in der Musik Maurice Ravels’, *Musiktheorie*, 5 (1990), 117–36. Steven Baur, “Ravel’s “Russian” Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908”, *Journal of the American Musicological Society*, 52, 3 (1999), 531-592; Allen Forte, ‘The Golden Thread: Octatonic Music in Anton Webern’s Early Songs’, *Webern Studies*, ed. K. Bailey (Cambridge, 1996), 74–110.

³⁸ Richard Cohn, “Inversive Symmetry and Transpositional Combination in Bartók”, 20

³⁹ As mentioned, TC is a binary operation which takes as its operands two set-classes A and B to generate a superset C. The “format” of a TC operation is the particular combination of a subset A with a transposition of itself by T_B to generate a superset C (expressed $A*B = C$). This combination can occur in the horizontal and in the vertical dimension.

Example 8-23: interval-class 3 as vertical and horizontal transpositional force

5.3.2.2. Transpositional combination as variation technique in the development

Rather than traditional motivic-thematic work, the main developing technique at play in the development is transpositional combination: in that section many sets (dyads, trichords, tetrachords...) are subjected to different processes of transpositional combination in order to generate supersets. These supersets are often related by transpositional combination to 4-17 and are therefore octatonic. The TC-processes at play in the development are expressed clearly in pitch space (in the compositional surface); that is, the pitch content is arranged so that the affiliation between transpositionally paired sets (the TC property that links them) is made fully explicit and apparent to most listeners.

I have divided the development in six sections. Section 1 and 6 function as an introduction and a conclusion of the development; in sections 2 to 5 different motives related to or derived from 4-17 are developed by means of transpositional combination. It follows an analysis of the main TC-processes in each section of the development.

5.3.2.2.1. Section 1 (bb. 79 to 86)

Material from section a2 in the exposition (example 8-24) is developed in the opening section of the development (example 8-25). This is one of the sections in which Gerhard employs a technique close to traditional motivic-thematic variation. Compare example 8-24 and 8-25. In the development the first violin plays a melody similar to “motive x” in section a2 of the exposition (only one pitch-class changes: Ab is exchanged for A#). The second violin plays a similar chromatic accompaniment. The cello plays the same dyads than in section a2 (plus an extra E – C dyad.).

Section a2

Example 8-24: Exposition, section a2 (bb. 9 – 12): double stops (cello) and violins' melodies.

Example 8-25: Recapitulation, section 1 (bb. 79 – 80): related double stops (cello) and violins' melodies

Motive Z

The five dyads played by the cello are the basic materials in this section. They are greatly emphasized by the texture (double stops), the articulation (*sforzando* and $>$) and the dynamics (*forte*). I have labelled them “motive Z”. The pitch content of motive Z generates a member of pc set 6-Z17. The five dyads are divided in two groups (of two and three dyads respectively) separated by rests. I have labelled these groups Z1 and Z2

(see example 8-26).

Example 8-26: Motive Z, consisting of two parts: Z1 and Z2.

Z1 consists of a perfect fifth (Db – Ab) and a perfect fourth (D – G). Both dyads generate pc set 4-9. This pc set is full of compositional possibilities and is one of the most emblematic atonal sonorities. The set is important in the works of Alban Berg, Anton Webern and particularly Béla Bartók.⁴⁰ (This set has been also important in section A' of Gerhard's *Divertimento*).

Pc set 4-9 is closely related to pc set 4-17. It shares with 4-17 the following properties:

- 1) Pc set 4-9 is also an inversionally symmetric set. Its pitch class content remains invariant at T_7I (like 4-17) and at $T_{11}I$ (unlike 4-17).
- 2) 4-9 bears the TC-property. It can be generated by transposing either interval-class 1 (the semitone, the major seventh) or 5 (the perfect fourth/fifth) by the tritone. This property can be expressed: $1*6=4-9$ and $5*6=4-9$
- 3) Pc set 4-9 is a subset of the octatonic collection. The latter is generated by transposing 4-9 by ic3 ($4-9*3=8-28$)

The main difference between 4-9 and 4-17 is their intervallic internal structure. Whereas 4-17 is characterized by the high number of interval-classes 3 and 4 (the minor and major thirds) in its interval vector, the sound of 4-9 is characterized by the opposite: the lack of these intervals in its interval vector [200022].

Z2 is a member of pc set 5-22 (an inversionally symmetrical set). It consists of two perfect fifths (Db – Ab, C – G) and a major sixth (G – E). These intervals are the constituent intervals of the minor triad (in the first inversion). This (and the voice leading between them) provides a link with tonal practice (although tonality does not play any role here). These tonal connotations will be discussed in section 5.4 of this chapter.

Transpositional combination of motive Z

Motive Z is subjected in section 1 to a process of transpositional combination that generates three sets closely related to 4-17:

- 1) the octatonic collection (8-28)
- 2) the complementary set of 4-17 (8-17)

⁴⁰ In the Bartók studies pc set 4-9 is usually labelled the “Z-cell”. This set was identified by Treitler as an important element in his Fourth Quartet and by Elliot Antokoletz in many other works by Bartók (including the String quartet Nr. 2). See Leo Treitler, “Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Béla Bartók”, *Journal of Music Theory* 3 (1959): 292-97; and Elliot Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music*, 93-103 and 149-155.

3) the complementary set of the minor third (10-3)

Z is stated first by the cello (m. 79), then by the first violin at a T_9 transposition (b. 81) and then again by the viola at the original pitch level (b. 83). This transposition generates the octatonic collection and the complementary set of 4-17.⁴¹ Motive Z together with its T_9 transposition generate a ten-note set consisting of the complete aggregate except for pitches Eb and Gb. Pitches Eb and Gb are at a minor third (ic3) distance. This is another strategy employed by Gerhard to stress the minor third as a key interval in the movement. Table 8-8 summarizes the TC processes to which motive Z is subjected in section 1 of the development.

Motive	Pc set	TC process	Generated superset
Z1	4-9	$4-9*9 = 8-28$	Octatonic collection
Z2	5-22	$5-22*9=8-17$	Complementary set of 4-17
Whole Z	6-Z17	$6-Z17*9= 10-3$	Complementary set of the minor third

Table 8-8: Transpositional combination of motive Z

Particularly significant is the TC of motive Z1: $4-9*9=8-28$. This operation generates the octatonic collection. It is closely related to the operation that Gerhard applied in theme area B, also for generating the octatonic collection: $4-17*3*3=8-28$. As example 8-27 shows, both operations are analogue in that their transpositional interval belongs to interval-class (3) and both generate the octatonic collection.

⁴¹ As mentioned, complement-related sets have similar interval content and sound. The complementary set of 4-17 provides here structural cohesion with the precedent and subsequent sections, in which pc set 4-17 is central.

$4-17*3*3 = 8-28$ (theme areas B in the exposition and recapitulation)

Octatonic collection

$4-9*9 = 8-28$ (section 1 of the development)

Octatonic collection

Example 8-27: Related TC-processes in theme area B (exposition) and section 1 (development).

In sum: the generation in section 1 of the complementary set of 4-17 and of the octatonic collection by means of TC provides structural continuity with the precedent and subsequent sections, in which pc set 4-17 is the key element. Particularly important is the process of transposing set 4-9 (a set closely related to the *Grundgestalt* 4-17) by ic3 ($4-9*3=8-28$). This operation is closely related to the analyzed TC-process in the exposition/recapitulation. This strategy allows Gerhard to assure unity and structural cohesion between the beginning of the development (section 1) and the sections that precede and follow it.

5.3.2.2.2. Section 2 (bb. 87 – 92)

In section 2, interval-classes 3 and 4 are used as the main constructive elements. As example 8-28 shows, the outer voices (violin I and cello) play double-stop melodies at a distance of major sixth (ic3) and minor sixth (ic4) respectively (*divisi* in the orchestral version, shown in the example). The inner voices (violin II and viola) accompany the outer voices with a melody doubled on minor and major thirds (ic3 and 4). The music reaches a climax in the second beat of b. 88 where the instruments play a fortissimo 4-

17, circled in the example.⁴²

Climax
4-17s

Example 8-28: Opening of section 2.

From bar 89 on, the TC-property is made fully explicit in pitch space. The second violin and the viola play a recurrent four-note motive. I have labelled it “motive Y”. The passage (bb. 89-90) is framed in example 8-28. As the example below shows, motive Y consists of a central pitch with lower and upper passing tones (A is the central pitch in the violin motive and C# in the viola). The motive is doubled at a major sixth distance; that is, interval-class 4 controls the vertical dimension of motive Y in the squared passage.

major 6th (ic4)

Example 8-29: motive Y doubled at a major sixth (interval-class 4).

Motive Y is transposed by a minor third a number of times; that is, interval-class 3 controls the horizontal dimension. As example 8-30 shows, if we take the structural pitches of the motive (excluding the passing notes), the format of the process is V_4, H_3 . This is the same format that controlled the transpositional path of chords T, U, U' and V in the exposition and recapitulation (see section 3.2.1).

⁴² The pitch content of both 4-17 (violin: Eb – C – B – G# / cello: D – Bb – F – Db) does not generate the octatonic collection, as it could be expected, but pc set 8-10, the complementary set of 4-10 (an important set in the next section of the development).

Example 8-30: TC of motive Y (central notes). interval-class 4 controls the vertical dimension and interval-class 3 the horizontal dimension (Format: V_4, H_3)

As the example below shows, one transposition of ic4 by ic3 generates pc set 4-17. If we continue this transposition process and we combine ic4 with three or more transpositions of itself, the octatonic collection is generated. This is the same TC-process also applied to the vertical statements of 4-17 (chords S to V) in the exposition/recapitulation, which generated the octatonic collection too.

Example 8-31: Motive Y's structural notes (b. 89ff). The octatonic collection is generated by transpositional combination

To sum up: the TC-processes in this (and the following) sections of the development are closely related to the TC-procedures employed in the exposition and recapitulation. In both cases Gerhard had taken the constituent elements of 4-17 (the interval-classes 3 and 4) and had subjected them to a similar form of transpositional combination. The octatonic collection is generated in both cases. TC-processes are used as method of motivic elaboration in the development.

5.3.2.2.3. Section 3 (bb. 93 - 102)

In section 3, Gerhard continues subjecting a number of materials closely related to 4-17 to different processes of TC. The first violin plays the main melody. The central section of this melody (bb. 96-100) consists of a TC of pc set 4-10 at a tritone distance (see example 8-32 below). The cello imitates this melody in canon.

Example 8-32: Development, bb. 96 – 98. Violin melody

Pc set 4-10 is also closely related to pc set 4-17 and shares a number of important properties with it:

- 1) 4-10 is also inversionally symmetric.
- 2) 4-10 also bears the TC-property. The set consists of two tones a minor third apart or two minor thirds a tone apart. ($2 \times 3 = 4-10$).
- 3) Like pc set 4-17, the combination of a 4-10 with a T_6 transposition of itself also generates the octatonic collection. $4-10 \times 6 = 8-28$ (and $4-17 \times 6 = 8-28$).

Gerhard exploits the latter property. As example 8-33 shows, he transposes the first part of the violin melody (pc set 4-10) a tritone higher, generating the octatonic collection (OCT 02).

Example 8-33: First violin octatonic melody generated by TC.

The second violin and the viola accompany the octatonic violin melody with motive Y (This establishes a clear continuity with the precedent section 2 of the development). Motive Y is subjected here to a new form of transpositional combination. The new TC-operation is derived from the intervallic features of pc set 4-10 (i. e. the set corresponding to the main melody).

As mentioned, 4-10 bears the TC-property, which can be expressed as $2*3=4-10$. Gerhard's makes explicit this TC-property in the accompaniment (motive Y) by choosing interval-classes 2 (the major second) and 3 (the minor third) as the generating forces of the music. As example 8-34 shows, motive Y consists of a pc set 4-17 generated by TC with a format V_4, H_3 (that is, ic4 transposed by ic3). Each 4-17 is separated by rests from the next one. The next 4-17 is a major second (ic2) higher. This process generates pc set 8-10, the complementary set of 4-10. The chain of transpositions by T_2 generates again the complementary set to the minor third (10-3); four or more T_2 of 4-17 generate the aggregate. By this operation Gerhard integrates the melody, controlled by pc set 4-10, and the accompaniment, generated by TC-processes related to the intervallic features of both 4-17 and 4-10.

The image displays a musical score for Example 8-34, consisting of four staves. The top two staves represent the Violin I melody and its accompaniment. The bottom two staves show the intervallic analysis of the accompaniment. The analysis includes labels for pc sets 4-17, 8-10, 10-3, and 'aggregate', along with transposition operations T_2 . Brackets and arrows indicate the relationships between these sets and operations across the measures.

Example 8-34: Violin I melody ($4-10*6=8-28$) and accompaniment ($4*3*2=8-10$)

To sum up: the main elements in this section are a main octatonic melody (partly consisting of two 4-10s at a tritone distance) and a TC-accompaniment closely related the melody ($4*3*2=8-10$). Melody and accompaniment are integrated with each other and with the precedent music. As in the rest of the movement, interval-class 4 dominates the vertical dimension and interval-class 3 the horizontal one. Both intervals are decisive for the structural cohesion and coherence of the music.

5.3.2.2.4 Section 4 (bb. 102 – 116)

Section 4 is the climax of the movement. It opens with a unison fortissimo, “impetuoso” variation of motive Y. The climax is approximately located at the centre of the development (and of the sonata form as a whole). This again suggests an understanding of the movement as a symmetrical form with the development and specifically of this section functioning as an axis of symmetry.

The opening chord is a member of 5-33, shown in example 8-35. This is a subset of the whole-tone collection. The use of this chord provides continuity with the precedent area, dominated by transpositions by the whole tone (T_2). It is significant that chord 5-33, the axis of the symmetrical sonata form, bears itself the IS-property: its pitches are arranged so that their intervals form a palindrome (i. e. the chord is symmetrical in pitch space). As the example below shows, interval-classes 4 and 6 conform the vertical structure of this “axial” chord.

Example 8-35: Section 4’s opening: pc set 5-33.

Section 4 is dominated again by transpositional combination. Some of the TC-processes at play in it were also key in the previous sections of the development. For instance, the main melody (played by the violins from bar 103 onwards and framed in the example) is generated by the TC-process (with a format V_4, H_3) of section 3 (compare example 8-30 and 8-31 with example 8-36)

Example 8-36: Recurrence of TC-process in the development

Also interesting is the presence of a variation of the Z motive. In bar 107 the cello plays a *sforzando* double-stop melody (*divisi* in the orchestral version, shown in the example). The melody is made up of two horizontal motives Z (or pc set 4-9). This establishes a strong link with section 1 of the development, where Z was a key motive. As example 8-37 shows, the pitch arrangement and the transpositional combination are different to the Z motive from section 1:

- The set is not stated as vertical dyads, but in melodic form. There are two horizontal motives Z, that I have called Z3.
- As example 8-37 shows, the pitch arrangement of motive Z3 stresses the tritone and the semitone; the motive consists of a succession of intervals 6 – 1 – 6 (instead of the “consonant” intervals perfect fifth/fourth, vertically emphasized in motive Z of section 1 – see example 8-26).
- Motive Z3 is played in double-stops (*divisi* in the example) at a minor sixth distance (interval-class 4). In other words, Z3 consists of two 4-9 at an ic4 distance, which generates pc set 8-9, the complementary set of Z (or pc set 4-9). The operation can be expressed: $4-9^*4=8-9$. Once more, interval-class 4 controls the vertical dimension of a TC-operation.⁴³

⁴³ Note that the *horizontal* transpositional combination of pc set 4-9 in the first section was controlled by interval-class 3 (T_9) and not 4 (T_8) and generated the octatonic collection (not the complementary set 8-9). Again, Gerhard reserves ic 3 for the horizontal TC-processes and ic4 for the vertical ones.

106

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

T_8

6 - 1 - 6

(8-9)

Horizontal motive Z3
(tritone-semitone form)

Example 8-37: TC of motive Z (pc set 4-9)

As the following example shows, in bar 108, coinciding with a “triadic” section (which I discuss later), pc set 4-9 takes again their horizontal, “perfect fifths” form. This vertical form, closely related to motive Z1 and Z2 in section 1, is repeated for a long span until the end of the section. It provides another link with section 1 of the development, in which these materials were also important.

Horizontal motive Z3 (tritone-semitone form) Vertical motive Z (perfect fifths form)

Example 8-38: Vertical forms of motive Z

5.3.2.2.5. Section 5 (bb. 112 - 116)

Section 5 is the last section before the closing section or “coda” of the development (section 6), in which the materials from Schoenberg’s Op. 10 are quoted. In section 5 all the important configurations from precedent sections are present. The first violin plays a modified version of motive Y. As in precedent sections, the second violin and the viola generate pc set 4-17 by means of TC of motive Y, with a format V_4, H_3 . The cello plays a new form of motive Z, consisting of two fifths (F# - C# and C - G) that together generated pc set 4-9.

Section 6

Motive Y

Solo

pp p mp

4-17s

4-9s

New motive Z

pp p

18

Example 8-39: Motive Y and Z as the main configurations in section 5

5.3.2.2.6. Section 6 (bb. 117 – 123)

Section 6 is the conclusive section of the development. Like in the rest of conclusive or “bridge” sections in the movement,⁴⁴ Gerhard employs the materials extracted from the coda of Schoenberg’s Op. 10. They signal musical closing and resolution, in this case of the development section. Like in Schoenberg’s closing passage, the tempo becomes much slower in section 6, the dynamics softer and the texture is now characterized by long sustained notes, that lead to a vertical 4-17 (the “generalization” of Schoenberg’s “Picardy third” into a pc set).

Example 8-40: conclusive section of the development.

5.3.2.3 Conclusions

The development functions as an axis of symmetry of the sonata form. This section conforms to the norm in that the complexity of texture is increased and consequently, greater compositional complexity is generated. Although there are some instances of traditional motivic variation of materials extracted from the exposition (particularly from section a2), transpositional combination is the main variation technique at play in the development. Motive Z and Y are the basic constructive elements in the development. Motive Z is the most important configuration in sections 1 (the introduction of the development) and 5 (the section before the coda or bridge to the recapitulation). Motive Y permeates the musical surface of sections 2 to 5. The TC-properties of these elements are made clearly explicit in pitch space. The TC processes to which they are subjected are related to the TC-procedures to which 4-17 was subjected in the exposition and recapitulation. This provides structural unity, coherence and cohesion of the central and the outer sections of the sonata form.

By means of transpositional combination, Gerhard generates a number of supersets that are closely related to the *Grundgestalt* 4-17. The octatonic collection is the most prevalent and important amongst them; it plays a key role in the development. The octatonic supersets are generated by transpositional combination of a number of smaller motives (or subsets), particularly interval-classes 3 and 4 (the intervallic constituents of 4-17). Gerhard clearly favours a TC-format in which interval-class 4 is the vertical generating set-class and interval-class 3 is the transpositional interval-class;

⁴⁴ From A to B in the exposition and from there area B to A in the recapitulation.

in other words, the format V_4, V_3 controls the vertical statements of the different 4-17s in the exposition and recapitulation (chords S to V) and the format V_4, H_3 controls most horizontal TC-processes in the movement, for instance, the generation of octatonic sets by mapping interval-class 4 through a cycle of minor thirds (ic 3).

5.4. Allusions to tonal structures: triadic elements and pitch centrality

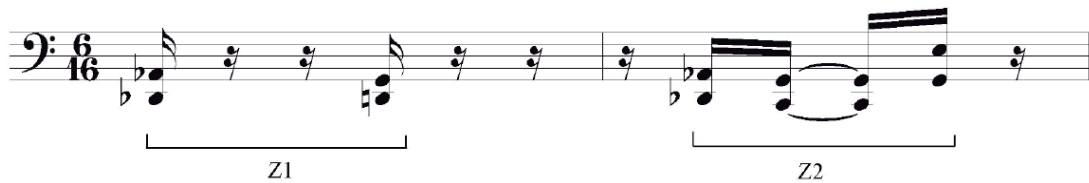
Allusions within an utterly non-tonal context to elements or procedures related to tonal music or to functional harmony are usually significant and deserve analytical explanation. In Gerhard's movement there are a number of such allusions which I discuss in this section. The most apparent and important are of course the minor and major triads that close the movement (what I have called the "Picardy third" sonority). This overt and direct reference to the old harmonic device is of such significance that I have decided to deal with it separately in the last chapter, devoted to Gerhard's neoclassicism.

Besides the final "Picardy third" sonority, there are in Gerhard's movement other materials that allude to the triad or his intervallic content. These are devoid of its former tonal significance and rather understood as three-note subsets of the *Grundgestalt* 4-17. Furthermore, although tonality does not play any role in Gerhard's movement, there are central pitches and sonorities which also subtly allude to the old tonic/dominant relationships in functional harmony.

5.4.1 Triadic elements

A triad is formed by a (major or minor) third and a perfect fifth. These intervals and their inversions correspond to interval-classes 3, 4 and 5. These are the interval-classes that are generally considered "consonant" in tonal music, in contrast to the members of interval-classes 1 (the minor second and major seventh), 2 (the major second and the minor seventh) and 6 (the tritone), which are considered the "dissonant" intervals in tonal music. The "consonant" intervals are the basis of the major and minor triads and of Gerhard's *Grundgestalt* 4-17. As mentioned, both the major and the minor triads (or pc-set 3-11) are subsets of 4-17. Most elements in the piece, particularly in the development, are derived from the "consonant" interval-classes (often by transpositional combination). In other words: Gerhard's movement is utterly atonal but its most basic generating elements (ic3 and ic4) are the "consonant" intervals.

Gerhard alluded to the triad, or rather to its constituent "consonant" intervals, in contexts where pc set 4-17 does not play an important role (or any role at all). These "triadic" elements have no functional force at all and are rather perceived as subsets of the *Grundgestalt* 4-17. The opening and closing of section 1 of the development is a good example of this. Gerhard opens the section with a statement of motive Z1 consisting of a perfect fifth and a perfect fourth. It follows two perfect fifths followed by a major sixth (motive Z2). We can analyze this passage as progressions towards a C-major sonority (last two dyads): the two voices moving by semitones (or leading tones): first to the second dyad D-G (with a dominant connotation) and then to the closing C-major sonority (last two dyads: C-G and G-E). There is no functional force in this passage. Functionality is just alluded.



Intervals: P5 P4 P5 P5 m6

Example 8-41: Motive Z's intervals

As example 8-42 shows, section 1 closes with other references to the triad, which are actually an elaboration of the last two dyads of motive Z2. Every pair of dyads forms a major triad in the following order: B-Major, C-Major, Db-Major, and A Major. Vertically some minor triads arise (D# minor and F-minor). This is another form of confrontation of the major and the minor triad, related to the “generalization” of the “Picardy third” into pc set 4-17 (a fusion of the major and the minor triad). Again, these triads neither have a traditional tonal sound nor a functional meaning (no functional force controls their progression). They are perceived just as subsets of the *Grundgestalt* 4-17.

Example 8-42: Non-functional triads at the end of section 1 of the development.

5.4.2. Central sonorities and central pitch-classes

As mentioned, there are in Gerhard's piece some *central* sonorities and pitch-classes emphasized by a number of procedures, including position, extreme register, repetition, and dynamics. The relationships between these central elements subtly allude to old tonal gestures. Let us begin by analyzing the sonorities that open and close the piece. The closing F# “Picardy third” is the harmonic goal of the movement and has a strong structural force in the piece. In this sense it plays a role analogue to the tonic in tonal music. This final sonority is closely related to the chord that opens the piece, consisting of pitch-classes F# - Ab - A# and C#. As table 8-9 shows, the pitch content of both chords is almost the same: only pc Ab is substituted by pc A. This reinforces the perception of pitch-class F# as the main central pitch-class of the movement, and even of the F# major triad as a kind of non-functional “tonic” in the piece, that is, just understood as the point of departure and arrival of tonal motion in the piece: the

movement begins with a four-note superset of the F# major triad and ends with the F# triad itself.

Closing Picardy third (as pc set 4-17)	F#	A	A#	C#
Opening chord (pc set 4-22)		Ab		

Table 8-9: Comparison of the pitch-class content of the first and last chords of the movement

In addition to the common tones between the opening and the closing sonorities, there are subtler connections between them. The chromatic raising of the third (A – A#) is the defining element in the “Picardy third” sonority (since it turns the F# minor triad into the final F# major triad). This chromatic raising is mirrored in the work’s first chord. As example 8-42 shows, the bass moves in the first bar from Bb to A. This symmetrically mirrors the final chromatic raising from A to Bb played by the violin II in the closing Picardy third.⁴⁵

Opening sonority (4-22) Closing “Picardy third” (4-17)

Example 8-43: Relationships between the first and last chords of the piece.

The piece’s F#-centricity is also stressed in the progression of the different members of 4-17 in the exposition and recapitulation (what I have called chords S, T, U / U’, V, S). As we have seen, the progression begins and finishes with chord S, the “generalization” of the F#- Picardy third, consisting of pitch-classes F# - A - A# - C#. Four-note F#-centered sonorities (containing the F# major triad as subset) are thus not only the starting and arriving harmonic point of the whole movement but also of the key

⁴⁵ This might be one of the reasons for the awkward spelling of the pitches of the closing “Picardy third”: the major third is spelled as F# - Bb (instead of the customary F# - A#) and the perfect fifth as F# - Db (instead of F# - C#); that is, the F-major chord is awkwardly spelled as F# - Bb - Db. A hypothesis for the unconventional spelling is that Gerhard wanted to hide to the eye the tonal affiliation of closing Picardy third cadence (but definitely not to the ear).

chord progression in the movement.

Significantly, pitch-class C# (the dominant of F# in a tonal context) has also priority in important sections of the movement, particularly the closing section of the exposition and the opening and closing sections of the development, where it is stressed by means of register and repetition.⁴⁶ The centrality of pitch-classes F# and C# in Gerhard's piece is not arbitrary, it hints to the tonic/dominant relation in functional harmony.

This type of allusions to precedent tonal music was common amongst early 20th century post-tonal composers in general and amongst the Second Viennese School in particular. Analysts have recently demonstrated the extent to which the atonal music of Schoenberg and his school contains elements that allude in any sense to the tonal conventions. The same is true for Gerhard's non-tonal music of the 1920s, which as I show in the last chapter, is full of references to the tonal past.

5.5 Conclusions

The 1927 string quartet is Gerhard's major and most accomplished work composed for Schoenberg. The first movement is particularly interesting at many levels. Although the work was not specifically dedicated to the Austrian composer, the first movement was a direct homage to him. This kind of tributes was typical of the composers in Schoenberg's circle as a proof of commitment and loyalty to the master (and, by extension, to the "New Music" that he represented). These homages included Berg's references to Schoenberg's music in *Wozzeck* (1914-22) and his use of Schoenberg's anagram in the *Chamber concerto* (1923-25); Eisler's adoption of the *Pierrot* instrumentation and Schoenberg's anagram at the beginning and at the end of *Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben* (1940); or, more importantly, Zemlinsky's allusion to Schoenberg's Op. 10 at the end of his *String Quartet* Nr. 2, Op. 15 (1913-15).

Possibly esteeming the passage that closes Schoenberg's Op. 10 as much as the audience of the premiere did (and perhaps emulating Zemlinsky's Op. 15) Gerhard quoted Schoenberg's closing "Picardy third" sonority at the end of the first movement. But his tribute went beyond the mere quote: he raised Schoenberg's final sonority to the rank of *Grundgestalt* of the movement by "generalizing" it into a tetrachord (pc set 4-17) and using the set's internal properties as sources of musical unity and coherence in the movement. The high and balanced amount of major and minor thirds in the set's intervallic structure, the symmetrical and TC-properties, and its nature as octatonic subset were exploited ("composed-out") by Gerhard in the movement. By doing this, his homage became technically and intellectually much deeper than a mere quotation of Schoenberg's coda.

Symmetry defines the structure of 4-17 and is also one of the main structural forces in Gerhard's piece. It controls the large-scale sonata form and also a number of important local elements within it, particularly the pitch arrangement, harmonic progressions and voice leading of the different members of pc-set 4-17 (chords S to V). Observed in the context of early 20th-century modernism, the movement is one of many post-tonal pieces in which post-tonal composers such as Schoenberg, Berg, Webern,

⁴⁶ In the closing section of the exposition pitch-class C# is the highest sustained note (first violin) and the first and last pc of the descending chromatic melody (viola and cello). In this first section of the development, pitch-class C# is the lowest pitch of the opening chord T and the highest pitch of the section (excepting the last D-sharp); it is also one of the pitches with greatest presence (it is present in three of the four voices along the whole passage). At the end of the development pc C# is the lowest sustained note.

Stravinsky, Bartók exploited their fascination for symmetry. The use of a retrograde-symmetrical sonata form was relatively common amongst early 20th century post-tonal composers. A number of interwar works, including Stravinsky's *Octet* (1923) and most significantly Schoenberg's twelve-tone *String Quartet Nr. 3. Op. 30* (1927) were written in symmetrical sonata form. Whether Gerhard had a chance of studying the latter work (finished a few months earlier and published around the same time that he composed his quartet⁴⁷) and whether it exerted a direct influence in his work remains unclear and needs further investigation. In any case (had Gerhard knew Schoenberg's *Op. 30* before composing his quartet or not), it seems rather likely that the Austrian composer advised or encouraged him to investigate the use of symmetrical structures in the string quartet.

Pc-set 4-17 also bears the transposition combination property (a property closely related to symmetry): the set consists of two minor thirds at a major third distance or two major thirds at a minor third distance. These intervallic relationships are developed in the movement. Particularly in the development, many musical configurations are generated by means of TC-operations (different but interrelated to each other). Amongst these operations, the intensive combination of the major third (or its complementary intervals) with transpositions of itself by a minor third (or its complementary intervals) is particularly favoured. The TC-affiliations between the elements of the development are usually made explicit in pitch space. Transpositional combination is the main elaboration technique displayed in the development of the sonata form

The potential of pc-set 4-17 for generating octatonic materials by means of transpositional combination was intensively explored by Gerhard. The octatonic collection and some of its subsets are the most prevalent and important sets generated by transpositional combination. In fact, in addition to the set's symbolic character in relation to Schoenberg's *Op. 10, I* believe that its potential for octatonic constructions by means of transpositional combination might have been a determining incentive for its adoption as *Grundgestalt* of the movement.

The central role played by octatonicism in Gerhard's movement is another common trait with many post-tonal works from the past century, specially by composers outside the circle of Schoenberg, including Debussy, Ravel, Stravinsky and Bartók. The latter's *String Quartet Nr. 2* (1915-17) seems to have exerted a particular influence in (at least) the first movement of Gerhard's work. A quick and superficial comparison of both quartets has revealed significant similarities. Example 8-44 shows the most significant one. In the third movement Bartók combined pc set 4-17 (a crucial chord in his music in general and seemingly also in the movement) with two transpositions of itself a minor third above. The octatonic collection is generated: $4-17*3*=8-28$. As we have seen, the same TC-procedure is at the core of Gerhard's movement. A suggestion for future research is to analyze the extent to which the compositional technique of Bartók and other octatonic composers influenced Gerhard's music in general and his "third" string quartet in particular.

⁴⁷ Schoenberg finished the *Op. 30* on March 1927, premiered it in Vienna on September 1927 and published it a few months later. Gerhard began the composition in late 1927.

The image displays a musical score for Bartók's second string quartet, measures 5 through 16. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor), and the time signature is 4/4. The score includes several annotations:
 - Above measures 5-6, the text $4*3=4-17$ is written, with a bracket indicating a tritone operation T_3 between measures 5 and 6.
 - Above measures 7-8, the text T_3 is written, with a bracket indicating a tritone operation between measures 7 and 8.
 - The dynamic marking *poco a poco* is written above measures 5-6 and 7-8.
 - The dynamic marking *p* (piano) is written below measures 5-6 and 7-8.
 - The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is written below measures 9-10 and 11-12.
 - The instruction *più stringendo* is written below measure 11.
 - The instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) is written below measures 13-14 and 15-16.
 - The instruction *rallèn* (rallentando) is written below measure 16.
 - Measure numbers 49 and 50 are visible at the top right of the score.

Example 8-44: TC operation $4-17*3*3=8-28$ (octatonic collection) in the 3rd movement of Bartók's second string quartet (bb. 5 – 16 after rehearsal 6).

6. Proto-serial thinking in *Andantino*: the “unity of musical space”

Schoenberg's axiom of the unity of 'musical space', in which the horizontal and the vertical are treated as being aspects, identical in substance, of the musical 'object'.¹

6.1. Introduction

In this chapter I analyze *Andantino*, a brief piece (ca. 3 minutes) for violin, clarinet and piano composed by Gerhard at the end of his studies with Schoenberg. The piece is interesting for being Gerhard's first attempt at controlling in a (relatively) systematic way the pitch-class organization in both the melodic and the harmonic dimensions of the music. The “horizontal” and the “vertical” are in this piece controlled by similar compositional processes and therefore, as Gerhard put it, they are “united” or equated. The understanding of Gerhard's compositional method in this piece (unexplored up to now) is important to understand the composer's early serial thinking and to contextualize his serial practice in the *Wind Quintet*, one of his most accomplished works of the 1920s.

The piece was most probably composed and performed (presumably in Schoenberg's class) in late 1927 or early 1928, shortly before leaving Berlin. There is no reason to think that Gerhard planned to incorporate it into a larger multi-movement chamber composition (as Bowen suggests in the edition of the piece).² I rather believe that the composer wrote it as an experiment or exercise on the systematized control of the twelve tones in both musical dimensions.

In this chapter I use the term “serialism” to allude to the use of series of *any length* (for instance, a seven-tone row) and “twelve-tone composition” to refer to a piece of music based exclusively on *twelve-tone* rows. The former term is thus more comprehensive than the latter and conforms much better to the compositional practice of Schoenberg and his school in the early 1920s.³ This is particularly true for Gerhard's music from that decade (he used a seven-tone series in the *Wind Quintet*). Obviously, the term “serialism”, as it is used here, should not be confused with “integral” or “total” serialism, the compositional technique that emerged after the Second World War.

In the first part of this chapter I describe Gerhard's compositional method in *Andantino* and discuss the composer's strategies to assure what he called the “unity of musical space”. In the second part I put Gerhard's proto-serial thinking into its historical and aesthetic context. I examine the relationships between Gerhard's compositional method in *Andantino* and similar compositional attempts from the first half of the 1920's, with particular attention to the early serial procedures of Josef Matthias Hauer and Arnold Schoenberg.

¹ Roberto Gerhard, “On composing with twelve tones” (1954), in *Composition with Twelve Notes*. ed. Josef Rufer. (London: Barrie and Rockliff), 183-5.

² Merion Bowen, preface to the edition of *Andantino*. (Barcelona: Tritó, 2000), 5.

³ See Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey. The evolution of his Twelve-tone Method, 1914 - 1928*. (Oxford: Clarendon Press, 1990), chapters 3 and 4.

6.2 Compositional strategies in *Andantino*

6.2.1. Twelve-tone thematism: the twelve-tone row as melodic resource

Andantino follows an ABA'B'A'' pattern, shown in table 6-1. Sections A have a lyric, cantabile character that contrasts with the angular melodies, sharp articulations and more complex textures of sections B. The piece has a clear homophonic texture (melody + accompaniment): except in a few brief passages, the violin and the clarinet play the melodies and the piano accompanies with chords.

SECTIONS	BARS	LENGTH (in bars)
A	1 – 7	7
B	8 – 15	8
A'	16 – 23	8
B'	24 – 32	8
A''	33 – 42	9

Table 6-1: Formal structure of *Andantino*

A recognizable melody, consisting of twelve different tones is stated in sections A, A' and A''. This recurrent melody has a thematic function (therefore, I call it the “theme”). Example 6-1 shows the first statement of this recurrent melody or “theme”, which opens the piece (bb. 1- 2).⁴ The theme’s interval succession is 152 1212 1833.⁵ The semitone and the tone predominate over other intervals and are arranged so that they always alternate. Particularly the middle section of the melody recalls the sound of the octatonic scale.



Example 6-1: opening twelve-tone theme, comprising all twelve tones (violin, bb. 1-3).

In section A' the theme is “ornamented” with a septuplet and some note interpolations (marked with * in example 6 -2). This melodic variation also presents all twelve pitch-classes before repeating any of them. Significantly, the central octatonic motive <A, Ab, Gb, F, Eb, D> remains unvaried. In A'' the opening theme (example 6-1) is restated twice with minor rhythmic variations. The second time the theme is transposed at the tritone.

⁴ Pitch classes are identified by integer numbers (C= 0, C# = 1...) and letters (T= ten and E= eleven).

⁵ Intervals are measured in number of semitones.

Octatonic motive

E 1 4 0 T 2 7 9 8 6 5 3 2 E T 0 1 4

* * * * * * * * * *

aggregate

Example 6-2: varied theme in section A' (bb. 33-36).

The twelve-tone theme is the only case of recurrence of a *specific ordering* of the twelve pitch-classes in *Andantino*. In other words, it is the only pre-compositionally defined ordering of the twelve tones; or the only twelve-tone ordering that is re-stated more than once in the piece. Strictly speaking, this solely occurs in A and A'', since the melodic variation in section A' generates a new twelve-tone melody (the twelve pitch-classes in A' have a different ordering than in A and A''). With the exception of the last transposition at the tritone (in section A'', b. 36), the twelve-tone theme is not subjected to any operation of transposition, inversion or retrogradation. Therefore Gerhard uses this twelve-tone melody traditionally as a theme rather than as twelve-tone series (understood as a group of fixed intervallic relationships from which most musical materials of the piece are derived). That is to say, the intervallic order of the twelve-tone theme is not the exclusive, referential source of all (or most) musical events in the piece and therefore *Andantino* is not a twelve-tone work. Nevertheless, *Andantino* can be considered a “proto-serial” composition or a transitional piece to serialism, since the organizing principles underlying the composition are very close to those ruling twelve-tone music.

6.2.2 The “unity of musical space”

Gerhard's main goal in this piece was the experimentation with a compositional method that allowed him the controlled circulation of the twelve pitch classes in both the melodic and harmonic dimensions of the music. In doing so, he tried to “systematize” a tendency already present in early 20th century music in general and in his recent works in particular: in the *Apunts* (particularly the second), in the *Seven Haikus* and in the works composed for Schoenberg (notably the string quartet and the *Sonata* for clarinet and piano), Gerhard had shown a growing tendency towards the statement of a high number of different tones before repeating any of them. Example 6-3 shows one of these melodies rich in pitch-class content: a ten-tone bass melody from the *Sonata* for clarinet and piano.

Example 6-3: Ten-tone melody in *Sonata* for clarinet and piano. Repeated pitch-classes in parenthesis.⁶

This intuitive (rather than systematic) tendency to compose melodies and chords with a great number of different pitch-classes (nine, ten, eleven and eventually all twelve) was a fundamental feature of most post-tonal music from the early 20th century. Anton Webern described it as follows:

In my sketchbook I wrote out the chromatic scale and crossed off individual notes. Why? Because I had convinced myself that the note was already there. It sounds grotesque, incomprehensible, and it was incredibly difficult. The inner ear decided absolutely rightly that the person who had written out the chromatic scale and crossed off individual *notes* was *no fool*. (Josef Matthias Hauer, too, went through and discovered all this in his own way). In short, a law came into being. Until all twelve notes have appeared none of them must appear again. [...] We were not then conscious of the principle but had been sensing it for a long time.⁷

In “Tonality in Twelve-tone music”, written in 1952, Gerhard gave a similar account for this penchant by early 20th century post-tonal composers to compose musical elements with a high number of different pitch-classes:

...the tendency in composers to treat all the notes of the chromatic scale with absolute freedom is [was] clearly gaining ground. It shows itself in the already mentioned fact that the new melodic line has begun to use more notes than those contained in any one [diatonic] scale. Melodic lines with eight, nine, sometimes twelve different notes are indeed becoming more and more frequent. At the same time there is a growing disinclination, especially on the part of Schoenberg and his disciples, to repeat in any given phrase a note that has already been used, thus preventing this note from taking on special importance from the very fact that it reappears at different points of the phrase. There is nothing "cerebral" or even deliberate in this. We must not think of it as a precept arbitrarily promulgated and then obeyed. On the contrary, composers had obeyed it

⁶ Grey areas are employed to facilitate the identification of the ten-tone melody above them.

⁷ Anton von Webern, *The Path to the New Music*. ed. Willi Reich, (Vienna, Universal Edition, 1963), 51.

instinctively long before they became conscious of doing so.⁸

Serialism firstly emerged from Schoenberg's, Hauer's and other composer's necessity of managing in a controlled ("conscious") way the circulation of all twelve tones in both the melodic and the harmonic dimensions of a piece. In order to achieve this, they chose a specific pitch-class ordering (a series) that would determine both the melodic and the harmonic events of the piece. The circulation of the twelve pitch classes, already present in the free atonal works in a non-methodical ("instinctive") manner, become systematized and the series became the basic structural unit of serial music. The main goal of this procedure was the achievement of a tonal equilibrium in which traditional ways of establishing centric pitch-classes (or tonal centers) did not longer play any role.

The first public definition of this twelve-tone principle appeared in September 1924 in an essay entitled "Neue Formprinzipien" (New Formal Principles), printed in the special issue of *Die Anbruch* celebrating Schoenberg's 50th birthday. Surprisingly, this very first article on twelve-tone music was not written by Schoenberg himself but by Erwin Stein, one of his students. Stein noted:

Schoenberg regards this as one of the most important principles of polyphonic style [i. e. atonal and serial music] --that a musical thought be expressed not merely horizontally, but also, at the same time, vertically, not merely in temporal sequence (and hence rhythmically articulated), but also regardless of time, in space, as a chord.⁹

Schoenberg's first public statement of his "principle of musical unity" appeared a few years later in his essay "Composition with Twelve Tones". The composer formulated the twelve-tone principle (in capital letters) as follows:

THE TWO-OR-MORE-DIMENSIONAL SPACES IN WHICH MUSICAL IDEAS ARE PRESENTED IS A UNIT. [...] The elements of a musical idea are partly incorporated in the horizontal plane as successive sounds, and partly in the vertical plane as simultaneous sounds. The mutual relation of tones regulates the succession of intervals as well as their association into harmonies.¹⁰

6.2.3 Gerhard's compositional system in *Andantino*

Gerhard applied in *Andantino* a pre-compositionally defined method that assures the circulation of the twelve-tone pitch-classes, that is, that avoids the repetition of any pitch-class before all twelve had been stated in each dimension of the music. This method consisted of the division of the aggregate in three discrete, mutually exclusive

⁸ Roberto Gerhard, "Tonality in Twelve-Tone music" (1952), in *The Score* 6, 23-25.

⁹ Erwin Stein, "Neue Formprinzipien", in *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*. 286-303. Translated by Stein as "New Formal Principles" and published in his *Orpheus in New Guises* (London: Rockliff, 1953), 57-77. Schoenberg's earliest written formulation (in a private notebook) of this twelve-tone principle dates from the very first stage of his experimentation with twelve-tone composition, just a few months before Gerhard arrived to Vienna. In May 1923 he wrote in a private notebook: "The weightiest assumption behind twelve-tone composition is this thesis: Whatever sounds together (harmonies, chords, the result of part-writing) plays its part in expression and in presentation of the musical idea in just the same way as does all that sounds successively (motive, shape, phrase, sentence, melody, etc.), and it is equally subject to the law of comprehensibility". Arnold Schoenberg, "Twelve-tone composition" (1923), in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975), 207.

¹⁰ Arnold Schoenberg, "Composition with twelve-tones" (1941), in *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975), 220. This essay originated in lectures given by Schoenberg in the 1930s. The last version was written in 1941 and published in the first edition of *Style and Idea* in 1950.

tetrachords.¹¹ He used these tetrachords as a repository of pitch-classes to compose the melodies and chords of the piece. The three tetrachords follow a pre-established order but the four pitches within them are freely permuted (that is, they are ordered in a different way in each statement of the tetrachord). In each of the three voices (violin, clarinet and piano), the three tetrachords (and therefore all the twelve pitch-classes) have to be stated before any pitch-class can be repeated.

Let us take a closer look to Gerhard's procedure by analyzing the opening of the piece, the most clearly organized with the described method. Example 6-4 below shows the first division of the aggregate into three discrete tetrachords. I have called it (after Ethan Haimo) a "tri-tetrachordal complex".¹² The specific tetrachordal organization shown in example 6-4 shapes the melodies and harmonies of section A of *Andantino* (bb. 1-7). The tetrachords are labelled with letters X, Y and Z. The staff above shows the pitch class content of each tetrachord in normal form (not used by Gerhard).¹³ The three staves below show Gerhard's first arrangement of the tetrachord's pitch content in every voice. These specific orderings are just four of the twenty-four possible ways in which the four pitch-classes of a tetrachord can be ordered. Gerhard uses them just once (in the opening bars of the piece). Every further statement of the tri-tetrachordal complex (the set of three tetrachords) presents a different ordering of their tetrachord's pitch-classes.

¹¹ An *aggregate* is a collection containing all twelve pitch-classes. *Discrete* subsets are those that divide the aggregate into non-overlapping subsets (trichords, tetrachords, etc), that is, a pitch class can only be included in one single subset. There are four discrete trichords, three discrete tetrachords and two discrete hexachords in an aggregate.

¹² As I discuss later, Ethan Haimo uses this term for referring to a similar structure in Schoenberg's Op. 25. Ethan Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 85.

¹³ The pitch-class content of the tetrachords (or of any other set) can be ordered in a great variety of ways. The normal form is the simplest and most compact ordering of their pitch-classes. It allows to readily see the essentials intervallic attributes of the set and to easily compare it to other sets of the same size. See Chapter 2 of Joseph N. Straus, *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3rd ed. (Upper Saddle River, Pearson, 2005).

Tri-tetrachordal complex

Example 6-4: Different orderings of the pitch-class content of the first set of tetrachords.

Example 6-5 shows the first three bars of the piece. The violin and the clarinet play two related melodies while the piano accompanies with a succession of chords. The tetrachordal divisions are marked with colours (tetrachord X: green, tetrachord Y red and tetrachord Z: blue). Note that the violin and the clarinet play two different melodies based on the same tetrachords in the same order (green – red – blue). Although these melodies are constructed with the same ordered tetrachords, their profile is greatly different, because of the complete different order of the tetrachord’s pitch-classes. Compare the pitch-class order of the green tetrachord in each melodic voice: the violin plays <B, C, G, A> and the clarinet <C, G, A, B>. The piano vertically states the three tetrachords *in retrograde* order with respect to the violin and clarinet (blue – red – green). Gerhard thus employs retrogradation of the tetrachords but not of any given order of their four pitch-classes.

Once the three tetrachords have been stated, the process starts again in each voice. The three tetrachords are stated a number of times in the same order (XYZ, XYZ, XYZ by the violin and the clarinet, and ZYX, ZYX, ZYX by the piano). The tetrachord’s pitch-class content is each time reordered. In other words: the order of the tetrachords is preserved in each voice but not the order of the pitch-classes within them. It does not seem that Gerhard followed any specific system for the permutation of the pitch-classes within the tetrachords: he reordered their pitch-class content in a totally free way. Gerhard thus compromised between “conscious” or controlled order (the tetrachordal ordering) and “intuitive” permutation (of the four pitch-classes within each tetrachord). Gerhard’s method in *Andantino* is thus halfway between the pre-compositional ordering of pitch-classes in serialism and their free manipulation in free atonal music.

Example 6-5: Opening tri-tetrachordal organization in *Andantino*. Black lines mark the horizontal statements of the aggregate (or tri-tetrachordal complex) and dashed lines the vertical one.

As the music progresses, Gerhard makes different tri-tetrachordal partitions of the aggregate, each time producing different tri-tetrachordal complexes. He uses a new tri-tetrachordal complex in each section of the piece. That is, different tetrachordal divisions shape the harmonic and melodic content of the different sections in *Andantino*. This assures variation and contrast.¹⁴

Gerhard follows his compositional method in a strict way only in the opening of the piece. In subsequent sections he takes a number of liberties with his own method. For instance, in the second part of section A (bb. 5- 7) the violin and the clarinet melodies continue with the initial three-tetrachordal division (XYZ) but the piano states new tetrachords, which do not conform to a repetitive tri-tetrachordal complex (each set of three tetrachords is stated only once).¹⁵ Section B presents new tetrachordal divisions of the aggregate: there are two different tri-tetrachordal complexes (one for the violin and clarinet and one for the piano). They are employed in a much less systematic manner than in section A. Interestingly, in section B some voices state the same tetrachord several times in a manner of ostinato (Ex. 6-6). This “contradicts” the core of Gerhard’s system, whose main goal is the avoidance of any pitch-class repetition before all twelve have been stated.

¹⁴ Only in the opening bars of sections A' and A'' Gerhard repeats a precedent tri-tetrachordal division. As a source of musical continuity with precedent section A, the XYZ tetrachords (green, red, blue) are stated again and a number of tetrachords keep the same pitch-class order as they had in section A. However, the melodic profile is slightly different because of octave transposition of some pitch-classes. Compare b. 1 and b. 17 in the violin voice.

¹⁵ Some of the new tetrachords are closely related to the precedents in section A. Tetrachords C [T124] und D [6890] are members of 4-12 tetrachords A and F are members of 4-11. Each member of the pair is related by T₁I with the other member.

26

cresc.

f

cresc.

f

E 7 T 3 3 T 7 E 3 T 7 E 3 T 7 ...E

Example 6-6: Ostinati in Gerhard's *Andantino*.

6.2.4 Allusions to traditional elements in *Andantino*

Similarly to the first movement of the string quartet, the atonal *Andantino* presents a number of elements derived or reminiscent of tonal composition. On the one side, in specific parts of *Andantino* Gerhard favours arrangements of the tetrachords that generate and highlight the “consonant” intervals, that is, those that constitute a triad (in any inversion): the minor and major thirds/sixths and the perfect fourth/fifth. The final chord, a member of pc set 5-2 [0,1,2,3,5,9], is the most “consonant” sonority of the piece in terms of intervallic arrangement. Its constituent intervals are member of the “consonant” interval-classes 3, 4 and 5. This is related with Gerhard’s harmonic idiom in the first movement of the string quartet, based on a pitch-class set (4-17) formed by the same interval-classes (see chapter 7).

Minor third [ic3]

Minor sixth [ic4]

Major third [ic4]

Perfect fifth [ic5]

Compound minor third [ic3]

Example 6-7: Final chord's interval content (set 5-2)

Similar chords can be found in the piano accompaniment, which is characterized by a four-part texture. As example 6-8 shows, Gerhard usually groups the four pitches in pairs: a dyad in the right hand and another one in the left hand. Like the chord shown in example 6-7, the piano vertical tetrachords are non-traditional chords (“dissonant” chords) but their pitch-classes are so arranged that “consonant” dyads are generated. As

the example below shows, in the opening bars of *Andantino* the right-hand plays minor thirds and major sixths (members of ic 3) while the left-hand plays minor and major sixths and minor thirds. All these intervals belong to the group of “consonant” intervals. The dyads are separated by “dissonant” interval-classes 1, 2 and 6 (major second, tritone and minor and major sevenths). Example 6-8 shows the distance between pitches (measured in number of semitones).

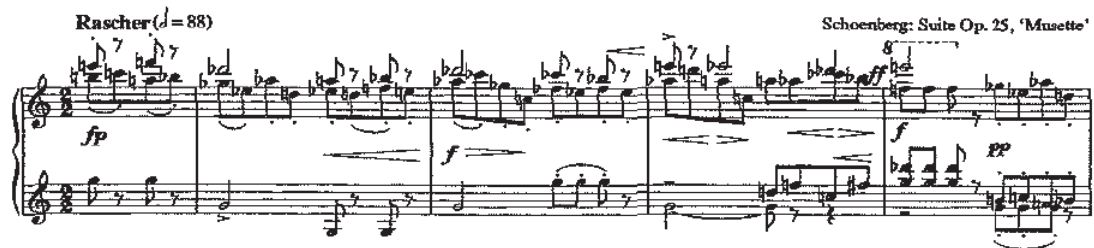
The image shows a musical score for the opening of *Andantino* in 4/4 time. The right-hand part (treble clef) and left-hand part (bass clef) are shown. The right-hand part consists of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left-hand part consists of a sequence of notes: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Interval classes are indicated by numbers between notes: 9 (G4-A4), 6 (A4-B4), 3 (B4-C5), 9 (C5-B4), 6 (B4-A4), 3 (A4-G4) in the right hand. In the left hand, interval classes are: 8 (G3-A3), 9 (A3-B3), 9 (B3-C4), 9 (C4-B3), 8 (B3-A3), 3 (A3-G3). Dissonant intervals are also indicated: 1 (A4-B3), 10 (C5-B3), 6 (C5-A3), 11 (C5-G3).

Example 6-8: Intervallic content of the opening of *Andantino*. “Consonant” intervals: 3, 8, 9 in each hand, separated by “dissonant” intervals: 1, 6, 10, 11.

To move the music forward and to assure harmonic variety Gerhard combines chords in which consonant intervals prevail (particularly thirds and sixths) with chords in which dissonant intervals prevail (minor and major seconds, and tritone). There is a parallelism to the tonal practice, where “consonant” chords are combined with dissonant chords for the same purposes. Gerhard reserves “consonant” chords (in terms of interval content) for the opening and particularly for the closing of the piece (ex. 6-7). Like in the first movement of the string quartet, Gerhard follows the traditional principle that considers “consonance” a stable sonority that releases the harmonic tension produced throughout the piece. The first movement of Gerhard’s atonal string quartet closes with two traditional triads (the “Picardy third” sonority); *Andantino* closes with the most “consonant” sonority of the piece in terms of interval content (the chord shown in example 6-7). This is an important difference with Schoenberg’s atonal and twelve-tone practice of the time.

Although the aim of *Andantino* is the controlled circulation of all twelve pitch-classes so that none of them acquire predominance over the others, there are a number of focal or central pitch-classes in the piece which are emphasized by means of longer duration, louder dynamics, extreme melodic range, repetition, articulation, and so on. The following statement by Gerhard (from 1952) about the importance of pitch centricity in twelve-tone music is equally applicable to his proto-serial *Andantino*:

Some critics seem to think that twelve-tone technique imposes an egalitarian system, where it is not possible or admissible for any one note to attract more attention than any of its neighbours. Not at all: fundamentally all the twelve notes are equal in the sense that none can claim the position of a tonic or a centre, but in practice, some can be "more equal than others" in George Orwell's phrase, whenever there is a musical reason for it. Even a very small amount of analysis ought to make this clear: one could take as an extreme example the bagpipe-drone G in the Musette from Schoenberg's Suite Op. 25, for piano:



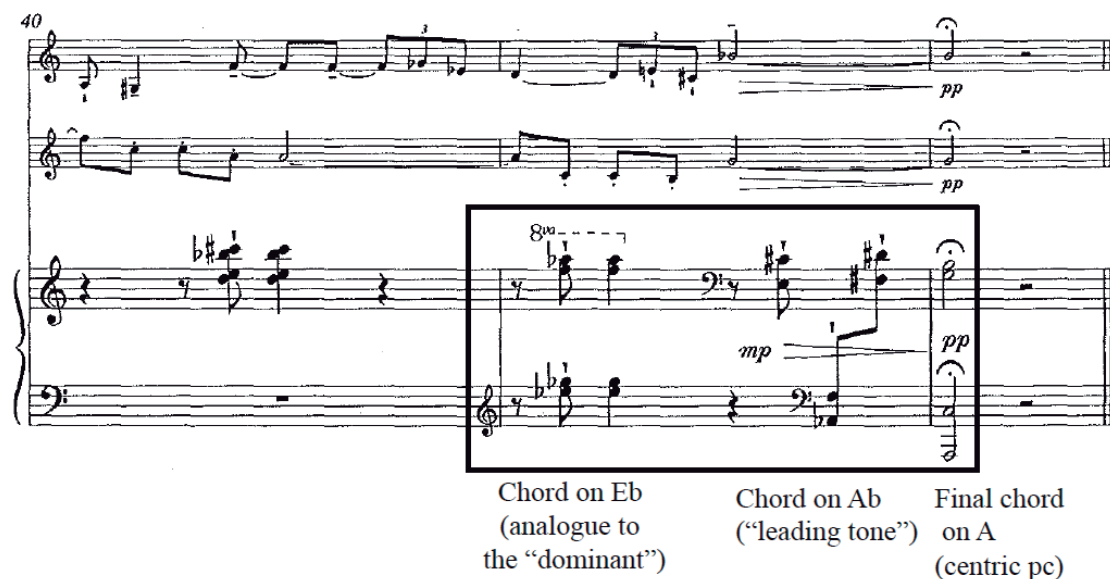
Example 6-9: Gerhard's example of pitch centricity in twelve-tone music¹⁶

In *Andantino*, pitch-class A is established as the most important pitch-class centre. It is particularly stressed at the beginning and at the end of *Andantino*. As example 6-9 shows, it is the theme's longest note as well as the note that finished the opening melody (both in section A and A''). Pitch-class A is also placed on the bass of the closing chord (see Ex. 6-7).



Example 6-10: Pitch centricity in *Andantino*'s theme.

Pitch-class Eb, the tritone of A, is also a relevant pitch-class in the piece. It is also sustained at length in the theme and has a predominant role in strategic positions throughout the piece. For instance, it is stated a number of times by the bass in the "cadential" passage that precedes the closing section A'' (bb. 31- 32). In the last section A'', the theme is stated at the original level and transposed by the tritone. Furthermore, a chord on Eb (b. 41) precedes the closing chord on A (see example 6-11). The tritone acquires thus a cadential function similar to the dominant in tonal music.



Example 6-11: Cadential chords at the end of *Andantino*.

¹⁶ Roberto Gerhard, "Tonality in twelve-tone music", *The Score*, No. 6 (May 1952), 28-35. Gerhard's example is reproduced from Merion Bowen, *Gerhard on music*, (Aldershot, Ashgate, 2000), 125.

6.3. Gerhard's early serial thinking in context

As we will see, and although it has been overlooked by scholars, Gerhard's first attempt at "unifying the musical space" in *Andantino* was influenced not only by Schoenberg's early twelve-tone music of the 1920s, but also by other approaches to serial composition by other composers and theorists of the time, particularly Josef Matthias Hauer. In this section I describe the compositional and aesthetic context in which Gerhard composed *Andantino* and compare his compositional system with the compositional procedures and theories on serialism by Schoenberg, Hauer, and other composers of their circle.¹⁷

6.3.1 Serial approaches of Schoenberg and his circle

Gerhard was probably acquainted with the twelve-tone method from the very beginning of his studies in Vienna. He likely learnt about it not directly from Schoenberg, but by reading a number of Austrian and German musical journals, including *Musikblätter des Anbruchs* or *Die Musik*, in which twelve-tone composition was occasionally discussed from 1924 onwards. As mentioned, the first publication about Schoenberg's twelve-tone music was Erwin Steins's "Neue Formprinzipien", which appeared in the special issue of *Musikblätter des Anbruchs* celebrating Schoenberg's 50th birthday on September 1924.¹⁸ The most important members of Schoenberg's circle (including Anton Webern, Alban Berg, Hanns Eisler, Adolf Loos and Rudolf Kolisch) collaborated in the issue, which Gerhard presumably read.

Schoenberg's method is presented by Stein as an answer to the "crisis" of modern music after the "collapse" of tonality. Following Schoenberg, Stein emphasizes the historical inevitability of the abandonment of tonality and describes the birth of twelve-tone music as the latest evolutionary step in Western art music after late 19th-century chromaticism. Stein finishes his article with an analysis of specific aspects of Schoenberg's serial organization in the Op. 23 to 25 (composed and published just a few months earlier). Stein stresses the possibilities of the new method for achieving formal logic, motivic variety and structural unity in a wide variety of ways. Most of the ideas exposed in this essay (and in many others published shortly afterwards by other members of Schoenberg's circle) were embraced by Gerhard and stated in the *Mirador* articles of 1930 (as part of the controversies with Millet).

As Covach has pointed out, Schoenberg and his circle thought of serial ordering as one strategy amongst many to achieve "musical unity". In the early 1920s serial and non-serial pitch organization were seen as equals. It was not yet obvious that Schoenberg would focus his creative efforts exclusively on twelve-tone composition from mid-1920s onwards. Covach writes:

It is important to note then that Stein [in "Neue Formprinzipien"] presents the twelve-tone method not as the only way, but rather as one approach among many. It thus seems that even within his own circle it was not clear that Schoenberg would turn to exclusively twelve-tone composition after his first extended dodecaphonic work, the *Wind Quintet*, Op. 26 (completed in August 1924). And even when articles by Stein, Felix Greissle, Theodor Adorno, and others

¹⁷ Apart from Etan Haimo's brilliant account of the early development of Schoenberg's twelve-tone method, the following studies have been particularly important for this research: Martina Sichardt, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. (Mainz: Schott, 1990) and John Covach, "Twelve-tone theory", in *The Cambridge History of Western Music Theory*. ed. Thomas Christensen (Cambridge University Press, 2008), 603 – 627.

¹⁸ Erwin Stein, "Neue Formprinzipien", 286-303.

began to explore twelve-tone music, it is not clear that these members of the Schoenberg circle ever understood the row as more than a melodic resource; the idea that a row could function as a background context in Schoenberg's music, establishing structural hierarchy and row disposition within a given piece, would have to wait for the later theoretical work of Schoenberg's American exegeses led by Milton Babbitt.¹⁹

Gerhard's "invention" of his own compositional system in *Andantino* and his understanding of the twelve-tone row as a melodic resource (see 6.1.1) as well as his unorthodox and intermittent use of serialism in the *Wind Quintet* (composed a few months after *Andantino*) is consistent with this early understanding of serialism as one compositional approach out of many, in which non-serial organizing forms are not excluded. In the answers to Millet, Gerhard also presented twelve-tone composition as one possibility amongst many in the composition of modern music.²⁰

As mentioned, I believe that Stein's essay (and other similar writings on serialism published in Germany and Austria in the early 1920s) had a stronger impact on Gerhard's compositional thinking than Schoenberg's personal discussions on the topic, at least during Gerhard's first semesters in Mödling. In a number of interviews and letters of the time, Schoenberg stated that he found counterproductive to teach the twelve-tone method to unprepared students.²¹ Instead, he encouraged his students to discover ("to conquer") the method by themselves. From Gerhard's "interview" to Schoenberg (in *Mirador* in 1931) we can also deduce that Schoenberg never discussed the twelve-tone technique with him or at least that it was not the main subject in his lessons.²²

In spite of these and many other similar writings in which Schoenberg emphasized his refusal to teach any aspect related to the twelve-tone method, there are evidence that he discussed serial composition with a reduced group of friends and students that he considered technically mature enough. As early as 1923 (induced by the fear of being taken as an "imitator" of Hauer) he explained the basic principles of his new method to about twenty close friends, making it clear that he was the real discoverer of twelve-tone composition.²³ Gerhard was not amongst those students, since

¹⁹ John Covach, "Twelve-tone theory", 610.

²⁰ See Roberto Gerhard, "Fuga I", "Fuga II" y "Coda", in *Mirador* 56, 57 and 63 (1930).

²¹ In doing so he tried to avoid the mechanical and uninspired use of the method by technically unprepared composers and to prevent twelve-tone composition to become a kind of shelter in which these composers tried to hide their technical mediocrity. On this topic see Sointu Scharenberg: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. (Saarbrücken: Pfau, 2002), 195.

²² To Gerhard's question "what significance do you give to your technique of twelve semitones?" Schoenberg answered: "I ought really to be surprised that you of all people should ask me this question. For you must recall from our composition lessons that I am able to clarify more important problems than that one and like doing so." In the same interview, Schoenberg commented: "I like to walk alone. And, being my pupil, you know already how I have always insisted in warning those that approach near to my 'danger zone'". (By "danger zone" he was probably meaning twelve-tone composition). Roberto Gerhard, "Conversant amb Arnold Schoenberg", *Mirador* 145 (12.11.1031), 2. Transl. Merion Bowen.

²³ See Arnold Schoenberg, "Schoenberg's tone rows" (1936), in *Style and Idea* ed. Leonard Stein (New York, Belmont Music Publishers, 1975), 213.

In 1973, Alfred Keller (one of Gerhard's classmates from late 1927 onwards) similarly recalled that during the 1920s Schoenberg considered the new twelve-tone method "a strictly family matter" only to share with his closest friends and most advanced students: "Er [Schönberg] war daher immer darauf bedacht, die noch ungefestigte Persönlichkeit des jungen Komponisten niemals zu beeinflussen, sondern lediglich möglichst unauffällig zu führen. Dieses Bestreben erklärt wohl auch seine Scheu, eigene Kompositionen zum Unterricht heranzuziehen, sie zu besprechen oder von den Schülern analysieren zu lassen. Eine dahin zielende Anspielung tat er mit den Worten ab: "Ich betrachte die Zwölf-tonkomposition als reine Familienangelegenheit". Es war an uns, herauszufinden, ob er eine unerwünschte Anregung

he arrived to Vienna in late 1923.

It seems that Gerhard first discussed the topic with Schoenberg during the last semesters in Berlin, when the latter considered Gerhard had overcome his technical deficiencies and his artistic crisis.²⁴ This fact is confirmed in a letter of October 1927 from Blitzstein (one of Gerhard's classmates in Berlin) to Nadia Boulanger. From this document we can infer that Schoenberg analyzed at least his *Wind Quintet*, Op. 26 in the class: Blitzstein wrote that he had recently played the work at the piano for the class and described Schoenberg's analysis as follows: "I wish I could show you the yards of diagrams and schemes he made out before a note of the *Quintet* was written, [...], the whole composition [...] is soluble into some perfectly elementary problem in algebra or calculus."²⁵ Moreover, from a letter from Gerhard to Leo Black (written about three decades later) we can deduce that Gerhard knew fairly well Schoenberg's *Wind Quintet* no later than mid-1928.²⁶

In addition to the *Wind Quintet*, it is very likely that Gerhard analyzed, either with Schoenberg or on his own, the recent twelve-tone pieces published by the master, particularly those for piano (Gerhard's instrument). These pieces were discussed and briefly analyzed from 1924 onwards in a number of Austrian and German music journals (as well as in the preface of the published scores). Table 6-2 shows Schoenberg's compositions of the 1920s with their date of completion, publication and premiere.²⁷

Title	Date of completion	Date of publication	Date and place of the premiere
<i>Five piano pieces</i> , Op. 23	February 1923	1923	Autumn 1923, Hamburg
<i>Serenade</i> , Op. 24	April 1924	Second half of 1924	Mai, 1924, Vienna.
<i>Suite for piano</i> , Op. 25	1923	Juni 1925	February 1924, Vienna
<i>Wind Quintet</i> , Op. 26	1923 - 1924	1925	Sept. 1924, Vienna
<i>Four pieces for mixed chorus</i> , Op. 27	November 1925	1926	unknown
<i>Three satires for mixed chorus</i> , Op. 28	April 1926	1926	unknown

elegant aus der Welt geschafft hatte oder ob allenfalls wir Schüler doch noch nicht ganz zu dieser Zwölftonfamilie gehörten. Im Unterricht der drei Jahre von 1927 bis 1930 war meines Erinnerens nur zweimal von Werken Schönbergs die Rede.“ Alfred Keller, “Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen großen Lehrer” *Neue Zürcher Zeitung* (5.V.1974).

²⁴ As mentioned, still in summer 1926 Schoenberg wrote that Gerhard was “currently in the midst of a crisis, that will perhaps decide his future as a composer.” Gerhard's *Frequenznachweis* by Arnold Schoenberg. Sig. Pr Adk I/128. Archiv der Akademie der Künste (Berlin).

²⁵ Letter from Marc Blitzstein to Nadia Boulanger, 18th October 1927. Quoted in Pollack, *Marc Blitzstein*, 31.

²⁶ About the links of Schoenberg's *Wind Quintet* (1923-24) with his own *Wind Quintet* (1928), Gerhard wrote that the latter work ‘is of course unthinkable without a true acquaintance with Schbrg's [sic] Quintet’” Quoted in Leo Black: *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*, ed. Christopher Wintle. (London: Plumbago Books, 2010), 108.

²⁷ In order to evaluate the possible influences of Schoenberg's early twelve-tone works in Gerhard's *Andantino*, it was crucial for my research to know the exact dates of publication of Schoenberg's pieces. Since I could not find any study with the exact months of publication of Schoenberg's works, I have deduced the exact or approximate dates from the advertisements in *Die Anbruch*, the musical journal of Universal Edition.

<i>Suite, Op. 29</i>	ca. May 1926	ca. May 1927	December 1927
<i>String quartet Nr. 3, Op. 30</i>	8 th March 1927	December 1927 or January 1928	19 th September 1927, Vienna

Table 6-2: Schoenberg's published twelve-tone compositions until 1927

Had Schoenberg discussed serialism in deep or only superficially with Gerhard, we have to keep in mind that Schoenberg approached serialism, both in his music and in his discussions of it, in a non-doctrinal way (in contrast to the extremely dogmatic accounts of the method in later textbooks). Gerhard wrote:

There will probably always be as many different ways of handling the twelve note technique as there are original composers who use it, possibly even more. [...] Schoenberg's creative originality can already be recognized in the unexampled variety of his own handling of the serial technique, but not only or even principally in this. Rufer's questions to composers²⁸ are wisely inspired by Schoenberg's warning against orthodoxy. In fact, seldom can a great innovator have been less dogmatic than Schoenberg. So nothing could be more mistaken than an attempt to set up a canonical definition which, though it may be applicable to one or other of Schoenberg's creative periods, would lead to the impression that his serial technique was uniform and homogeneously simple. The unifying power which is the inner core of the serial law not only allows but enforces variety; through a comparatively uncomplicated network of constructive channels, a constant flow of infinitely varied forms is set up. In a word, what matter is the understanding of the creative process, not the copying of the procedure.²⁹

Even though Gerhard's compositional approach in *Andantino* was utterly different to Schoenberg's early serial thinking and composition, it shares a number of important similarities with it.³⁰ Schoenberg composed as early as 1915 a theme for the scherzo of a symphony consisting of all twelve tones. Like in Gerhard's *Andantino*, this theme was not used as a referential serial basis for the composition but employed traditionally as a recurrent theme in some sections of the piece. He accompanied the theme with several chords closely related to its interval structure of the twelve-tone theme (but not a partitioned set form).³¹

In 1917, during the first stages of the composition of *Die Jakobsleiter* (which was originally intended as the last movement of the aforementioned symphony), Schoenberg further experimented with the equation of the vertical and horizontal dimensions. He used a single hexachord as the source for a number of motives. Like Gerhard in *Andantino* (and in the *Wind Quintet*), he did not thought of the hexachord as

²⁸ In order to publish a book on twelve-tone composition, Josef Rufer asked a number of twelve-tone composers, including Gerhard, to discuss some topics related to serial composition. The monograph was originally published in German with the title *Die Komposition mit 12 Tönen*. It was later translated into English as *Composition with Twelve Notes* (see following footnote).

²⁹ Roberto Gerhard: "On composing with twelve tones", in *Composition with Twelve Notes*, ed. Josef Rufer (London: Barrie and Rockliff, 1954), 183-5. See also John Covach, "Twelve-tone theory", 610.

³⁰ Schoenberg's early serialism has been thoroughly analyzed by Ethan Haimo in the aforementioned: *Schoenberg's Serial Odyssey. The evolution of his Twelve-tone Method, 1914 - 1928*. (Oxford: Clarendon Press, 1990).

³¹ As Haimo points out, in this procedure "we can see the beginnings of a fundamental conceptual change. In this case, and in other instances to come, the associations relate back to a single, referential, linear idea—the twelve-tone theme and are not simply part of a continuously developing, varied succession of such associations. Thus, the twelve-tone theme, stated as a line at the beginning of the composition, is the principal referential source for subsequent events, both linear and chordal. This referential primacy clearly differentiates this fragment from Schoenberg's past practice. It points the way to the future, where the imposed ordering of the chromatic would become the referential source for all surface events." Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 46.

a fixed ordered series of pitch-classes but as a *unordered* referential collection from which a number of motives are generated by the reordering (permutation) of its pitch-classes. Haimo gives the following account of this procedure:

Schoenberg was unwilling to limit himself to a single ordering. This indicates that although he recognized that the ideal of unity could be achieved by the use of one referential idea, it was not yet clear how this could be accomplished with the exclusive use of one ordering. Several years of learning would be necessary before Schoenberg would be sufficiently skilled in manipulating his series that he could see its potential for generating a wide range of different structures. Only then would he feel confident enough to try to make all the notes of a composition conform to a single referential ordering.³²

Gerhard did not know these early attempts at serial (or proto-serial) composition by Schoenberg, since they were just sketches made some years before he arrived to Vienna. But it is significant that Schoenberg and Gerhard's first attempts at proto-serial thinking and composition were similar: both composers used a twelve-tone melody as a traditional theme (not as a series) and both showed a penchant for permutation of the pitch-classes within a set.

The Opp. 23 to 26 are Schoenberg's earliest twelve-tone compositions that could have influenced Gerhard's *Andantino*, since they were published and discussed (in the aforementioned musical journals) a few years before the composition of Gerhard's piece. Some of these pieces present a number of aspects of serial organization similar to those employed by Gerhard in *Andantino* and the *Wind Quintet*. The first piece by Schoenberg in which serial ordering is a fundamental principle of organization is the *Klavierstücke*, Op. 23, Nr. 1 (1920). As Haimo has shown, a six-note series controls the material of just a few passages of this piece (the rest are structured by non-serial developing variation because Schoenberg was not yet able to reconcile serialism with developing variation).³³ In the second piano piece of Op. 23 (1920) Schoenberg divided the nine-note series into three trichords and experimented with permutation of the notes within them, a procedure related to Gerhard's.³⁴ After continuing the experimentation with serial organization in the rest of the piano pieces of the Op. 23 and in the *Serenade* Op. 24, Schoenberg started the composition of the neo-baroque *Suite*, Op. 25 in summer 1921. All the movements of this work except the Trio and the Gigue are based, not on a serial linear ordering of the twelve pitch classes, but on what Haimo has called a "tri-tetrachordal complex" (i. e. three discrete tetrachords which together make up an aggregate). Schoenberg also arranges the pitches so that some tetrachords are stated both vertically and horizontally.³⁵ Example 6-12 from Haimo's book shows the opening of the *Suite*'s "Prelude", in which this procedure is followed. The right hand linearly states the three tetrachords of P-0 and the left hand the three tetrachords of P-6 (transposition of P-0 at the tritone). As the vertical rectangle in the example shows, by placing the last two pitches of tetrachord 1 of P-0 against the first two pitches of P-6 Schoenberg vertically creates the first tetrachord of P-6.³⁶ As we have seen, Gerhard's employed a similar procedure in *Andantino*. The main difference between Schoenberg

³² Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 63.

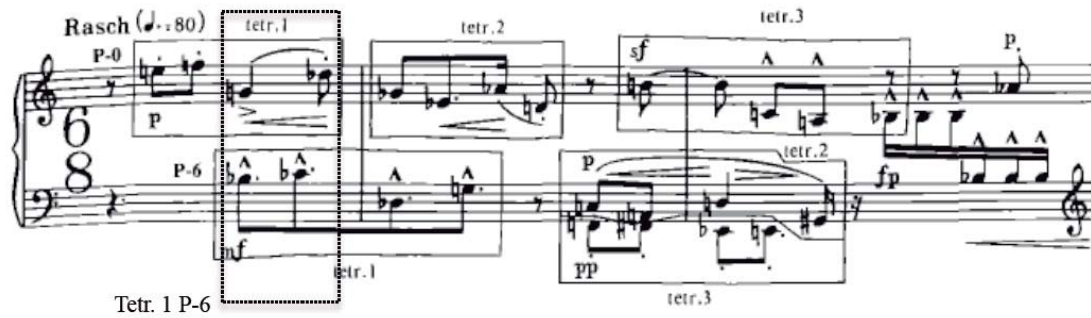
³³ Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 71ff.

³⁴ See Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 76.

³⁵ Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 85 and 101.

³⁶ Haimo also explains: "a similar structure is created in the second bar where the combination of the first two notes of the second tetrachord of P-0 and the last two notes of the first tetrachord of P-6 yields the tetrachord Gb Eb Db G, a tetrachord (pitch-class set 0146) equivalent to the second tetrachord of the set". Haimo, *Schoenberg's Serial Odyssey*, 87.

and Gerhard's method is that while the pitch-classes in Schoenberg's tetrachords are internally ordered, the pitch-classes in Gerhard's are not (they are always permuted).



Example 6-12: Haimo's analysis of the opening of the Prelude from Op. 25.

6.3.2. The twelve-tone theories and music of Josef Matthias Hauer

Another important influence in Gerhard's compositional approach in *Andantino* might have been the music and specially the writings of the Austrian composer and music theorist Josef Matthias Hauer (1883 – 1959). From the late 1910s until the Nazi *Anschluss* Hauer had been a prolific composer and writer of theoretical articles (most of them about his own music). He was regarded as one of the key figures in Austrian musical life. As such, he received the *Musikpreis der Stadt Wien* in 1927. During his stay in Vienna, from 1923 to 1925, Gerhard had easy access to Hauer's published compositions and to his articles on atonal and twelve-tone theory, published in some of the most influential musical journals. Moreover, it is very likely that Gerhard, as a student of Schoenberg, had a chance to becoming acquainted with Hauer before his move to Berlin in 1926.³⁷

Hauer arrived at basic concepts of twelve-tone thinking independently from Schoenberg and his circle. As he wrote in some of his articles from the 1920s, he had "discovered" the twelve-tone "law" (or "nomos", as he called it³⁸) around summer 1919. A "nomos" consists of a particular ordering of the twelve tones that serves as the basis for a particular composition. This "law" required that all pitch-classes are melodically stated before any of them was repeated. The vertical simultaneities (the chords) were derived from small sections (trichords, tetrachords...) of the twelve-tone melodies. Hauer put this "law" into practice for the first time in his piano piece *Nomos*, Op. 19 (1919). This composition is much more straightforward and naive than Schoenberg's sophisticated and elaborated early twelve-tone pieces (composed a few years later). However, as Taruskin has noted, whereas "Schoenberg's immediate inclination was to synthesize the novel technique with as many aspects of traditional practice as possible [...], Hauer, in his very primitiveness, displayed a tendency that

³⁷ In the years prior to his move to Berlin in 1926, Schoenberg (and Webern) had a cordial personal relationship with Hauer, who was also living in Vienna. Simms writes that Schoenberg "apparently proposed [Hauer] one final meeting before his removal to Berlin and Hauer suggested that they meet at his house in the Josefstädterstrasse and then dine, joined by students, at a nearby inn". It is uncertain, whether this meeting actually took place but this anecdote suggests that it could have been a number of chances for an encounter of the students of Schoenberg (including Gerhard) with Hauer. Quoted in Bryan R. Simms, "Who first composed twelve-tone music?", in *Journal of the Arnold Schoenberg Institut*, X, 2 (November 1987), 129.

³⁸ "Nomos" is the ancient Greek term for "law".

was (even if only superficially or trivially) far more radical than Schoenberg's."³⁹

Hauer articulated the twelve-tone "law" theoretically in a short book entitled *Vom Wesen des Musikalischen*. This monograph had been published in 1920, four years before Stein's "Neue Formprinzipien" (i. e. the earliest published writing on Schoenberg's twelve-tone method). Gerhard owned a copy of Hauer's book (today at Institut d'Estudis Vallencs). In the following years, Hauer developed his twelve-tone theories in further monographs and a number of articles published in some of the most important Austrian and German musical journals of the time (see Table 6-3). Gerhard probably read most of these writings.

Title	Date of publication
<i>Vom Wesen des Musikalischen</i> ⁴⁰	Leipzig and Vienna, 1920
"Sphärenmusik"	<i>Melos</i> , 1922
"Musikalisches Denken"	<i>Musikblätter des Anbruch</i> Nr. 5, 1923
"Atonale Musik"	<i>Die Musik</i> Nr. 16, 1923/24
<i>Lehrbuch der Zwölftontechnik: vom Wesen des Musikalischen</i> (revised version of <i>Vom Wesen...</i>)	Leipzig and Vienna, 1923
<i>Deutung des Melos. Eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit</i> ⁴¹	Leipzig and Vienna, 1923
"Die Tropen"	<i>Musikblätter des Anbruch</i> , Nr. 4, 1924
"Melische Musik"	Allg. Zeitung, [Munich] 15. Juli 1924
"Zur Einführung in meine "Zwölftönemusik""	<i>Neue Musikalische Zeitung</i> , Nr. 45, 1924
"Tonale und atonale Instrumente"	<i>Musikblätter des Anbruch</i> Nr. 6, 1924
"Die Tropen und ihre Spannungen zum Dreiklang"	<i>Die Musik</i> , Nr. 17, 1924–5
<i>Vom Melos zur Pauke: eine Einführung in die Zwölftonmusik</i>	Vienna, July 1925
"Offener Brief an Herbert Eimert"	<i>Die Musik</i> Nr. 17, 1924/25
"Melische Tonkunst"	<i>Der Auftakt</i> Nr. 5, 1925, 11-15
<i>Zwölftontechnik: die Lehre von den Tropen</i>	Vienna, October 1925
"Säen und Ernten"	<i>Musikblätter des Anbruch</i> Nr. 8, 1926
"Meine Zwölftonmusik"	<i>Melos</i> Nr. 5, 1928
"Zwölftonspiel-Manifest"	<i>Melos</i> Nr 5, 1928

Table 6-3: Hauer's most important publications on twelve-tone music until 1928.

From late 1921 on, Hauer investigated the systematic division of the twelve pitch classes into two discrete hexachords. Each pair of complementary *unordered* hexachords (A and B) and its twelve transpositions represent what Hauer called a "trope".⁴² In order to avoid pitch-class repetition, the hexachords have to be stated one after another (without any specific order: AB or BA). The six pitch-classes within them could be freely reordered. In other words: in Hauer's "trope-pieces", the order of the hexachords and the order of pitch classes within them are not pre-compositionally

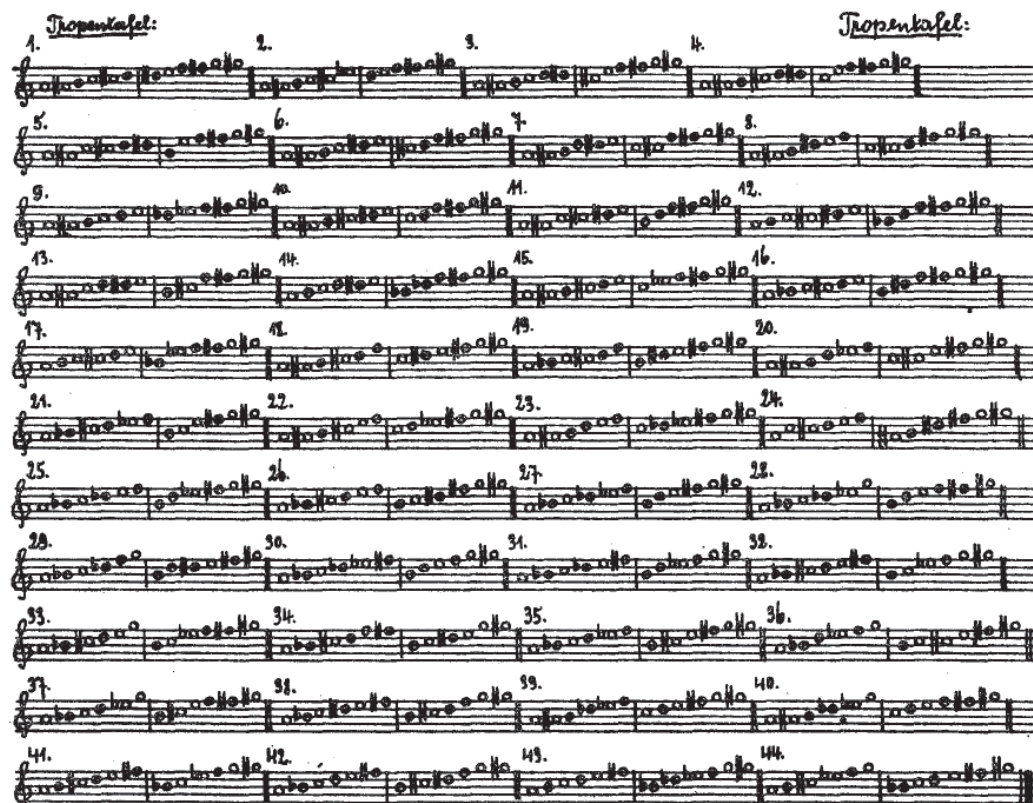
³⁹ Richard Taruskin. "Chapter 12: In Search of Utopia." In *Music in the Early Twentieth Century*, (Oxford University Press, New York). Retrieved 11 Mar. 2011, from <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-012007.xml>. For an interesting contextualization of early serialism and a comparison of Schoenberg's and Hauer's twelve-tone thinking see Hans Ulrich Götte, *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren*. (Kassel: Barenreiter, 1989), 134 – 146.

⁴⁰ This monograph is an expansion and reworking of the earlier *Über die Klangfarbe*, Op. 13 (published in Vienna in 1918) and *Farbenkreis der Temperature, 15 Juli 1917* (manuscript kept in the Austrian National Library Music Collection).

⁴¹ Some chapters from this monograph had been previously published in the music journals *Melos*, *Der Merker* and *Musikblätter des Anbruch*.

⁴² The tropes enabled Hauer to classify any of the 479,001,600 possible twelve-pc melodies into one of the forty-four possible types of tropes

defined; both elements can be freely permuted.⁴³ Hauer's first mention to the tropes was made in his article "Sphärenmusik", from 1922. Two years later he published his "Tropentafel" in the essay "Die Tropen" (published in *Musikblätter des Anbruchs*). The tropes were discussed in detail in two books published in Vienna in 1925: *Vom Melos zur Pauke* (which Gerhard owned) and *Zwölftontechnik, die Lehre von den Tropen*.



Example 6-13: "Tropentafel" (table of tropes) as published in *Vom Melos zur Pauke* (1925), owned by Gerhard.

Gerhard most probably got aware of Hauer's compositional techniques and ideas soon after arriving to Vienna. His first contact with Hauer's theories was seemingly done through the reading of the Austrian and German main musical journals, including *Melos*, *Anbruch* or the *Neue Musikalische Zeitung*, in which, as mentioned, articles by Hauer appeared periodically. Furthermore, Gerhard bought at least three of the five theoretical treatises on twelve-tone music published in the 1920s: the early version of *Vom Wesen des Musikalischen* (1921), the slightly revised version, retitled *Vom Wesen des Musikalischen: ein Lehrbuch der Zwölftöne-Musik* (1923) and *Von Melos zur Pauke. Eine Einführung in die Zwölftonmusik* (1925).⁴⁴ He also owned at least two music scores by Hauer: the nine *Etüden für Klavier*, Op. 22 (published by UE in 1926) and *Hölderlin Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier* (published by UE in 1928).⁴⁵ Both scores were part of the library that Gerhard had in Barcelona (now kept at the Institut d'Estudis Vallencs).

⁴³ As Covach has warned, this was the theoretical principle but in practice this was not always true. Hauer wrote "trope pieces" in which the order of the hexachord and their pitches were freely permuted but also other "twelve-tone pieces" in which he employed ordered series. See Covach, "Twelve-tone theory", 607

⁴⁴ The books are kept at the Roberto Gerhard Archives in Cambridge, under Sig. 31.37, 31.38 and 31.39.

⁴⁵ The latter discussed by Theodor W. Adorno in "Josef Matthias Hauer – Hölderlin-Lieder II, Op. 23", *Die Musik* 21/11 (1929), 844-846

The fact that Gerhard owned not only the first version of *Von Wesen des Musikalischen* but also the revised version of 1923 and particularly the fact that he took with him all three monographs to Cambridge suggests that he had a great and lasting interest on Hauer's theories. The scarce number of scores by Hauer in Gerhard's library could be an evidence that he concerned himself more with Hauer's theories than with his music.

Gerhard's understanding in *Andantino* of the aggregate as a series of *unordered* tetrachords is similar to Hauer's concept of the "tropes" or unordered hexachords, exposed in his theoretical writings from mid-1920s. Interestingly, as Sengstschmid has shown, Hauer put into practice the concept of "tropes" for the first time in the *Etüdes für Klavier* Op. 22 (1922/1923), dedicated to Schoenberg for his 50th birthday.⁴⁶ As mentioned, this was one of the only two scores by Hauer that Gerhard bought (probably shortly after his arrival in Vienna).

Let us examine Hauer's trope-system in his fourth *Etüde* for piano. Example 6-14 shows the opening of the piece. The upper voice contains a twelve-tone melody in each bar. The ascending melody in bar 1 is derived from trope 31 (See Hauer's *Tropentafel* in Example 6-13). The pitch-class content of trope 31 in referential form is <A Bb C Db E F#> / <B D Eb F G G#>. Hauer reverses the order of the hexachords, transpose their pitch-content one semitone higher and reorders the pitch-classes within each hexachord freely. The trichords in the left hand are generated by extracting three notes from the melody.

The image shows a musical score for the opening of Hauer's *Etüde* Op. 22, Nr. 4. The upper voice contains a twelve-tone melody. Annotations with arrows point to specific parts of the melody: 'T₁ and pc permutation of the second hexachord of trope 31' points to the first six notes, and 'T₁ and pc permutation of the first hexachord of trope 31' points to the next six notes. The lower voice contains trichords extracted from the melody. A circled '8' is visible above the second measure.

Example 6-14 : Opening of Hauer's *Etüde* Op. 22, Nr. 4.⁴⁷

Table 6-4 summarizes Hauer's procedure in the first bar of the piece:

	Trope 31	
Referential (normal) form	A, Bb, C, Db, E, F#	B, D, Eb, F, G, G#
Inversion hexachords	B, D, Eb, F, G, G#	A, Bb, C, Db, E, F#
T ₁	C, Eb, E, F#, Ab, A	A#, B, C#, D, F, G
Free reordering of the pc content: b.1 of Hauer's piece	Eb, A, Ab, C, E, F#	G, F, A#, C#, B, D

T₁

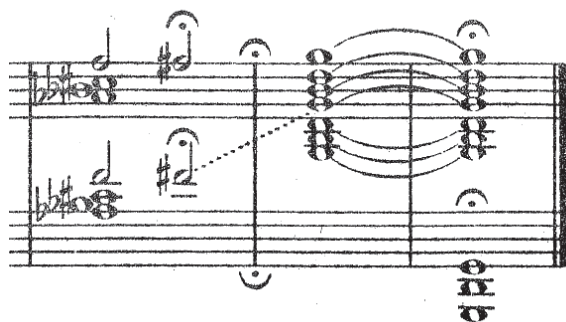
Table 6-4: Generation of the melody in bar 1 from trope 31

⁴⁶ See Johann Sengstschmid, *Zwischen Trope und Zwölftonspiel*, *Forschungbeiträge zur Musikwissenschaft*. Band 28 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980), 15-30.

⁴⁷ In Hauer's music, accidentals only affect the note they precede. Any note not *directly* preceded by an accidental is natural.

Bar 2 is a transposition at the octave of bar 1. The descending melody from bar 3 is generated from the transposition at T_{11} and reordering of the pitch-class content of trope 12. The trichords in the left hand are always generated by extracting three notes from the upper melody. This procedure is typical of Hauer in this period, since he considered that the melody was the generating force of the music and consequently, everything must arise from it. This is a fundamental difference between Hauer's twelve-tone approaches and those of Schoenberg and Gerhard. For Hauer, the twelve-tone "law" pertains to the shaping force of the "melos", that is, his twelve-tone music fundamentally consists of a succession of different twelve-tone melodies, from which the accompanying harmonies are derived.⁴⁸

Typical of all of these studies is the ending on a triad, whose pitches are extracted from the final trope half (hexachord). Most Hauer's studies finish with a consonant sonority, that nevertheless conforms to his "trope" compositional system (see example 6-5). Unlike Schoenberg, Hauer tried to integrate traditional (tonal) sonorities within his twelve-tone system.⁴⁹ This is also an important similarity with Gerhard's (and Berg's) penchant for composing "consonant" sonorities that fit into their non-tonal compositional system. In Gerhard and Hauer's pieces this is particularly important at the end of their pieces.



Example 6-15: Consonant triadic ending in Hauer's *Etüde* Op. 22, Nr. 4

To sum up: the main similarities between Hauer's "trope-pieces" and Gerhard's *Andantino* are:

- 1) the order of the aggregate partitions (hexachords in Hauer and tetrachords in Gerhard) and the order of the pitch-classes within them are not pre-compositionally defined (they are freely permuted).
- 2) intervallic inversion does not play any role in shaping the music of any of these pieces.
- 3) both show a penchant for "consonant" sonorities, particularly at the end of the pieces.

⁴⁸ For a detailed account of Hauer's compositional technique see Johann Sengtschmid: *Zwischen Trope und Zwölftonspiel*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, vol. 28 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980) and Hans Ulrich Götte, *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren*. (Kassel: Barenreiter, 1989)

⁴⁹ Götte, *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers* 139

6.4. Conclusions

Andantino was Gerhard's first attempt at the controlled circulation of the twelve pitch-classes in both the melodic and harmonic dimensions. But the piece is not a serial work: although the pitch-class order of the twelve-tone "theme" is pre-compositionally defined, its intervallic order is not the exclusive referential source of other musical events in the piece. *Andantino* can be thus considered a proto-serial composition or a transitional piece to serialism.

I argue that this piece was a kind of compositional exercise or preparatory study before the composition of the much more accomplished *Wind Quintet*. The experimental (rather than truly artistic) nature of *Andantino* might be the reason why Gerhard neither mentioned the piece in the interview with *Mirador* (1929) nor he intended the piece to be premiered in Barcelona or re-use this music in future works.

Although Gerhard did not compose *Andantino* until late 1927 or early 1928, he probably became acquainted with serial procedures no later than 1924. At that time the new compositional system was being relatively often discussed in Austria, both in specialized musical magazines and by modernist composers, particularly of Schoenberg's circle. Hauer's and Schoenberg's early theoretical essays about their twelve-tone technique (which appeared in 1920 and 1924 respectively) were easily available in Vienna. It is likely that during the first semesters in Vienna Gerhard analyzed their early serial works without any help of Schoenberg. He presumably had to wait to discuss twelve-tone composition personally with Schoenberg until around the time they moved to Berlin, when the Austrian composer started to consider him an advanced student.

Gerhard employed a personal compositional system in *Andantino*, similar to Schoenberg's and Hauer's early serial approaches. The main similarities to Hauer's and Schoenberg's early serial music (Opp. 23-25) are: 1) an understanding of a twelve-tone melody as a theme rather than a series in dodecaphonic sense; 2) the use of partitions of the aggregate as building elements; 3) a penchant for pitch-class permutation. The three traits were part of the twelve-tone method from the beginning; they define Hauer's "trope-pieces" and also play an important role in some sections of Schoenberg's and Berg's earliest twelve-tone compositions.⁵⁰ Permutation is also a distinctive feature of Gerhard's approach to serialism in the *Wind Quintet*, his first essay in (partial) serial composition.⁵¹ In other words, in both *Andantino* and the *Wind Quintet* Gerhard compromised between the restriction of the pre-compositionally defined compositional system (serial ordering) and the freedom of permutation of the pitch-classes within them. Further research might investigate the extent to which other twelve-tone composers influenced Gerhard's proto-serial and early serial approaches, in particular Alban Berg, whose music Gerhard greatly admired.

⁵⁰ Particularly Schoenberg's Op. 23 and Berg's *Chamber concerto for piano and violin with thirteen wind instruments* (1925), the latter's first attempt at twelve-tone composition. The partial or intermittent serial organization and the linear use of the series as a theme are also important features in Berg's *Chamber concerto*. See Philip Lambert, "Berg's Path to Twelve-Note Composition: Aggregate Construction and Association in the Chamber Concerto", *Music Analysis*, 12, 3 (1993), 321-342.

⁵¹ See Chapter 3 of Rachell Elice Mitchell, *An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard*. (1896-1970) (Ph. D. Diss. University of Texas at Austin, 2009)

7. Gerhard and post-war modernism: formalist and neoclassicist features in his works of the late 1920s

Schoenberg felt a deep reverence for the masters of the past. Their works were his constant terms of reference, both in his own creative work and in his teaching.¹

Schoenberg's sense of belonging to a tradition and of working in the main stream of that tradition is alive in every phase of his evolution, even at his most boldly innovative. His teaching reflects the creative artist's guiding ideas and the peculiar bias of his mind.²

7.1 Introduction

This chapter examines Gerhard's creative output between 1926 and 1928 as part of the modernist trends of the interwar period. The first section introduces the topic by describing the most important features of post-war neoclassicism and formalism. It also discusses the stance taken by Gerhard with respect to these trends. In the second section I analyze the *Divertimento for winds*, the first work he composed for Schoenberg and one of his most neoclassical pieces. My study focuses on Gerhard's post-tonal reinterpretation of Mozart's *Serenade for winds*, K. 388 and on the prominent influence of Schoenberg's music and ideas in the piece. In the third section I analyze Gerhard's atonal counterpoint in the 1920s and the discourses he used to legitimate it as a "new kind of polyphony", descendent of pre-common-practice counterpoint. The fourth section deals with Gerhard's employ of traditional genres and forms (particularly the sonata form) in his non-tonal works of the 1920s, specifically in the "third" string quartet and the *Wind Quintet*, his major works of the period. The chapter finishes with a discussion of Gerhard's musical eclecticism in the works from *Divertimento* through the *Wind Quintet* and the role played by irony in his references to the musical past.

7.2. Gerhard and 1920s formalist neoclassicism

After the War, most modernist composers rejected the Romantic and Expressionist principles of subjective expression of the inner self and shifted the focus of their music from emotional expression to technical construction. Stravinsky's reference to his *Octet* (1923) as a non-descriptive and non-expressive "musical object"³

¹ Roberto Gerhard, "Reminiscences of Schoenberg" (1955), reprinted in *Gerhard on Music: Selected Writings*, ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 107.

² Roberto Gerhard, "Reluctant revolutionary: on studying composition with Schoenberg", *The Sunday Telegraph* (3 December 1961), 11; reprinted in *Gerhard on Music: Selected Writings*, ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 112-13.

³ Igor Stravinsky, "Some Ideas about my Octour", *The Arts* (January 1924); reprinted in Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 528.

(i. e. a piece of “pure” music) is representative of the aesthetic guidelines of 1920s musical formalism. Even Schoenberg, who often acknowledged “inner expression” as the main incentive of his harmonic development, took part in this post-expressionist stance: the formulation of the twelve-tone technique at the beginning of the 1920s and the revival of baroque and classical musical forms and genres in his early dodecaphonic pieces were the result of this neoclassical and constructivist compositional attitude. At the end of the decade Schoenberg returned to a more expressive approach to musical composition with *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*, op. 34 (1929-30). His “constructivist” and early dodecaphonic phase (1923 – 1929) was concurrent with the period in which Gerhard studied with him.

Gerhard seemingly embraced formalist principles from the very beginning of the 1920s. Whereas in the mid-1910s his main motivation for composing had been the expression of personal romantic feelings,⁴ from ca. 1920 onwards he understood music as a strictly formalist art. In 1921 (still in Catalonia) he studied Eduard Hanslick’s *Vom Musikalisch-Schönen* and wrote in the margin of the book: “The expression of feelings is not the content of the music”.⁵ In the same period, having read the critics to Hanslick’s formalism in Paul Moos’ *Moderne Musikästhetik in Deutschland: historisch-kritische Übersicht*, he summarized his ideas on musical expression: “The solution to all this: what does music express? Itself. What is its content? There is none, music itself is content. Result: an illusory problem. Basically an ill-considered issue”.⁶

These statements were concurrent with Gerhard’s artistic crisis of the early 1920s. Convinced that he lacked the “solid compositional technique” needed to compose “music in itself”, he sank into despair and eventually decided to continue his musical education under Schoenberg. In 1926, after three years of intense technical training, Gerhard started to compose pieces of “pure music”, that is, instrumental chamber works in which the depiction of extramusical contents did not play a major role (or no role at all). His major work of the 1920s, the *Wind Quintet* (1928) constituted the peak of Gerhard’s formalist approach to composition in the 1920s. The composer described it as “most serious attempt made at non-individualistic music. Detached, objective approach”.⁷

The post-war formalist trends entailed a preference for sober, restrained sonorities, which characterized the 1920s music by many modernist composers, including Gerhard. On the one side, as a reaction against the romantic sonority of strings, modernist composers started to favour the sonority of wind instruments and ensembles, now considered more apt to convey the new musical sensibility. Stravinsky’s *Symphonies of Wind Instruments* (1920), *Octet* (1923) or *Concerto for Piano and Winds* (1923-24), Bartók’s *Second Piano Concerto* (1930-31), Berg’s *Chamber Concerto* (1925) or Schoenberg’s *Wind Quintet* (1923-24) are some of the

⁴ In a letter to Colin Mason of 1961 Gerhard wrote about the composition of the song-cycle *L’infantament de Schahrazada*: “The songs were written in ‘a go’ during the Spring and Summer of 1916. I was not yet 20. I had been desperately in love at 15. I was not at 20 (there was no object) and yearned to be. So, *faute de mieux*, in these songs ‘*parlo d’amor con me*’”. Letter from Roberto Gerhard to Colin Mason, Cambridge, 31.1.1962. Roberto Gerhard Archives, Cambridge University Library, Sig. 14.259.

⁵ “Die Darstellung der Gefühle ist nicht Inhalt der Musik”.

⁶ “Solució de tot aixó: Die Musik spricht was aus? – sich selbst. Was ist ihr Inhalt? – gar nichts, sie selbst ist Inhalt. Resultat: problems il·lusoris! Al fons qüestió mal plantejada.” Hanslick’s and Moos’ treatises (annotated by Gerhard) are kept at the Institut d’Estudis Vallencs, without signature.

⁷ This was a personal thought noted in one of his private notebooks from the 1940s. Gerhard’s notebook, Sig. 10.136, p. 22. Roberto Gerhard Archives, Cambridge University. The term “individualist music” was employed at the time to refer to the depiction of the composer’s personal (“individual”) emotions through musical means. The rejection of all excess of (“individualist”) expression was at the core of post-war formalism.

most important works for winds of the 1920s. Gerhard took part in this aesthetic trend and scored all the works from that decade either for an ensemble of wind instruments (*Divertimento*, *Wind Quintet*, *Sardanas*) or for an ensemble in which wind instruments played an important role (*Seven Haikus*, *Sonata for clarinet and piano*, *Andantino* for violin, clarinet and piano). The only exceptions were the two *Apunts* for piano and the “third” string quartet (the latter composed at Schoenberg’s request). Gerhard and Stravinsky’s interest in the sound of the *cobla* in the late 1920s can be also seen as a result of this post-war concern with anti-romantic wind sonorities.⁸

On the other side, in the late 1920s Gerhard’s manages instrumentation and tempo in a clearly restrained and sober way. From *Divertimento* through the *Wind Quintet* timbre never predominates over pitch and the exploration of the expressive possibilities of silence, resonance and instrumental colour are not longer in the foreground of his aesthetic interests. The changes of tempo throughout the pieces are scarce and just used as structural forces that define and shape the internal structure of the works (in other words, there are no “flowing” expressive tempi; the changes in tempo are used just as “signposts” that delimit the different sections of the piece: to a new section corresponds a new tempo). These features were typical of most 1920s neoclassical music as reaction against the use (or “abuse”) in late 19th and early 20th century music of flamboyant instrumental colour and rubato as expressive elements.

The increasing preoccupation with the musical past, particularly with pre-Romantic music, was another key aspect of interwar musical modernism. Formalist composers saw a link between their understanding of music as a “construction” of pitches and durations and the Baroque and Classical traditions, when pitch and duration were the primary parameters and timbre and tempo design the secondary ones. Consequently, in an attempt to get over the exaggerated gestures and formlessness of late Romantic music, these composers tried to breath new life into 17th and 18th-century genres and musical forms: Baroque dance suites and serenades, Classical serenatas, divertimentos, string quartets, number operas, sonata form or rondos were revived and reinterpreted. In most cases the tonal logic (the functional relationships) for which these old forms and genres were created was either greatly transformed or utterly rejected. In other words: the goal of “neoclassicist” composers was not to reconstruct or reproduce literally the tonal structures and styles of 17th and 18th century music, but to reinterpret them in accordance with their personal languages and styles.

In many cases the revision of the musical past involved irony, parody, caricature, cynicism or distortion. This attitude was a key ingredient of the new artistic sensibility of the 1920s, brilliantly exposed in Ortega y Gasset’s *La deshumanización del arte* (1925). Particularly after the war, most modern artists, philosophers and composers rejected the Romantic and Expressionist qualities of compulsion, spirituality, spontaneity, naturalness and transcendence and advocated a new art that should be “non-individualist”, as Gerhard put it; or “dehumanized”, as Ortega did. We will call it “formalist”. These aesthetic changes after the War were of such magnitude that, for Taruskin and other musicologists, the history of 20th-century music as something aesthetically different from that of the 19th-century begins in the 1920s, not at the *fin de*

⁸ Stravinsky discussed the use of winds in the *Octet* in “Some Ideas about My Octour”. For a revealing study about the exclusion of strings in Stravinsky’s early neoclassical works see Richard Taruskin, “Pathos is Banned”, in his *Oxford History of Western Music*, IV, 447 – 494. About Stravinsky’s interest in composing for sardana see Joan Salvat, “Stravinsky a Barcelona”, *Revista Musical Catalana* 244, (april 1924), 88. For a study of the relationship of Stravinsky with Spanish and Catalan culture see Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain* (Oxford University Press, 2005), chapter six (161 – 198), and Oriol Martorell, *Stravinsky en Barcelona: Rectificaciones y precisiones* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985).

siècle:

This was a much more significant rupture than the one created by maximalism⁹, which however it impressed audiences with its radical means, nevertheless remained faithful to its (and their) immediate esthetic heritage. The ironic break meant—for the first time—the rejection of the immediate past, a true break with [immediate] tradition. Artists were now against something as well as for something. The break created divisions and dissension among artists as well as between artists and audience. If we insist on maintaining the fiction that a new century is a new age, then the triumph of the “ban on all pathos,” as Ortega called it, was the true beginning of the twentieth century for art.¹⁰

Many aspects of Gerhard’s music of the mid-1920s constitute an ironic revision of old (tonal) genres and forms. Like Schoenberg, Gerhard adopted the canonic forms of the instrumental music from Bach onwards and provided them with a completely new musical logic. Both composers wrote atonal reinterpretations of 18th-century entertaining genres: Schoenberg an atonal serenade (Op. 24) and an atonal suite (Op. 25); Gerhard an atonal divertimento (a synonym for serenade in the 18th century) and a (seemingly unfinished) tonal suite. Both composers wrote a string quartet and a wind quintet emulating the texture and phrasing of Baroque and Classical music and following the multi-movement and large-scale structures established for the respective genres. Furthermore, we find in Gerhard’s works from 1926 - 1928 specific elements that allude either to particular masterworks from the past (Mozart’s *Serenade*) or to archaic harmonic devices (like a “Picardy third” or the Baroque-like basso ostinato).

The nature, context, significance and aesthetic implications of Gerhard’s post-tonal reinterpretation of the musical past as well as the extent of Schoenberg’s influence in Gerhard’s “misreadings” in his works of the 1920s are discussed in the following sections.¹¹ By the term “misreading” I am referring to a form of re-interpretation of musical material from the past in which —as Straus (following Bloom’s “anxiety theory”) has explained— the later composer tries to “assert artistic freedom from a

⁹ Taruskin uses the term “maximalism” to refer to the radical intensification of emotional expression and the acceleration of stylistic innovation in the modernist music of the early 20th century. See Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press. (New York: Oxford University Press, 2004), particularly chapters 1 to 7.

¹⁰ Richard Taruskin. "Chapter 8 Pathos Is Banned." In *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press. (New York: Oxford University Press, 2004) ; retrieved 10 Mar. 2011, from: <http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume4/actrade-9780195384840-div1-008004.xml>.

¹¹ In my study of Gerhard’s neoclassical music of the 1920s the ideas on post-war formalism and neoclassicism stated in Richard Taruskin’s *Oxford History of Western Music* (Vol. 4, chapter 8) have been particularly inspiring. Other works important in my research are: Richard Taruskin, “Back to Whom? Neoclassicism as Ideology”, *19th-Century Music*, 16,3 (Spring, 1993), 286-302; Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. (Cambridge and London: Harvard University Press, 1990); Scott Messing, *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1988); Marta M. Hyde, “Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music”, *Music Theory Spectrum*, 18,2 (Autumn 1996), 200-235; J. Peter Burkholder, “Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years”, *The Journal of Musicology*, 2,2 (1983), 115-134; and “Brahms and Twentieth-Century Classical Music”, *19th-Century Music*, 8, 1 (1984), 75-83; Pieter C. van den Toorn, “Neoclassicism and its Definitions”, *Music Theory in Concept and Practice*, eds. J. M. Baker, D. W. Beach and J. W. Bernard (Rochester: University of Rochester Press, 1997), 131–56; Volker Scherliess, *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte* (Kassel: Bärenreiter, 1998); Herman Dannuser, “Kapitel II: 1920 -1932.” in *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, in *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 7. (Laaber: Laaber Verlag, 2008); Stephen Hinton, *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith* (New York and London: Garland Publishing, 1989).

precursor's domination by using the precursor's work for their own artistic ends.”¹² As mentioned in the introduction, I do not find totally convincing the explanation of Gerhard's neoclassical elements as “anxious” responses to the tonal music of his predecessors. This greatly contrast with the core of Straus' interpretations of interwar music, in which the composers' allusions to the musical past are read as a struggle for the domination of precedent canonic composers. However, I find the term “misreading”, key in Straus' analytical approaches, much more appropriate than “quotation” since it manifestly implies the idea of revision and re-interpretation of the musical past. As I show in the next section, this intention was at the core of Gerhard's allusion to tonal elements in works such as the *Divertimento* for winds.

7.3. “Misreading” Mozart in the *Divertimento* for winds (1926)

In “*Bemerkungen zu den vier Streichquartetten*” (1949) Schoenberg referred to an anecdote told to him by his former teacher Alexander Zemlinsky that had been highly influential for him: when Brahms was unable to solve a given compositional problem, he looked for an analogous issue in a masterwork by Bach or Beethoven, analyzed how they had dealt with that problem and tried to apply a similar solution in his work. Schoenberg explained that he had adopted this procedure from the beginning of his career and gave as example the modelling of some melodic and harmonic configurations of his first string quartet after the first movement of Beethoven's *Heroic Symphony*. Schoenberg explained that, rather than mechanically copying the precedent masterwork, he had “translated” the piece's “intellectual/spiritual essence” (“*geistige Essez*”) into his own personal language [“*die Darstellung*”]. Schoenberg concluded: “Brahms' advice was excellent and I wish this story would convince young composers that they must not forget what our musical forebears have done for us”.¹³

The importance of emulating the masterworks of the past was emphasized by Schoenberg in many writings. However, he never specified how the classics should serve as models for the new music; his descriptions of the procedure were always of an abstract sort. The analysis of Gerhard's *Divertimento* is therefore particularly interesting, since the piece, –modelled after Mozart's *Serenade for wind instruments*, K. 388- is one of the practical realizations of the compositional method encouraged by Schoenberg. The study of Gerhard's unfinished chamber work shed thus light not only on Gerhard's early compositional development under Schoenberg but also on the pedagogical methods of the master.

My analysis of the piece consists of two parts: in the first one I describe the procedures by which Gerhard reinterpreted Mozart's *Serenade*. This is the first time that the *Divertimento* is studied in relation to the *Serenade*. In the second one I compare Gerhard's compositional procedure in *Divertimento* with similar “misreadings” of classical works in Schoenberg's *Suite* for septet, Op. 29 and *String Quartet* Nr. 3, Op. 30, composed in the same period.¹⁴

¹² Straus, *Remaking the past*, 15.

¹³ Arnold Schoenberg, „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten” (1949), in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), ed. Ivan Vojtěch (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976), 409 – 436. (Original text in appendix 2, text 21). See also: “Gespräch zwischen Schönberg und Halsey Stevens vom Januar 1950”, in *Arnold Schönberg. Katalog der Gedenkausstellung 1974*, ed. Ernst Hilmar (Vienna: Universal Edition, 1974), 111.

¹⁴ In June 2013 I presented a first analysis of the octatonic harmony of *Divertimento* in the International Conference “Perspectives on the reception of the work of Roberto Gerhard”, held in Alcalá de Henares. I

7.3.1. Mozart's *Serenade for 8 wind instruments in c-minor, K. 388* as a model

Mozart composed the *Serenade* K. 388 in 1782 or 1783 for an outdoor ensemble consisting of 2 oboes, 2 clarinets, 2 horns and 2 bassoons. The four-movement work is a rare instance of 18th-century light outdoor music because it is based on a weighty compositional style and written in a minor key (the composer usually reserved minor keys for his most tragic music, not for entertainment music). It seems that Mozart was particularly proud of this work since he arranged it for string quintet in 1787. The piece is generally considered one of the few masterworks for wind ensemble from the Classical period.

The first movement of Mozart's *Serenade* is an allegro in standard sonata form. The second is an andante, also in sonata form. The third movement is a minuet and trio, and the last movement a series of variations in C-minor. The minuet and trio are composed in canon and inverted canon respectively (see example 7-1). These contrapuntal techniques were not usual in Mozart's music, let alone in this kind of light entertainment music. Schoenberg probably encouraged Gerhard to analyze these (and many other) tonal contrapuntal and canon devices, since imitation (transposition) and inversion are at the core of the atonal and serial music they were composing at the time.

Trio in Canone al rovescio.



Example 7-1: Mirror canon (inverted answer to the theme) in the trio of Mozart's *Serenade*.

There are a number of superficial links between the first movement of Mozart's *Serenade* and Gerhard's *Divertimento* that set the stage for deeper structural similarities. Amongst the former are the same tempo (*Allegro*), same key (C-minor), same time signature (cut-common time) and similar instrumentation (Gerhard added two flutes to Mozart's scoring¹⁵). The inclusion in *Divertimento* of a three-flat key signature seems to be a kind of symbolic act. The signature is actually superfluous (since the prevalent non-diatonic harmony made necessary to mark almost every note with an accidental); its use seems just to signal the relationship of the *Divertimento* with Mozart's *Serenade* in C-minor. Finally, Gerhard's title "*Divertimento*" certainly alludes to the misreading

provided the audience with a Finale transcription of the piece (Appendix 8), which we listened to at the end of my paper. After the listening, Julian White and Michael Russ pointed out that the first phrase of Gerhard's piece reminded them to the opening of one serenade by Mozart. From that cue I developed the whole analysis that I present here. I am very grateful to them for this reference. I am also grateful to White for our recent conversations and exchange of ideas on the intertextual relationships between *Divertimento* and the works from early 1920s.

¹⁵ Mozart did not include flutes in the instrumentation because they were not part of the specific ensemble for which he wrote the piece.

of Mozart’s “*Serenade*”. Both terms were used in the Classical period to refer to ‘light’, usually outdoor, occasional music. Of course, that was not the case of Gerhard’s piece and, as I will discuss later, the title can be read as an ironical comment on past musical traditions.

Beyond these superficial similarities, there are deeper structural links between both pieces. Let us start by comparing the structure. As mentioned, Mozart’s movement is written in sonata form. The table below shows the structure of the exposition, which has the customary two themes: the first in C-minor and the second in the relative Eb-major.

	Sections	Bars	Materials	Key
Exposition	First theme	1-9	a	C-minor
		10-21	b	
		22-27	a’	
	Transition	28-41		
	Second theme	42-53	c, c	Eb-major
		54-65	d, d	
		Closing materials	66-81	
		82-94	e’	

Table 7-1: First movement of Mozart’s *Serenade*: structure of the exposition.

Table 7-2 shows the structure of Gerhard’s *Divertimento*. Although the piece remains unfinished, a simple ABA’ structure is detected. It has two thematically related outer sections marked *Allegro* (A and A’) and a contrasting *Meno allegro* central section (B). Like Mozart’s first theme, section A is divided in three parts. I have labelled them x, y and x’

Sections	bars	Subsections / materials	Relationship to Mozart’s <i>Serenade</i>
A	1 - 11	x	“Misreading” of section a of the <i>Serenade</i>
	12 - 20	y	none
	21 - 30	x’	Materials from section a (or a’)
B	31 - 71	z	Recalls the motion to the Eb
A’ (unfinished)	72 - 90	x’’	Includes materials from section a

Table 7-2: *Divertimento*. Structure and relationships to the *Serenade*.

Table 7-2 also shows Gerhard’s inclusion of materials from section “a” of Mozart’s *Serenade* in parts A and A’ of the *Divertimento*. In section B Gerhard recalls by post-tonal means the traditional tonal motion to the relative major, present in Mozart’s movement.

Gerhard opens the *Divertimento* with a three-phrase introduction (bb. 1-11), labelled “x” in table 7-2 (framed). The most significant misreading of Mozart’s work takes place here. Gerhard adopts all melodic, harmonic and structural elements from the opening of Mozart’s *Serenade* and adapts them to his own harmonic language. Nevertheless, the transformations are not so intense that Mozart’s music becomes

unrecognizable or completely loses its harmonic logic and functionality.

In section B of *Divertimento* the relationship with the *Serenade* is much subtler. Gerhard did not quote here melodic materials from Mozart's piece but adopted a similar large-scale structural organization. He recalled the traditional motion to the relative major (present in Mozart's piece) by post-tonal means, including pitch-class symmetry, repetition, extreme register and melodic profile. This strategy is analyzed in section 7.3.3 of this chapter.

7.3.2 Octatonizing Mozart's diatonicism.

As mentioned, Mozart's music is quoted in the opening section of *Divertimento* (section x. bb. 1 – 11), at the end of section A (section x': bb. 21 – 30) and at the beginning of part A' (section x'': bb. 72 – 90). It follows an analysis of Gerhard's misreading of Mozart's materials in these sections.

7.3.2.1 The opening of *Divertimento* (section x)

The opening of *Divertimento* (or section x) is the most interesting section of the piece in regard to Gerhard's neoclassical transformation of Mozart's music. It consists of three phrases:

First phrase

Example 7-2 shows the first phrase of Mozart's *Serenade* (bb. 1 – 4). It is unambiguously in C-minor and consists of two elements: an unison woodwind theme and a pedal point played by the horns.

1) the unison woodwinds melody consists of a C-minor arpeggio (with a trill on the upper tonic) followed by a three-note motive: Eb - F# - G.

2) the horns pedal points on Eb and G fill the C-minor harmony.

The image displays a musical score for the first phrase of Mozart's *Serenade*, measures 1 through 4. The score is for a full woodwind and horn section. The instruments listed are Oboe I, Oboe II, Clarinetto I in B, Clarinetto II in B, Corni in Es (E-flat horns), Fagotto I, and Fagotto II. The tempo is marked 'Allegro.' The key signature is C minor (three flats). The woodwinds (Oboes, Clarinets, and Bassoons) play a unison melody starting with a C-minor arpeggio (C4, E4, G4) followed by a trill on the upper tonic (G4) and then a three-note motive (Eb4, F#4, G4). The horns (Corni in Es) play a pedal point on Eb4 and G4. Dynamics include *f* (forte) for the woodwinds and *p* (piano) for the horns. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

Example 7-2: *Serenade*'s first phrase (bb. 1 – 4): woodwinds theme and horns pedal.

As example 7-3 shows, Gerhard keeps Mozart's dynamics (*forte*), linear texture, instrumentation and melodic profile but turns Mozart's C-minor (diatonic) melody into a C-centered octatonic melody. Gerhard's melody belongs to the OCT 01 referential collection, which has a close kinship with the C-minor diatonic collection. Table 7-3 shows the common pitch-classes between the C-minor diatonic collection and the OCT 01 octatonic collection.

Example 7-3: *Divertimento*'s first phrase (bb. 1-4): woodwind theme and horns pedal (actual pitch).

C-minor diatonic collection	C		D	Eb		F		G	Ab	[A]	Bb	[B]
C-centered OCT 01 coll.	C	Db		Eb	E		F#	G		A	Bb	

Table 7-3: Common pitches between the C-minor diatonic collection and the OCT 01 collection in bold.

In a harmonic context in which diatonicism and octatonicism interact (as it happens in the opening of *Divertimento*), these four common pitches might be heard as diatonic, as octatonic or ambiguously as both. This is what Gerhard exploits in the opening of the piece: he explores the potential of the OCT 01 collection to integrate the C-minor diatonic elements borrowed from Mozart's *Serenade*.

Example 7-4 compares Mozart's and Gerhard's themes. Table 7-4 below details Gerhard's transformations:



Example 7-4: Comparison of Mozart's and Gerhard's opening themes.

Bar	Mozart's materials in the <i>Serenade</i>	Gerhard's changes in <i>Divertimento</i>	Result after the transformation
1	Two pedal points : Eb and G	One pedal point on G. (Eb eliminated)	Mozart's C-minor tonic is turned into a modally ambiguous C-G dyad, which is neither perceived as a C-minor nor as a C-major sonority.
2	Melody : Eb and G (tonic's third and fifth grade)	Melody : Eb and Bb	Gerhard changes the (structurally important) tonic's fifth grade for pitch Bb, which does not belong to the C-minor tonic chord. Pitch Bb is ambiguous in regard to which collection belongs since it belongs to both the diatonic and OCT01 collections (see table 7-3).
3	Trill on C (tonic)	Pitches Db, E and F#	This is one of the most important changes. Db, E and F# are the only pitches from OCT 01 that do not belong to any of the c-minor scales (natural, melodic and harmonic). In Gerhard's theme, these pitches do not function as marginal ornaments or passing tones (as they would do in traditional tonality) but are placed in the third measure, a position traditionally reserved for dissonance resolution (i. e. consonance). Gerhard's theme is heard now as octatonic.
4 - 5	Cadential motive: Eb - F# - G	Cadential motive: B - C - Db - Eb	Unlike Mozart, Gerhard resolves F# into B, which functions as a leading tone to a closing three-note motive (C, Db, Eb). This motive has a Phrygian/octatonic orientation.

Table 7-4: Gerhard's transformation of Mozart's materials.

Example 7-5 shows Gerhard's theme again. It consists of two motives, labelled M and N. The ascending motive M opens sections x and closes it in retrograde form (flutes, bb. 10-11). Motive M is a form of the octatonic subset 6-z23. Its tritone range (C - F#) reinforces our perception of the opening theme as a C-centered *octatonic* melody. The blend of the diminished second grade (Db), the minor third grade (Eb) and the major third grade (E) is another clearly distinctive octatonic trait (and also the defining feature of the Phrygian mode with variable third degree, which is the basis for numerous Catalan work songs and lullabies). As we have seen in chapter 5, the interplay of major

and minor sonorities was also one of Gerhard's main interests in the first movement of the string quartet.

Motive N is one of the basic motives in *Divertimento*: it is restated and transformed a great number of times in the piece. Pitch B is the only pitch in Gerhard's opening theme (bb. 1 – 5) that does not belong to the OCT 01 collection. It functions as the leading tone to the following three-note motive [C, Db, Eb]. This three-note motive is the first trichord of both the C-Phrygian and the C-octatonic scales. Both referential collections were important for Gerhard: the former is closely related to many Spanish and Catalan folk songs and dances, the latter to a number of early 20th century post-tonal works, particularly by Stravinsky, Bartók and many others. The set (a member of pc set 3-2) is a favourite of Gerhard in this period (compare with motive G in the first *Apunt*, also a member of pc set 3-2).

Motive M [6-z23] Motive N [4-2]

phryg. / oct. 3-2

Example 7-5: Motives in Gerhard's theme.

Second phrase

Mozart's second phrase (bb. 5- 9) is framed in example 7-6. It consists of three elements:

- 1) A main melody, consisting of four appoggiaturas played by the oboe.
- 2) A secondary melody in conjunct motion played by the clarinets and doubled in thirds.
- 3) A pedal on the dominant played by the horns and the bassoons.

Allegro.

Oboe I.

Oboe II.

Clarinetto I in B.

Clarinetto II in B.

Corni in Es.

Fagotto I.

Fagotto II.

Allegro.

Example 7-6: *Serenade*'s second phrase (bb. 5 – 9).

Example 7-7 shows Gerhard's reinterpretation of the second phrase of Mozart's *Serenade*. As previously, he keeps similar dynamics, melodic profile, phrase structure

and instrumentation: like in Mozart's piece, the oboe plays the main melody, the clarinets a secondary melody in conjunct motion and doubled in thirds, and the horns and bassoons a pedal point on G.

The musical score for Example 7-7 consists of ten staves. The top two staves are for Flute 1 and Flute 2. The next two are for Oboe 1 and Oboe 2. The following two are for Bass Clarinet 1 and Bass Clarinet 2. The bottom two are for Horn 1 and Horn 2, and Bassoon 1 and Bassoon 2. The score is in B-flat major (two flats). Dynamics include *p*, *mf*, and *cresc.*. A bracket labeled 'H' is placed over a four-note motive in the Oboe 1 staff. At the bottom, the harmonic progression is indicated as (II₇ IV[#] V₇ I).

Example 7-7: *Divertimento*'s second phrase (bb. 5-8).

Gerhard transforms the *Serenade*'s second phrase more intensively than the first one. As a result, the original materials are more difficult to recognize now. Gerhard's modifications in the second phrase of *Divertimento* are as follows:

1) Main melody: Like in the *Serenade*, the oboe plays the main melody (marked *Hauptmelodie* in the score). Gerhard's oboe melody begins with a four-note motive (marked with a bracket in example 7-7). This motive is related to Mozart's oboes appoggiaturas: Gerhard exchange Mozart's pitch D for pitch Db and reorders the pitch content of Mozart's motive, generating a chromatic motive C – Db – B – C. Gerhard employs this motive many times in *Divertimento*. The flutes follow with a variation of that motive. These motives are related to motive N from the opening phrase. Example 7-8 compares Mozart's and Gerhard's oboe motives.

Mozart's oboe motives

Gerhard's oboe motives

Example 7-8: Comparison of Mozart's and Gerhard main melodies.

2) Clarinets accompaniment: Like in *Serenade*, the clarinets play a secondary melody doubled in thirds. Gerhard again chromatinizes Mozart's diatonic melody and reorders its pitch content.¹⁶ The clarinet melodies consist of a number of four-note motives. Some of them are transpositions of the BACH motif¹⁷ at the tritone and at the minor seventh. The last motive is a reordering of the two last pitches of the Bach motive (Bb – A – **B** – C instead of Bb – A – C – B). The quotation of the Bach motive was usual in the music of Schoenberg and his circle.¹⁸

Example 7-9: Bach motifs in the opening clarinet melodies.

3) Pedals: Gerhard keeps Mozart's pedal points on G but eliminates the cadential gestures associated to it: the octave leap in Bassoon II and the leading tone F# in Bassoon I (circled in example 7-10). Instead of these traditional configurations, Gerhard

¹⁶ This is the same procedure used in the first *Apunt* to generate new motives from the original source: on one side, Gerhard keeps the pitch-class content of the original source (folk song / *Serenade*) but reorders the pitch-classes within the motive (b. 1 – 2); on the other side he chromatinizes the borrowed motive (see motive H in the first *Apunt*).

¹⁷ The Bach motif consists of pitch-classes Bb – A – C – B (in the German lettering of the notes, this motif reads B – A – C – H, since B corresponds to B-flat and H corresponds to B natural).

¹⁸ The Bach motif appears in a great number of works including Schoenberg's *Variations for orchestra*, Op. 31 (1926 – 28), Berg's *Violin concerto* (1935), Webern's *Six Bagatelle for String Quartet*, Op. 9 (1911- 12) and *String quartet*, Op. 28 (1938), and Eisler's *Prelude and Fuge on B-A-C-H* for String Trio, Op. 46 (1934).

opts for a gradual thickening of the texture, achieved by a crescendo and the successive entries of the instruments (horns, bassoons). The thickening of the texture is a typical post-tonal strategy for achieving musical tension (a sort of counterpart to the cadence in tonal tradition).

The image shows a musical score for Example 7-10. The top section includes three staves: Corni in Es., Fagotto I., and Fagotto II. The first part of the score is marked *f* and *Allegro*. A section of the score is enclosed in a black box, indicating a comparison of pedal points. The bottom section includes four staves: Hn. 1, Hn. 2, Bsn. 1, and Bsn. 2. The dynamics are marked *p* and *cresc.* (crescendo). The score shows the gradual thickening of the texture through the successive entries of the instruments.

Example 7-10: Comparison of Mozart's and Gerhard's pedal points.

The chords and the harmonic progression in the second phrase are closer to functional tonality than those in the first phrase. The vertical simultaneities are not longer dyads, like in the first phrase, but triads (much less ambiguous). As example 7-7 shows, a functional analysis of the passage is possible. The passage finishes with a traditional dominant-seventh chord that resolves into the tonic C-minor (bb. 8-9). The voice-leading in this perfect cadence follows conventional common-practice norms (example 7-11).

The image shows a musical score for Example 7-11, labeled "m. 8-9". It consists of two staves, treble and bass clef. The first staff shows a dominant seventh chord (V7) and the second staff shows the tonic chord (I). The chords are in C minor.

Example 7-11: Cadence at the end of *Divertimento*'s second phrase (bb. 8-9).

Third phrase

The third phrase (bb. 9-11) closes the introductory section of *Divertimento*. It does not adopt any new material from the *Serenade*. Instead its melodic and harmonic elements are closely related to the first and second phrases in *Divertimento*. Motive N,

particularly as stated by the flutes in b. 10, recalls the opening clarinet melody in the 5th *Haiku*, shown in example 7-13.

Example 7-12: *Serenade*'s third phrase (bb. 9 – 11).

Example 7-13: Clarinet melody in the 5th *Haiku* (bb. 5ff.)

Interestingly, after the three-phrase introductory section (that is, once Gerhard leaves Mozart's model behind), the texture of the piece becomes highly contrapuntal and imitative. Motive N, marked with a bracket in example 7-12, is now stated in every

voice. The levels of transposition T_0 , T_7 and T_3 correspond with the intervals of the minor triad. In section 7.4.1 below, I discuss in depth the imitative counterpoint writing in the *Divertimento*.

As example 7-12 shows, the third phrase finishes with a cadence (b. 11) that resolves onto a C-minor chord. It resembles and shares elements with the traditional cadence in b. 8 (ex. 7-11) but its harmonic content is different. Like in the precedent cadence, the horns play the dominant G but now there is a lower tone that acts as a root of the cadential chord: Gb (circled in Ex. 7-12). This tone is at tritone distance from the tonic C. It belongs to the octatonic collection (it divided the collection in two identical halves). The chord that immediately precedes the tonic (last eight note in b. 11) is not longer a dominant-seventh chord as before but a form of pc set 6-17, an octatonic subset. The small motives that fill the dense texture are also octatonic subsets. This cadential point is thus dominated by octatonicism. The octatonic-diatonic ambiguity that opened *Divertimento* has been resolved in favour of octatonicism at the end of “Mozartian” opening of the piece.

7.3.2.2. The closing section of part A (section x': bb. 21-30)

After the “Mozartian” three-phrase introduction, no new motives from Mozart’s *Serenade* are included in *Divertimento*. Nevertheless, there is another similarity with Mozart’s piece at the end of section A (subsection x’). As example 7-14 shows, the bassoons restate the theme in b. 22 of the *Serenade*. In *Divertimento* (ex. 7-15) the theme is restated by horns and the second bassoon at approximately the same place (in b. 21). In both cases, the former unison texture is exchanged for a full harmony, diatonic in Mozart’s piece and octatonic in Gerhard’s. The diatonic-octatonic polarity that played a key role in the first statement of the *Divertimento*’s theme (bb. 1-5) does not longer shape the music in section x’. The theme is now harmonized with sonorities unambiguously belonging to the OCT 01 collection.

Example 7-14: Restatement of the theme in Mozart's *Serenade* (bassoons, bb. 22ff.).

Example 7-15: *Divertimento*: theme restatement by horns and bassoon II (compare with *Serenade*, b. 22).

Finally, it is interesting to note that a number of motives in the *Divertimento* seem to recall motives extracted from folk songs and from the *Apunts* and *Haikus*, the two works composed shortly before leaving Catalonia. For instance, the oboes recall in bb. 21-22 the first quotation of “El mal rico” at the beginning of the first *Apunt* (bb. 6 – 7). As example 7-16 shows, the “El mal rico”-motive from the first *Apunt* for piano is played in *Divertimento* at a T_2 transposition (two semitones lower) by the oboe. The second voice (right hand) that accompanied the “El mal rico” motive in the *Apunt* is played by the second oboe at the original level (not transposed). There is only a little change: B natural is exchanged by Bb.

The image displays musical notation for Example 7-16. The top section shows a piano score with two staves. The right-hand staff has a section highlighted with a black box, showing a melodic line with a B natural. The bottom section shows two oboe staves, labeled Ob. 1 and Ob. 2. Ob. 1 is labeled “El mal rico” motive (T_2) and Ob. 2 is labeled Accompaniment (T_0). Both oboe parts show the same melodic line as the piano score, but Ob. 1 has a Bb instead of a B natural.

Example 7-16: Quotation of “El mal rico” motive from the first *Apunt* in the *Divertimento* (bb. 21 – 22)

7.3.3. Recalling the traditional motion to the relative major by post-tonal means.

As mentioned, no melodic elements borrowed from Mozart are included in the middle section B of *Divertimento*. The only similarity between Gerhard and Mozart’s pieces in section B is the tonal motion. Mozart’s first theme is in C-minor (the tonic)

and the second one in Eb-major (the relative major).¹⁹ Gerhard allude to this traditional tonal motion by post-tonal means: while the octatonic materials in section A were C-centered, the melodic and harmonic configurations of section B are pitch-class symmetrical around axis Eb/A.

Let us analyze these materials. Section B opens with an augmented triad on C# and a Dorian melody of folk-like character. The latter is shown in example 7-17. The Dorian melody is preceded, accompanied and followed by harmonies belonging to the “odd” whole tone collection or WT1. A new polarity is generated, now between the Dorian diatonic collection and the “odd” whole tone collection. To my hear, the confrontation of the diatonic, quasi-folksy melody with whole-tone sonorities reminds to some music by Alban Berg of the time.



Example 7-17: Eb Dorian melody at the beginning of section B (bb. 31- 35).

Both the augmented triad and the Dorian mode (the most important elements in the opening of section B) are characterized by their symmetrical properties. The Dorian mode is the only modal scale that has a symmetrical structure and the augmented triad is the only trichord that bears the transpositional symmetry property. In *Divertimento*, both elements are pitch-class symmetrical around axis Eb/A. Similarly to the music of many modernist composers, particularly Schoenberg and Bartók, the axial pitch-classes (Eb/A) are in section B of *Divertimento* more than a theoretical abstraction. They play an audible role in shaping the music of this passage. Gerhard emphasizes the axial pitch-class A and particularly Eb by means of repetition, melodic profile, duration and register. One of the most important instances of this musical emphasis on Eb is the fermata (b. 71) that closes section B of *Divertimento* (Example 7-18)²⁰

¹⁹ The development starts in the same key as the end of the exposition (E-flat major) and moves through different keys until the recapitulation, in which both themes are stated as customary in the tonic C-minor.

²⁰ This procedure was not new for Gerhard. He had employed a similar one in the closing cadence of the first *Apunt*, in which he emphasized the axial pitch-classes of a pitch-class symmetrical (see chapter 4). As we have seen, he would exploit this procedure again in the string quartet of 1927.

Example 7-18: Fermata on Eb closes section B of *Divertimento*.

The Eb-priority in section B not only recalls traditional motion from C-minor to the relative Eb-major, but also is a means of assuring continuity between sections A and B of *Divertimento*. As table 7-5 shows, pitch-class Eb is the only common pitch class between the two main referential collections in section A (the C-minor diatonic and OCT 01) and the two main referential collections in section B (E-flat-Dorian and the whole-tone collection WT1).

Sections	Coll.	Pitch-class content											
A	C-minor diat	C		D	Eb		F		G	Ab		Bb	
	Oct 01	C	Db		Eb	E		F#	G		A	Bb	
B	Eb-Dorian	C	Db		Eb		F	Gb		Ab		Bb	
	WT1		C#		Eb		F		G		A		B

Table 7-5: Common-tones between the different referential collections in *Divertimento*.

To sum up: Gerhard modelled the opening of *Divertimento* after the opening of Mozart's *Serenade* and recalled some aspects of Mozart's large-scale structure and tonal motions in section B. In the "Mozartian" three-phrase introduction of *Divertimento* (section x), Gerhard adopted and transformed Mozart's materials in accordance with post-tonal norms. The music moves ambiguously between diatonicism and octatonicism finally resolving in favour of octatonicism. After the three-phrase introduction, no new motives from Mozart's *Serenade* are included. The only similarities between both

pieces concern the large-scale structure: Gerhard recalls the tripartite internal structure of Mozart's first theme (aba') by restating the *Divertimento*'s theme in the basses in b. 21 (xyx'). The former diatonic-octatonic ambiguities have disappeared and Gerhard's theme sound now unambiguously octatonic. In the middle section B of *Divertimento* Gerhard recalls the tonal motion to the relative major Eb by using pitch-symmetrical configurations around the axis Eb/A and emphasizing pitch-class EB by a number of means, including repetition, extreme register and melodic profile.

7.3.4. Relationships with Schoenberg's music of the 1920s.

Divertimento clearly reflects Schoenberg's ideas and compositional principles of the 1920s. After the First World War, Schoenberg started to consider the achievements of the tonal masters to be his only term of reference in the assessment of any musical work, including his own. As Gerhard (and others) wrote, Schoenberg continuously measured up himself with the canon in order to prove himself the rightful inheritor of the Western and Austro-German musical tradition:

Schoenberg felt a deep reverence for the masters of the past. Their works were his constant terms of reference, both in his own creative work and in his teaching. Seldom can an innovator have scrutinized more heart-searchingly every prompting that bid him to defy accepted convention and venture into the unexplored.²¹

Gerhard's modelling of *Divertimento* after a work, not only by a precedent Austro-German master, but specifically by Mozart was in complete concordance with Schoenberg's aesthetic ideas during the interwar period. As Schmidt has pointed out, Schoenberg started to emphasize then, with ever-growing insistence, the bounds of his music with the Austro-Germanic musical tradition, to consider Mozart the supreme symbol of Western music and to refer to himself as "a student of Mozart"²² and even more, as "*the student of Mozart*".²³ Schoenberg felt that the music of the First Viennese School was "both a gift and a burden for the posterity" since the later composer is always obliged to measure up with the music of his greatest predecessors.²⁴

²¹ Roberto Gerhard, "Reminiscences of Schoenberg" (1955), in *Gerhard on Music...* p. 107. As Straus had pointed out, taking the tonal masters as a touchstone of quality and value may well seem self-evident criteria of musical assessment but it is not the unique; musical value might be measured by many other standards. Baroque or Classical composers would not have evaluated his music according to how well he embedded the structural principles of earlier Renaissance composers, for instance. Similarly, serialists avant-garde or minimalists composers in the second half of 20th century rejected tradition as a term of reference for their music. See chapter 1 of Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical modernism and the Influence of Tonal tradition*. (Cambridge and London: Harvard University Press, 1990).

²² Arnold Schoenberg, "Brahms the progressive", in *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (London: Faber & Faber, 1975): 398 – 441. This essay was originally a lecture delivered in February 1933.

²³ Joan Allen Schmidt, *Schoenberg and His Circle. A Viennese Portrait* (New York: Schirmer, 1986), 145.

²⁴ See Matthias Schmidt, *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (Vienna: Lafite, 2005), 22. Schoenberg's anxiety about his place in Western musical tradition is reflected in most of his writings from the interwar period, in which he portrayed himself as a "conservative" composer, in reference to his respect for tradition. See for instance Arnold Schoenberg, "National Music" (I and II), in *Style and Idea*, 169 – 175. Similarly, most members of his circle (including Eisler and Gerhard) portrayed Schoenberg as a "reactionary" or an "ingrained traditionalist" in reference to his sense of belonging to the Austro-Germanic tradition. See Roberto Gerhard: "Reluctant revolutionary: on studying composition with Schoenberg", *Gerhard on music*, 112 -113 and Hanns Eisler, "Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär", in *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstage, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, vol. VI. (Vienna: Universal Edition, 1924), 312–313. Schoenberg's vehement defence of his music as an art that had really grown out of the German tradition was stimulated

Accordingly with these ideas, Schoenberg took certain features of Mozart's music (particularly the string quartets, symphonies and opera arias and overtures) as a model for specific aspects of his own works.²⁵ The emulation of certain aspects of tonal masterworks was particularly important in the composition of the Suite Op. 29 and of the third string quartet Op. 30, completed the same year of composition of *Divertimento*. In the following section I briefly discuss the striking parallelisms between Gerhard and Schoenberg's misreadings of Classical works in their music of mid-1920s.

7.3.4.1. Suite for septet, Op. 29

When Gerhard started the composition of *Divertimento* in late 1926, Schoenberg had just completed the *Suite* for piccolo clarinet, clarinet, bass clarinet, violin, viola, and cello and piano, Op. 29, in which he reinterpreted some elements from Mozart's music.²⁶ The most significant misreading in the *Suite* occurs in the last movement "Gigue", modelled after Mozart's *Gigue*, K. 574 (1789). Schoenberg adopted Mozart's phrasing and texture and transformed Mozart's diatonic opening melody in a twelve-tone melody of similar intervallic contour. After the opening, the similarities between Schoenberg and Mozart's giges are much subtler.

The image shows a musical score for the opening of Mozart's Gigue, KV 574. The score is in 3/8 time and G major. It features a lively, rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows the first seven measures of the piece, with the right hand (R.H.) and left hand (L.H.) parts clearly indicated.

Example 7-19: Mozart's contrapuntal *Gigue*, KV 574, opening (bb. 1-7).

by the aesthetic changes in German music after the war. Criticism to his music came then not only from conservative German critics (as in the pre-War years) but also from young modern composers, who started to regard Schoenberg's music as old-fashioned and detached from society and to prefer the new neo-tonal tendencies ("neoclassicism" and "*Neue Sachlichkeit*"). For an insightful account of this aesthetic shift in German music see Nils Grosch, *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. (Weimar: Metzler, 1999). Finally, Thomas Seedorf's Ph. D Thesis brilliantly contextualize the reception of Mozart's music by other early modernist German composers, including Ferruccio Busoni, Richard Strauss and Max Reger: see Thomas Seedorf, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (Hannover: Laaber, 1990).

²⁵ See Matthias Schmidt, *Schoenberg und Mozart*, 221 – 308; and "Der ungelöste Rest als Differenz: Zu Schönbergs kompositorischer Mozart-Rezeption", *Archiv für Musikwissenschaft*, 56, 3 (1999), 163 – 197.

²⁶ On Schoenberg's misreadings in the Op. 29 see Schmidt, *Schoenberg und Mozart*, 222 – 240. For a general account of the work see Hartmut Krones, "Suite für drei Bläser, drei Streicher und Klavier, Op. 29" in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Vol. 1, ed. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber, 2002), 429 – 446. For a discussion of the harmonic and metric organization in the work see Marta Hyde, *Schoenberg's Twelve-Tone Harmony. The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).

The image displays the opening of Schoenberg's Gigue from Suite Op. 29, measures 1 through 6. The score is written in 12/8 time and includes parts for Flute I (Fl I), Clarinet (Kl), Bassoon (Ba Kl), Violin (Vg), Viola (Br), and Piano (Klav). The tempo is marked 'ca 100 (aber eher etwas rascher)'. The score features complex counterpoint with various articulations and dynamics such as 'f' and 'mf'. The piano part is particularly prominent, showing intricate rhythmic patterns.

Example 7-20: Schoenberg's Gigue from the Suite Op. 29, opening (bb. 1 – 6).

Mozart composed this gigue in 1789 during a stay in Leipzig as a tribute to Bach, the former *Kapellmeister* of the city's Thomaskirche. This was part of his reception of baroque music, whose old forms and genres he revived. In this sense, Mozart's gigue was a late 18th-century "neo-baroque" work: Mozart adopted a former style (Baroque counterpoint) to a later one (late 18th-Century keyboard idiom). By adopting Mozart's "neo-Bachian" piece as a model, Schoenberg extended back a line that linked him with Mozart and from him to Bach, that is, with the Austro-German composers that he considered the greatest.

There are two significant similarities between Gerhard and Schoenberg's misreadings of Mozart's music: 1) in both cases the most intensive misreading of Mozart's music takes place in the opening of the pieces; 2) both pieces are highly contrapuntal pieces. Schoenberg's adoption of Mozart's revival of Bach's counterpoint as a direct model is closely related with Gerhard's highly contrapuntal texture (and the quotation of the BACH motif) in *Divertimento*.

These similarities between Gerhard and Schoenberg's revision of the respective works by Mozart do not necessarily imply that Gerhard had known the *Suite* Op. 29 before the completion of *Divertimento* in late 1926. The *Suite* was already composed at

that time but still not premiered and published. It is uncertain if Gerhard had a chance of studying the manuscript or listening to the music.²⁷

7.3.4.2. *String Quartet Nr. 3, Op. 30*

Another important work in Schoenberg's oeuvre of the mid-1920s is the *String quartet Nr. 3*, completed shortly after the Op. 29.²⁸ It belongs to Schoenberg's second phase of twelve-tone neoclassical composition, in which he applied the method to classical rather than baroque forms.²⁹ As Rosen and particularly Straus have demonstrated, Schoenberg misread the first movement of Schubert's *String Quartet* in A minor, Op. 29 in the first movement of the Op. 30. Schoenberg's misreading primarily consists of two different procedures:

- 1) the opening of the Op. 30's first movement is modelled on the texture, instrumentation and phrasing of the opening of Schubert's quartet.
- 2) Schubert's harmonic modulations and tonal motions through an interval cycle of minor thirds are recalled in the development of Schoenberg's first movement by an harmonic progression through four centric axis of symmetry that equally lie a minor third apart.³⁰

As we have seen, Gerhard followed in *Divertimento* a remarkably similar procedure: he took Mozart's *opening* as a model for the *opening* of his piece and also recalled the traditional motion to the relative major (Eb) –present in Mozart's piece– by using some harmonic configurations that are pitch-class symmetrical around axis Eb/A in the section B of his piece (what would be the counterpart to the development in a sonata form).

Gerhard did definitely not know Schoenberg's string quartet, since this work was composed after his *Divertimento*.³¹ Nevertheless, it is clear that Gerhard was greatly influenced by Schoenberg's ideas on how to model non-tonal works after precedent tonal masterworks. As we have seen, the way that Gerhard misread Mozart's *Serenade* is very similar to the procedure followed by Schoenberg in his works of the period: both composers focus their misreadings on the opening sections of their pieces and both

²⁷ Schoenberg began the composition of the *Suite* Op. 29 in October 1924 and abandoned it shortly afterwards. He resumed the composition in the summer of 1925, shortly after his stay in Barcelona in April that year. He composed most of the work in late 1925 and early 1926. The composition coincided with the last months as private teacher in Mödling and the first period as professor at the Akademie der Künste in Berlin. A clean copy of the completed score was done in late spring / early summer 1926. Gerhard started and abandoned the composition of *Divertimento* in autumn that year. The *Suite* was premiered in December 1927 in Paris, conducted by Schoenberg. Universal Edition published the score around March 1927.

²⁸ Schoenberg composed in autumn 1925 *Four Pieces for mixed choir*, Op. 27 and *Three Satires*, Op. 28.

²⁹ For a brief analysis of Schoenberg's Op. 30 see Joachin Noller, "III. Streichquartett", in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Vol. 1, ed. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber, 2002), 447 – 459. For an exhaustive study of the structure and the relationships of Schoenberg's Op. 30 with other string quartets (particularly by Haydn, Mozart, Beethoven and Brahms) see Norbert Dietrich, *Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung*. (Munich: Emil Katzschler, 1983). On Schoenberg's counterpoint writing in the third and fourth quartets see Stephen Peles, "Schoenberg and the Tradition of Imitative Counterpoint: Remarks on the Third and Fourth Quartets and the Trio", in *Music of my Future. The Schoenberg Quartets and Trio*, ed. Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff. (Harvard University Press, 2000), 117 – 138; Nolan Stolz, "Contrapuntal Techniques in Schoenberg's Fourth String Quartet". *Eunomios* (August 2008): 1-10. <http://www.eunomios.org/contrib/stolz1/stolz1.pdf>. (Retrieved 11 August 2014).

³⁰ See Straus, *Remaking*, 161 – 168, and Charles Rosen, *Arnold Schoenberg*. (Fontana, Collins, 1976), 98 – 101.

³¹ Schoenberg penned the work between 24th January and 8th March 1927.

recalled tonal motions by post-tonal means, particularly pitch-class symmetry. The main difference between Gerhard and Schoenberg's misreadings lies in the grade of abstraction and transformation of the precedent tonal materials, greater in Schoenberg's case.

7.4 “A new epoch of polyphonic style”: Gerhard's counterpoint writing in the 1920s

Gerhard became aware of the importance of counterpoint in post-tonal music around late 1910s or early 1920s.³² At that time he got acquainted with German modern contrapuntal music (particularly by Reger and Schoenberg³³) and studied Schoenberg's *Theory of harmony* (1911), where the author stated:

...it is apparent, and will probably become increasingly clear, that we are turning to a new epoch of polyphonic style, and as in the earlier epochs, harmonies will be a product of the voice leading: justified solely by the melodic lines!³⁴

The idea of a “revival” of counterpoint in modern music was important for Gerhard. In his essay “Tonality in twelve-tone music”, written three decades later (1952), Gerhard quoted that passage from Schoenberg's *Theory of Harmony* and delved into the relevance of counterpoint in Schoenberg's early 20th-century atonal music:

If melody was now [1908-1914] to assume the role of supreme formative agency it was essential that it should develop its own means of promoting coordination and coherence far beyond what had been felt sufficient in "harmonically" conceived music. It was this which led to a revival of interest in pre-homophonic [i. e. pre-Baroque] methods of composition, and above all, to the contemporary Renaissance of counterpoint which dates from Schoenberg's works of this 1908-1914 period.³⁵

This idea was shared by most modernist composers in the 1920s, also by those outside Schoenberg's circle, for instance Stravinsky. The “return” to sparse counterpoint textures (after the dense textures of late-Romantic music) constituted one of the most significant neoclassical and formalist features in 1920s music. In “Some Ideas about my *Octour*” (1924), a kind of manifesto of post-war neoclassical formalism, Stravinsky wrote about the importance of counterpoint in his recent music:

Form, in my music, derives from counterpoint. I consider counterpoint as the only means through which the attention of the composer is concentrated on purely musical questions. Its elements also lend themselves perfectly to an architectural construction.³⁶

The *Octet* and the subsequent neoclassical works by Stravinsky were seen by most reviewers as a “re-reading” of “the old masters of the Renaissance and Johann Sebastian Bach”, as Nadia Boulanger wrote in a review, shortly after the premiere of the work.³⁷

³² He had previously studied traditional counterpoint with Walter Courvoisier (in Munich) and with Felipe Pedrell (in Barcelona). Under Pedrell Gerhard analyzed a number of Renaissance and Baroque polyphonic masterworks, particularly by Tomás Luis de Victoria and Johann Sebastian Bach. See chapter 1, section 1.2.

³³ Letter from Roberto Gerhard to Josep Barberà, 22.V. 1923. Fons Barberà. Biblioteca de Catalunya.

³⁴ Schoenberg, *Theory of Harmony* (Berkeley: University of California Press, 1978), 389.

³⁵ Roberto Gerhard, “Tonality in twelve-tone music”, *The Score* 6 (1952): 23-25.

³⁶ Igor Stravinsky: “Some Ideas about my Octour”, *The Arts*, January 1924.

³⁷ She wrote “The score of the *Octet* is among those which furnish the satisfaction of the spirit and the

Gerhard shared similar ideas. In a letter from 1921 to Mompou he stressed the importance of counterpoint for modern composition and recommended his friend “to write counterpoint again, (a new type, of course... in a kind of paralinear - polytonic style)”.³⁸ However, in the same letter he praised the “clarity and transparency” of Mompou’s *Cants màgics*, in which, as example 7-21 shows, counterpoint is absolutely rejected:

Example 7-21: *Cant màgic* Nr. 1, opening.

At the same time that Gerhard recognized the key importance of counterpoint in post-tonal music he became aware of his lack of skills in this compositional field. Consequently, the study of counterpoint was one of the main subjects in his self-learning program of 1922-23. In the first letter to Schoenberg (1923) he mentioned his recent analysis of “Bach’s counterpoint and inventions”³⁹ and the study of Ernst Kurth’s *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. This book (very popular at the time) analyzes extensively the melodic traits of Bach’s counterpoint.⁴⁰

In spite of these studies and of Gerhard’s conviction of the necessity of counterpoint in modern music, counterpoint writing did not play a major role in the works he composed in those years. A texture based in sustained sonorities and extensive repetition (ostinati and sequences) predominates in both the *Two Apunts* (1921 – 22) and *Seven Haikus* (1922). The opening of the second *Haiku* is a good example of Gerhard’s non-contrapuntal textures in the early 1920s (example 7 – 22).

eyes which recognize the passions of counterpoint, for those who love to re-read the old masters of the Renaissance and Johann Sebastian Bach.” Nadia Boulanger, “Concerts Koussevitsky,” *Le Monde musical* (November 1923); quoted in Messing, *Neoclassicism*, 133. See also the review by Roland-Manuel, “La quinzaine musicale-L’octuor d’Igor Stravinsky,” *L’eclair*, (29 October 1923): 3, quoted in Messing, *Neoclassicism*, 132.

³⁸ The whole text, at the end of the letter, is a list of recommendations from Gerhard to Mompou: “Write, make physical and mental exercise, think that one must return to write counterpoint (a new type, of course, in a kind of paralinear-polytonic style), write clear music and don’t get defeated by boredom” (“Escriviu, feu gimnsia corporal i mental, pense que s’ha de tornar a fer contrapunt (dins d’un concepte nou, naturalmente, una especie d’estil paralinear-politònic), feu musiques clars i qu’el tedi no us venci mai”). Letter from Gerhard to Mompou, 6.3.1921. Fons F. Mompou, Biblioteca de Catalunya.

³⁹ Bach’s inventions are brief two- and three-part keyboard pieces, included in the *Clavier-Büchlein von W.F. Bach* of 1720.

⁴⁰ The Institut d’Estudis Vallencs keeps the copy of the first edition of the book that Gerhard owned. It contains a number of remarks written by the composer on the margin. Some concepts and phrases are underlined.

2 5

M. M. 1117

Example 7-22: Haiku Nr. 2, opening.

Once Gerhard became a student of Schoenberg, one of his main tasks was the fulfilment of counterpoint exercises and the analysis of polyphonic music, particularly by Bach.⁴¹ The interest in Bach's counterpoint was related to Schoenberg's intensive study of Bach's music during the 1920s, in the context of his first attempts at twelve-tone composition.⁴²

The 1920s "neoclassical" revival of counterpoint together with the intensive study of counterpoint with Schoenberg from 1923 onwards had a great impact on Gerhard's compositional style. Particularly the *Divertimento*, the string quartet and the *Wind Quintet* present a highly contrapuntal texture, very different to that of the *Apunts* and *Haiku*. Homophonic passages are very scarce in these works. It prevails a linear-surface, in which the horizontal dimension has almost always priority over the vertical one: that is, the vertical simultaneities (the chords) are almost always generated and conceived as by-products of the voice leading. Long or stable chords are usually employed (together with a change in tempo) to mark the beginning of a new section. An instance of this practice can be found at the beginning of section B in *Divertimento*, shown in example 7-23. The chord that opens this section greatly stands out after the highly contrapuntal texture that precedes it. The framed chord signals the beginning of the central contrasting section B. A similar change of texture marks the opening of theme area B in the first movement of the string quartet (b. 42).

⁴¹ See chapter 3, section 3.1.

⁴² See Schmidt, *Schoenberg und Mozart*, 220. On the relationship of Schoenberg with Bach's counterpoint see also Hans-Joachim Hinrichsen, "Schönberg – Mozart – Bach. Geschichte und Legitimation", in *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, ed. Hartmut Krones and Christian Meyer (Vienna: Böhlau, 2010), 86; and "Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur", in *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, ed. Andreas Meyer (Stuttgart: Metzler, 2001), 29-63.

The image displays a page of musical notation for Schoenberg's *Divertimento*. It consists of ten staves, each representing a different woodwind instrument: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Clarinet in B-flat 1 (B♭ Cl. 1), Clarinet in B-flat 2 (B♭ Cl. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A vertical line is drawn through the score, separating the end of section A from the beginning of section B. Above the Flute 1 staff, the text "Section B" is written. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The score shows complex counterpoint with overlapping lines and textures.

Example 7-23: End of section A and opening of section B of the *Divertimento*.

7.4.1. Counterpoint writing in the *Divertimento*

Of all the works composed for Schoenberg, *Divertimento* has the most intricate and thickest contrapuntal texture. With the exception of the introductory section (in which Mozart's music is misread: bb. 1 – 8), the texture of the piece is extremely imitative: a few basic motives and their transformations are continuously stated at different levels. As a consequence of extensive imitation, it is difficult to differentiate the main melodies from their accompaniments. The *Hauptstimme* and *Nebenstimme* marks are introduced to solve this problem. Example 7-24 shows the high number of statements of motive N and its transformations at the end of the introductory section.

Example 7-24: Dense contrapuntal texture in *Divertimento*.

At the beginning, Gerhard did not find easy to compose contrapuntal music. In a letter to his friend, the psychiatrist Ramón Sarró,⁴³ Gerhard wrote about his feelings and difficulties while composing *Divertimento*. On the one side he expressed the joy of being able (or allowed by Schoenberg) to compose again; on the other side he acknowledged his lack of skills at managing the extremely thick and complex contrapuntal texture of the piece:

I just want to tell you that I am composing with great pleasure and that my *Divertiment* for 9 [sic] wind instruments is going very well, for the moment. I'm happy. I have done a reduction for four hand piano and have played it with an American colleague [Adolph Weiss], and it sounds plethorically. My friend finds the quality of the ideas remarkable, [but] the style a bit dense. He advises me to thin down the materials, it is said too much at the same time. I am aware that this defect was, on this occasion, almost psychologically inevitably for me. You [as psychiatrist] will understand this: I haven't written anything important for two years, and now, [...] my hand is guided by a strong desire of ratifying myself and of giving the best of myself. It's the joy and bane of the inferiority complexes, so to speak, and [these complexes] compel me in such a way that it is very likely that they are affecting negatively the economy of the work and perhaps even its clarity. But I let myself do, because I'm sure I will speak clearly again. I'm happy, and full of energy, and I have again the feeling that I will be able to meet all the objectives that I set myself in the most demanding moments of my life [his artistic crisis during the early 1920s]⁴⁴

⁴³ Ramón Sarró i Burbano (1900 – 1993) was a Catalan psychiatrist. He studied neurology and psychiatry at the University of Vienna from 1925 to 1927. He was acquainted with Sigmund Freud and briefly worked in his team. He returned in 1928 to Barcelona, where he became one of the most renowned Spanish psychiatrists.

⁴⁴ Letter from Roberto Gerhard to Ramón Sarró, 15.XI.1926. Biblioteca de Catalunya. Original text in appendix 2, text 22.

The unfinished recapitulative section A' of *Divertimento* (composed only in the version for four-hand piano) shows the struggle and insecurity described by Gerhard in the letter to Sarró. As example 7-25 shows, immediately after the first restatement of the theme, the style changes abruptly (b. 77): the texture becomes very thin and, for the first time in the piece, ostinato motives (instead of linear counterpoint) shape the structure of the music. Interestingly, the ostinato writing and the harmonies of this passage are very similar to those employed in the pieces composed in 1921-22, particularly in the first *Apunt*. Like in that piece, there is also in *Divertimento* a pedal point on pitch-classes E and Bb (b. 77 – 79) and most vertical configurations are members of pc set 3-5 (one of the main sets in the first *Apunt*).⁴⁵ Particularly significant is the chord in b. 81 (framed in example 7-25). This chord has the same pitch content and is identically arranged as the main chord of the first *Apunt* (labelled “chord T” in chapter 4 and shown again in example 7-26).

The image shows a musical score for Section A' of *Divertimento*. It is divided into two parts: 'Theme' (measures 72-76) and 'OSTINATI SECTION' (measures 77-81). The notation is for four hands (two staves per hand). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. In the ostinati section, the bass line has a constant pedal point on E and Bb. A chord in measure 81 is boxed and labeled '3-5', indicating its pitch-class set.

Example 7-25: Gerhard attempt to “thin down the materials” by exchanging counterpoint for ostinati.

The image shows a musical score for Example 7-26, which is an ostinato motive from the first *Apunt*. It is written in 4/4 time and shows a bass line with a repeating eighth-note pattern. A bracket below the pattern is labeled '3-5', indicating its pitch-class set.

Example 7-26: Ostinato motive in the first *Apunt* (same pitch-content as the framed chord, one octave higher).

After this ostinati section, motive N (bb. 81 – 85) and the theme (bb. 86 – 89) are restated and varied in a somewhat banal way (see ex. 7-27). Immediately after that

⁴⁵ See chapter 4, section 4.4.

point, Gerhard abandoned the composition (at bar 90, the last bar of ex. 7-27).

Example 7-27: Last five bars of the unfinished *Divertimento* (four-hand piano).

The lack of motivic development in the closing section of the *Divertimento* does not seem coherent and integrated with the highly imitative texture of the rest of the piece and was probably rejected by Schoenberg, who emphatically opposed to pedal points, ostinati and sequences as substitutes for motivic work and “developing variation”.⁴⁶ Judging by this last section of the *Divertimento* it does not surprise that a few months later Schoenberg still expressed his concerns about Gerhard’s “uncertain future as composer”.⁴⁷

7.4.2 Counterpoint writing in the 1927 string quartet

An imitative polyphonic texture, less dense and more polished than that in the *Divertimento*, predominates throughout the three movements of Gerhard’s 1927 string quartet. Particularly in the first and second movements, the lines move independently in rhythm and contour, generating an extremely quick flow of changing harmonies. Like in the *Divertimento*, the vertical simultaneities are conceived as brief by-products of the voice leading. This gives few chances to any chord to remain stable during more than a fleeting instant and to establish by this way any primacy over the others (see example 7-28). As mentioned, homophonic reiteration is employed exceptionally. In the first movement it is especially used (at the beginning of the second theme) to emphasize the

⁴⁶ See Arnold Schoenberg, “New Music, Outmoded Music, Style and Idea”, in *Style and Idea, Selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (London: Faber & Faber, 1975), 120.

⁴⁷ Schönberg’s report for the Preußische Akademie der Künste. Sig. PrAdk I/128, 102.

most important chords of the piece (chords T, U, U' and V.).

I.

Allegro assai (♩ = 100)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Example 7-28: String quartet. Linear texture in the opening of the first movement.

Example 7-29 below shows the canon that opens the second movement of the work, another example of Gerhard's use of traditional contrapuntal techniques in his atonal string quartet.

Andante espressivo e con moto (♩ = 72)

Violino I
Violino II
Viola (divisi)
Violoncello
Contrabbasso

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

Example 7-29: Canon writing in the second movement of the string quartet.

Although Gerhard was not eager for explaining any technical aspect of his music, in the interviews and articles of late 1929 and early 1930 he briefly discussed

two aspects related to the string quartet:

- 1) the “classical architecture” of the work (that I discuss in the next section).
- 2) the relationship of the contrapuntal technique displayed in his string quartet with both Catalan and international pre-Classical counterpoint. Gerhard wrote:

Not very long ago, I had the opportunity to see in the Catalan Library the transcriptions of a manuscript, probably of the thirteenth century discovered by Mgr Higiní Angles, in an archive God knows whereabouts. One of the compositions I could read [...] surprised me in a way I find difficult to explain. That anonymous, maybe Catalan, thirteenth century composer used a contrapuntal technique that I have never yet encountered anywhere else and which I have used myself with absolutely identical intention and procedure in the central section [*desplegament central*] of the first movement of my *Concertino*.

This coincidence through seven centuries is, I think, worth mentioning. That technique, the particular, concrete aspect of my general lineal concept, has been for me a logical consequence of the Schoenbergian definition of “polymorphic canon”. The value of this extraordinary intuition of Schoenberg has been greatly corroborated a few years ago by the admirable discoveries (of which I believe you are aware) of one Wilhelm Werker in Bach’s musical techniques.

The anonymous thirteenth-century musician belonged to that long line of pure pre-tonal contrapuntal composers, whose spirit has survived through the whole harmonic-tonal era until Bach: and Bach took away with him the secret of a hidden contrapuntal technique which was not inherited even by his own sons.

Nowadays, when we hear in Schoenberg’s works the renaissance of that immortal contrapuntal spirit, it isn’t strange that we refuse to be seduced any more by the fantasy of a particular folkloristic paternalism. Ours is a different time. Let me then answer you, Mestre, with that symbolic song with which, through the centuries, Belgian, Dutch, French, German, English, Italian and Spanish musicians were brothers, members of that broad International brotherhood called “the Dutch School”, whose figurehead was always J. S. Bach. Can you not tell, Sir, emerging from the foundations of our time, that old cantus firmus that makes itself felt once again in the latent society of a new period? Can’t you feel it? - “the man, the man, the armed man. L’homme armé?”⁴⁸

According to Julian White, the “anonymous, maybe Catalan, thirteenth century composer” cited by Gerhard could be the author of one of the pieces contained in the *Llibre Vermell de Montserrat*, a late 14th century manuscript collection compiled in the monastery of Montserrat (Barcelona).⁴⁹ However, for the following reasons I consider more likely that Gerhard was referring to an earlier (undetermined) polyphonic piece:

- 1) the *Llibre Vermell* was written in 1399 (not in the 13th-century). The date was known at the time.
- 2) the book was well known in Catalonia at the time and not found by Higiní Anglès in the 1920s. It was (and is still) preserved in Monastery of Montserrat. If he ever read the codex, he certainly could not have forgotten it or the steep road to the Monastery.
- 3) as we have seen, different processes of transpositional combination shape the compositional surface of Gerhard’s development. I have not found any remarkable instance of this kind of imitative counterpoint in the ten songs and dances contained in the *Llibre Vermell*, which are rather written in a prevailing non-imitative polyphony.

⁴⁸ Roberto Gerhard, “Fuga (Acabament)”, *Mirador* 57 (26th February 1930). Translation: Bowen, *Gerhard on music*, 48. Original text in appendix 2, text 23.

⁴⁹ Bowen, *Gerhard on music*, 236. Gerhard clearly admired the *Libre Vermell* and devoted a programme to it as part of “The Heritage of Spain”, a series of 20 programmes commissioned by the BBC in 1954. See Samuel Llano, “Managing the Self: Roberto Gerhard and his British Audiences”, (paper presented at the annual conference of the Royal Musical Association, Society for Musicology in Ireland, July 2009). I am indebted to White and Llano for our discussions on this topic.

Further research could be done to determine the possible relationships between Gerhard's contrapuntal technique and Catalan 13th century music. In this regard, Higiní Anglés' *La música en Catalunya fins al segle XIII* (1935) could be an important source in order to identify the piece to which Gerhard was referring. A first hypothesis is that it could be contained either in the "Manuscrit de Ripoll" or in the "Manuscrit de Londres" (Add. 36.881).⁵⁰

Rather than determining the specific piece to which Gerhard was referring I consider more important to understand the implications of the composer's forced reference to the links of atonal counterpoint writing in his string quartet (i. e. a work in the genre of "pure" and "detached" chamber music *par excellence*) with *Catalanisme*. By pointing to the *anonym* and "perhaps" Catalan medieval composer as the oldest predecessor of his counterpoint writing Gerhard attempted to link his work with Catalan music and culture. The medieval composer's anonymity (emphasized twice in the text) invokes a timeless Catalan tradition (or "immortal", as Gerhard put it), similar to that of also authorless "natural" folk music. Interestingly, in this attempt at linking his string quartet with Catalan music, Gerhard remained silent about the quotation of (at least) one Catalan folk song in the work.⁵¹ Like Stravinsky at the time, and probably for similar reasons, Gerhard preferred to remain silent about the quotation of specific folk songs in his works.⁵²

Once established the links of the string quartet with Catalan music, Gerhard proceeded to emphasize the concomitant internationality of his work: his contrapuntal technique was not only related to the music of a Catalan medieval composer but also to the polyphony of the "international" Netherlandish School of contrapuntists --described as a "broad international brotherhood" of composers-- and to the counterpoint of Bach, considered at the time a composer of international stature. Like Schoenberg, Gerhard regarded Bach as the direct predecessor of the atonal counterpoint practiced by the Second Viennese School. As a proof of this fact he referred to the aforementioned *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Präludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach* (1922), by Wilhelm Werker. In this book Werker analyzes the symmetrical, motivic and numerical relationships in Bach's counterpoint, which

⁵⁰ Anglés dated the music of the latter codex to the 12th-century and thought it came "from some Catalan monastery, Sant Miquel de Cuixà, for instance, or at least from some other monastery in Southern France, closely related to Catalonia". See Higiní Anglés, *La música en Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1935), 266; and "La música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881", *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya* 8 (1928 – 1932), 301 – 314.

⁵¹ The inclusion of a Catalan folk melody in the second movement of the string quartet has been recently discovered by Julian White. In his brilliant essay, White argues that the second movement "is imbued with the spirit of Catalan folk music" since it recalls "the melodic and modal turns of certain unmeasured work songs". White sees a concrete parallel between Gerhard's melody in bars 40-44, characterized by "its insistent opening note, scotch-snap rhythm, underlying non-diatonic scale [...] and five-note melodic turn" and the Mallorcan *Cançó de llaurar* (Ploughing Song), collected by Baltasar Samper in 1926. White notes that the song "was included as one of the illustrations in a lecture given by Francesc Pujol about the *Obra del cançoner popular de Catalunya* during a Congress of Music History held in Vienna in 1927. A copy of this lecture, published later that year, is preserved in Gerhard's library in Valls, and it is possible that he had this specific source in mind while composing, at roughly the same time, the slow movement of his *Concertino*". Julian White, "'Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage': Roberto Gerhard and Catalan Folk Music", in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 55.

⁵² On Stravinsky's concealment of his use of folk materials see Richard Taruskin, "Russian Folk Melodies in 'The Rite of Spring'", in *Journal of the American Musicological Society* 33,3 (1980): 501 – 54.

both Schoenberg and Gerhard considered the main features of their post-tonal music.⁵³

Finally, Gerhard regarded his counterpoint as the “logical consequence” of “Schoenberg’s concept of polymorphic canon”. A polymorphic canon is one capable of a great number of solutions (usually hundreds).⁵⁴ This multiplicity of solutions could be an analogy to the processes of multiple imitation (transposition) that are possible within the atonal medium (where dissonances do not have to resolve according to traditional rules) and which takes place in the development of his piece.

Gerhard’s discourse was closely related (but not entirely similar) to Schoenberg’s legitimation strategies of atonality at the time. While Schoenberg chose primarily Bach (the greatest German contrapuntist) as the direct forerunner of his atonal counterpoint, Gerhard extended the “long line” of predecessors to the Middle Ages and the Renaissance, that is to two periods in which compositional traditions outside the Austro-Germanic sphere of influence were highly influential in Europe: by including these traditions amongst his predecessors, Gerhard suggested that his atonal music was not only a product of Central-European culture but also could belong to a new Catalan music, displaying national features and at the same time an international stature. The reference to the Renaissance song “L’homme armé” implied the idea of struggle by atonal warrior-composers (especially by Schoenberg and his circle) against the musical establishment (in Catalonia represented by Millet and his circle). So far I know Schoenberg never used the specific simile of the “armed man”, but the idea of “fight” by the members of his school against musical conservatism was central in his discourses, particularly during the interwar period.

7.4.3 Analogies: “misreading” the Picardy third in the string quartet

The relationships between pre-tonal and post-tonal music was also reflected at a musical level in the first movement of Gerhard’s string quartet: the use of a “Picardy third” sonority at the end of the movement was not only a tribute to Schoenberg’s Op. 10 (as we have seen) but also a reference to the links of atonal music with pre-common-practice composition, an idea that both Schoenberg and Gerhard emphasized in his writings of the time. Let us first examine another of these writings. In “Fugue” (1930) Gerhard stated:

... in the last 50 years there has been an evolution [...] at least as important as the introduction of the English techniques of *gymel* and *fauxbourdon* were in the fourteenth century, providing the germ of harmony in Western music, before that solely contrapuntal. But this order, let me stress, is merely the order of the sonorous materials which have an inherent rationality that has made them apt to take on very different orders from the tonal order during history. I do not believe, *Mestre*, that you suppose that the sound with which Orpheus used to tame the wild beasts would respond to our tonal or modal one. I find that this question of the tonal or ‘atonal’ order of the materials, at heart, has no artistic interest; it is an essentially theoretical question, almost of acoustics and not of morphology”.⁵⁵

⁵³ On the relationship of Schoenberg with Werker’s studies see Hans-Joachim Hinrichsen: “Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur”, in *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*. ed. Andreas Meyer (Stuttgart: Metzler, 2001), 49-53.

⁵⁴ As far as I know, Schoenberg’s only reference to this concept appears in his 1931 essay “Linear counterpoint”. For a discussion of polymorphic canons see Ebenezer Prout, *Double Counterpoint and Canon* (London: Augener Ltd., 1981), 249-53.

⁵⁵ Roberto Gerhard, “Fugue”, *Mirador* 56 (20th February 1930).

As example 7-30 shows, the sonority that closes Gerhard's first movement consists of a F#-minor triad followed by a F#- major triad. The pitches are arranged in traditional fashion: the root F# is doubled and played by the outer voices and the chromatic raising that changes the minor third into a major one (A - Bb) occurs in the same voice (violin II). This closing sonority (framed in example 7-30) immediately reminds the listener to the old harmonic device known as "Picardy third".

A Picardy third is a major third on the tonic as final sonority of a modal piece (or section). Its use predates the major-minor system considerably. It appeared before 1500, as soon as major thirds begin to be accepted (in addition to open fifths) as consonant sonorities for the most stable cadences in modal pieces (the Picardy third was thus not perceived as a "distortion" of minor into major, as we feel it today, but just as one of the two possible ways of filling a fifth with a third.) During the Baroque, the Picardy third became quite popular, often a convention. Its use started to decline afterwards. It was almost discarded as an old-fashioned sonority from the Classical era onwards.

Example 7-30: Final "Picardy third".

Gerhard's closing triads do not retain their traditional structural power (they are not the "tonic" of the piece, at least not in a traditional manner) but they keep their identity as tonal sonority, or rather indeed, as *pre-tonal* sonority. This sonority arises softly and utterly unexpectedly at the end of the movement, as a delicate allusion to the affinities between atonality and "pre-homophonic" compositional traditions, that is between pre-tonal and post-tonal music. The "Picardy third" could symbolize both the affinities and the conflict between old and new.

Interestingly, the "Picardy third" sonority shown in ex. 7-30 was completely omitted in the first movement of the *Violin concerto* (1942-45) in which Gerhard reused almost all the music of the first and third movements of the 1927 string quartet.⁵⁶

⁵⁶ Gerhard's *Violin concerto* went through different stages of composition. According to Drew, shortly after his arrival in Cambridge Gerhard sketched out a first version that remained unfinished. The soloist chosen for the premiere, the Catalan Antonio Brossa, described the work as "twelve-tone and gloomy" and advised Gerhard to abandon that work and compose something "easier", that could achieve some success in 1940s England. Gerhard's composed then a concerto for violin and string orchestra in five movements, two of which were a reworking of the outer sections of the 1927 string quartet. On December 1944, Gerhard wrote to Schoenberg and congratulated him on his 70th birthday. He informed his former teacher that he had used the row of his 4th string quartet in the second movement of the violin concerto and offered him the work as a present on his birthday. Shortly thereafter, still not convinced that this five-

The concerto's first movement has two sections.⁵⁷ In the first one Gerhard recycled the string quartet's first movement but, significantly, he omitted the "Picardy third" sonority. The section closes with a single chord, framed in example 7-31. This chord is a member of pc set 5-16, which is a superset of 4-17 (the *Grundgestalt* of the string quartet's movement).⁵⁸ The framed sonority is thus structurally coherent with the precedent music (dominated by 4-17) but it does not remind us to the Picardy third or to any other element from past compositional traditions.

Section 2

31 Molto vivace, con spirito (al. - ca. 84)

4-17
(F# Maj-min)

5-16

Example 7-31: Closing of section 1; Violin concerto, first movement.

Since almost all elements from the first movement of the string quartet are included in the concerto's movement, the absence of the closing "Picardy third" sonority is especially remarkable. A hypothesis is that in the early 1940s (almost twenty years after the composition of the string quartet) Gerhard did not feel the necessity to justify and legitimize his atonal music as a kind of historic counterpart of the "pre-homophonic methods of composition". Another hypothesis is that, having decided to dedicate the work to Schoenberg (this time on occasion of his 70th birthday) and to

movement concerto could be successful in England, Gerhard reworked it again. Amongst other changes, he adjusted the overall structure to a more conventional three-movement format. The first movement is a re-cycling of the first and third movement of the string quartet/*Concertino*. See David Drew, "Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie", in *Arnold Schönbergs "Berliner Schule". Musik-Konzepte* n° 117-118. (Munich: Boorberg Verlag, 2002), 134 -138. See also Russ' excellent analysis of the work in Michael Russ, "Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto", in *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 131 – 152.

⁵⁷ In section 1 (rehearsal numbers 1 to 31) Gerhard reused the music of the first movement of the 1927 string quartet; in section 2 (rehearsal numbers 31 to the end) he re-used the music of the string quartet's third movement.

⁵⁸ In other words, the sonority that closes section 1 consists of pc set 4-17 (played by orchestra, circled in the example) plus pitch-class C (played by the soloist).

employ the row of Schoenberg's 4th string quartet (in the second movement⁵⁹) as a tribute to the composer, Gerhard decided to eliminate the element that had embodied his earlier tribute to Schoenberg (i. e. the Picardy third that closes Schoenberg's Op. 10).

7.5 Revival of Classical genres and musical forms: the string quartet and the wind quintet

As mentioned, Gerhard referred to two different features that linked his "third" string quartet with specific compositional techniques from the past: the similarity of his counterpoint writing with pre-Classical counterpoint and the "classical construction" of the work.⁶⁰ In this section I focus on the latter aspect. I discuss the use of traditional multi-movement structures for the work and the adoption of classical forms for each movement: sonata form for the first movement, ternary form for the second one and rondo for the third one. In the first section I describe the different ways in which Gerhard approached the string quartet genre before his studies with Schoenberg. In the second section I discuss Gerhard's formal neoclassicism in this work and the ways in which he both acknowledged and challenged the conventions established for the genre.

7.5.1 Gerhard and the string quartet genre before his studies with Schoenberg

The "third" string quartet was Gerhard's first success at string quartet composition after more than a decade of failed attempts. Between 1914 and 1922 Gerhard worked at least on two different string quartets.⁶¹ To judge from Gerhard's own catalogue of the early 1920s (our only source of information about his earliest music) the first one was a four-movement work in B-flat major (1914-17) in which he worked from around April 1914 to around April 1917 (he started the composition in Munich and continued it in Catalonia).⁶² The work was designed as follows:

- I. Allegro
- II. Second movement
- III. Scherzo and Trio
- IV. Fourth movement.⁶³

⁵⁹ See Drew, "Roberto Gerhard"; and Russ, "Music as Autobiography", 142 – 145.

⁶⁰ In an article about his recent works, the Catalan journalist Farran i Mayoral informed: "Del seu "concertino" ens diu que fou produït en un moment en que el domini perfectament assolit del material sonor li va permetre dedicar-se intensament a la construcció, a la representació intensa de les possibles equacions sonores. Quant a la construcció, es pot dir que es feta en un pla clàssic. Un simple cop d'ull que nosaltres donem a la partitura, ens fa adonar del treball admirable d'arquitectura que hi ha fet Robert Gerhard. La disposició de les agrupacions de sons i llurs correspondències i les parts diverses de l'obra ja és un goig per als ulls com per a la intel·ligència". J. Farran i Mayoral, "R. Gerhard", *La Veu de Catalunya* (November? 1929). Newspaper clipping kept at Institut d'Estudis Vallencs, no signature.

⁶¹ Neither these two early quartets nor the "third" string quartet composed for Schoenberg were included by Gerhard in his mature catalogue. Therefore, the string quartets composed in 1950-55 and 1960-62 bear officially the numbers 1 and 2 respectively.

⁶² The only other multi-movement work that he intended to compose at this early stage (early 1910s) was a violin sonata, also in four movements. In contrast to the string quartet, it seems that he abandoned rather soon this composition. The rest of works from this period were songs and single pieces for violin, piano, choir and even symphonic orchestra. Almost all of these pieces remained unfinished and in sketch form. See Gerhard's notebook - Institut d'Estudis Vallencs. Manuscrits i-o altre material. Sig. 14.01.06, 2 – 3.

⁶³ Gerhard's entries about this early string quartet read as follows: "April 1914 - April 1915: Sketch of *Allegro* from a Quartet. / April 1915 - April 1916: *Allegro* from a quartet in B-flat major / April 1916 -

All the sketches and materials related to this “first” string quartet are lost. However, we can infer that, at this early stage of his career, Gerhard employed a late Romanic musical language and harmonic idiom, similar to the style of other works from the same years such as *Lied Still Mitternacht ein losgelassner Wind* (1914), *Sonatine à Carles* (1913-14) or the cycle of songs *L’infantament meravellós de Scherezada* (1916-17).

It is very likely that during this period Gerhard followed a learning method based in “rewriting” or “recomposing” a classic work of the same genre chosen as a model. This method, consisting of following the proportions, structures, harmonic schemas and modulations of the precedent model while inventing new themes and motives, was relatively common amongst composition students during the 19th century.⁶⁴ One of the works that Gerhard could have taken as a model is Brahms’ *String quartet Nr. 3*, Op. 67 (1875), which follows the traditional four-movement schema and is also in B-flat major. Gerhard had a 1910 edition of this work (today kept at the Institut d’Estudis Vallencs).⁶⁵

In his earliest biography (published in the programme of the premiere of *L’Infantament* in 1918) Gerhard mentioned this “first” string quartet as finished and “still unpublished” and announced that he was working on a second string quartet at the moment.⁶⁶ Four years later Gerhard wrote to Manuel de Falla that he was “slowly working on a string quartet”.⁶⁷ Since no scores or sketches of Gerhard’s “second” quartet(s) have survived it remains uncertain how much Gerhard actually worked on these string quartets and whether the “second” string quartet mentioned in the biography and the one cited in the letter to Falla are the same works or two different attempts. I consider it more likely that the quartet mentioned to Falla was a completely new one, since his compositional style radically changed around 1921.

While in the late 1910s Gerhard had followed the traditional four-movement schema, in 1922 he was more interested in aphoristic forms, ostinati structures, and instrumental colour than in large-scale classical forms (like the sonata form), traditional thematic processes or developing variation. It is therefore likely that, like many Spanish composers of his generation (including Julián Bautista, Fernando Remacha or Ernesto Halffter), Gerhard took Stravinsky’s *Three pieces for string quartet* (1914) or

April 1917: Second movement of the quartet, Scherzo and Trio from the quartet I, movement IV from the quartet” Roberto Gerhard: Notebook kept at the IEV. Manuscripts i-o altre material. Sig. 14.01.06), 2 – 3.

⁶⁴ See Kevin Korsyn, “Towards a New Poetics of Musical Influence”, *Music Analysis*, 10,1/2 (Mar. - Jul., 1991), 28.

⁶⁵ This kind of relationship with the musical past has been termed by Straus “influence as immaturity”. It consists of the *copy or imitation* of elements of style and musical structure from an admired work by a precedent composer. This type of influence is particularly characteristic of amateur composers and composition students, who are not yet able to display their own artistic voice and therefore decide to adopt temporally the style and compositional strategies of a composer they admire. This use of models does not aim at subversion or distortion of the precedent work but just at emulation. See Straus, *Remaking*, 9-10.

⁶⁶ In Gerhard’s 1918 biography can be read: “Els primers fruits donats pel jove artista músic [...] foren alguns lieder, amb text alemany i francès, i un *Quartet* per a instruments d’arc, les quals obres són encara inèdites. Seguiren a aquestes composicions un Trio per a piano, violí i violoncel, i el cicle de dotze cançons, per a cant i piano, sobre els textos d’En Josep M^a López Picó, *L’infantament meravellós de Schaharazada*, que avui s’estrena. Actualment està component en Gerhard un *Quartet* i una obra per a petita orquestra, tenint en preparació, demés, un nou cicle de cançons sobre poesies d’En Josep Carner, extretes del Verger de les Galanies.” Programm to the 7th concert of the Associació d’Amics de la Música. 22.1.1918, p. 3.

⁶⁷ Letter from Roberto Gerhard to Manuel de Falla. Valls, 15.04.1922. Archivo Manuel de Falla (carpeta de correspondencia n° 7037); quoted in Elena Torres, “Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo”, in *Música española entre dos guerras, 1914 – 1945*. ed. Javier Suárez-Pajares (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002), 88.

Concertino for string quartet (1920) as a model for his string quartet.⁶⁸ In both works Stravinsky rejected the established multi-movement schemas and musical forms associated with the Austro-German tradition. In doing so he challenged the established conventions associated to the string quartet genre.

Gerhard possibly followed a similar attitude in his 1922 attempt at string quartet composition. This would be in consonance with his rejection of the “Beethovenian tradition” in the aforementioned letter of 1923 to Barberà:

I could understand that a contemporary composer, who has seen it all [*retornant de tot*], would try to establish a new link with the Beethovenian tradition. I would be a bit sceptic about it but interested anyway. I can understand, *without sharing that intention*, the return to Beethoven after all what had happened [compositionally] after him, after all what we have gained after him. But I consider it is a childish effort to continue Beethoven, starting from Beethoven and ignoring the results, more or less innovative and disputable, of a century of evolution.⁶⁹

7.5.2 Continuity and change: Gerhard’s “Classical” string quartet of 1927.

Gerhard’s “third” string quartet was requested by Schoenberg as a “compulsory final piece” (“*Pflicht- und Gesellenstück*”⁷⁰) of Gerhard’s studies with him. As Holtmaier has explained, this was a common requirement by the master, who usually asked his students to work in a multi-movement work for string quartet during the last semesters.⁷¹ This choice was based on the central position of the string quartet within the Austro-Germanic tradition. Since the late 18th century, the genre was considered the most ambitious form of chamber music and, together with the symphony, the supreme genre of absolute (or instrumental) music. Therefore, Schoenberg regarded the string quartet as an excellent medium for both innovation and engagement with tradition. In his string quartets, Schoenberg sought to provide a logical continuity with the inherited legacy of the Austro-Germanic tradition (as mediated through his main representatives: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms) and at the same time found in the genre the most congenial medium for his compositional and harmonic developments (his first atonal work was the second String quartet Op. 10, to which Gerhard paid homage)⁷²

In consonance with these ideas, Gerhard seemingly conceived his “third” string

⁶⁸ Fernando Remacha’s *Cuarteto de cuerda* (1924) or Ernesto Halffter’s *Cuarteto en la* (1923), for example, were modelled after Stravinsky’s work. See María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923- 1931)* (Madrid: SEdeM, 2008), 48 (footnote 95), 238 and 321.

⁶⁹ “Jo compendria [sic] que un músic d'avui, retornant de tot, intentés empès per afinitat temperamental, establir una nova còpula amb la tradició beethoveniana. Sempre ho veuria amb una mica d'escepticisme, però m'interessaria positivament, al fi i al cap. - Tornar cap a Beethoven, partint de la suma de tot lo que ha passat, de tot lo que hem guanyat després d'ell: això ho puc capir sense compartir el desig - però continuar Beethoven, partint de Beethoven i ignorant i declarant ficció els resultats més o menys audaces i discutibles d'un segle d'evolució – m'apar un afany pueril.” Letter from Roberto Gerhard to Barberà, 22.V.1923, p. 11. Fons Barberà. Biblioteca de Catalunya. My italics.

⁷⁰ See Ludwig Holtmeier, “Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste”, in *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*. ed. Hartmut Grimm et al. (Saarbrücken, Pfau, 2000), 101. A *Gesellenprüfung* is an examination at the end of the apprenticeship.

⁷¹ Berg’s string quartet, Op. 3 is one of the most notable instances of string quartets composed as a final work of the apprentice under Schoenberg.

⁷² It is also worth to note that, in contrast to Spain, at the beginning of the 20th century the genre was particularly important in Austria, due to the steady commitment of Austrian composers to the genre, the high number of influential quartet ensembles based in Vienna (notably the Kolish quartet) and the great interest on the genre by both the Viennese audience and the most important musical journals (such as *Anbruch* or *Melos*), which were constantly informing about the composition, publication and performances of new string quartets by modernist composers, particularly by Schoenberg and his school.

quartet as a work for both harmonic innovation and engagement with tradition. Unlike the anticlassicist miniature pieces for string quartet of the time by Stravinsky, Webern, Adorno or Eimert⁷³, and unlike Berg's two-movement quartet Op. 3 (1910) and six-movement *Lyric Suite* (1926), Gerhard's "third" string quartet follows a "classical" multi-movement schema: the first movement is an allegro in sonata-form, the second an andante in ternary form and the third a lighter rondo finale with a Haydnesque scherzo character.

The use of the sonata form in the first movement is one of the most significant features of the work. This was the first time that Gerhard used the paradigmatic form of tonal music in absence of the functional relations that had traditionally governed the structure. This choice was both a typical neoclassicist trait (shared by many other first movements of interwar post-tonal works by composers such as Berg, Bartók or Stravinsky) and a direct influence of Schoenberg's lessons. For the Austrian composer the use of sonata form in atonal and serial works was not aesthetically contradictory but particularly desirable. Consequently, the structure of the first movement of Schoenberg's *String quartet* Nr. 2 (1908) and Nr. 3 (1927) as well as of Berg's atonal *String Quartet*, Op. 3 (1910) conforms to sonata form. Bartók's *String Quartets* Nr. 1 (1909) and Nr. 2 (1915-17) are other notable instances of the use of sonata form in the first movements of a post-tonal string quartet. Gerhard (like the rest of composers of non-tonal sonatas) had to rethink how to handle this structure in absence of the functional relationships for which it was created. As we have seen in chapter 5, he used symmetry (amongst other strategies) as a medium for providing of structural coherence and cohesion. Further studies could investigate the extent in which Gerhard's musical forms in the second and third movement of the quartet followed and/or deviated from the classical conventions associated to these musical forms.

Observing the structure of the string quartet as a whole, the absence of a middle movement of moderate tempo (such as minuet, intermezzo or scherzo) is particularly interesting. This absence clearly implied not fulfilling the expectations of a classical quartet and seems to be in conflict with the use of formal structures established since the time of Haydn and Mozart. Such a decision was not arbitrary and needs analytical explanation.

The string quartet genre was enshrined by Haydn and Mozart in Vienna around the 1780s. With their quartets (particularly Haydn's Op. 33 or Mozart's "Haydn" quartets) the genre reached a peak of artistic maturity; their best string quartets became the prototype against which later composers, such as Beethoven and Brahms, measured and modelled their own quartets. The four-movement scheme became the norm in Austro-German string quartets around that time and was followed by most Classical and Romantic composers. Gerhard followed this four-movement schema in the "first" *String Quartet in B-flat major* of 1914-17. Schoenberg also adhered to this classical mould in his string quartets Nr. 2, Op. 10 (1907-08) and Nr. 3, Op. 30 (1927), composed the same year than Gerhard's "third".

From the origins of the string quartet (around the mid-18th century) until the establishment of the genre in the last decades of the 18th century the works for string quartet had had between two and five movements and had been often composed as four-part string music for no specific string ensemble in particular (that is, each voice could be played by one or more instrumentalists).⁷⁴ Most of these early works were written by

⁷³ Theodor Adorno: *Sechs Studien* for string quartet (1925-26), Webern: *Six Bagatelles* for string quartet, Op. 9 (1913), Herbert Eimert: *Fünf Stücke* for string quartet (1926).

⁷⁴ Christina Bashford writes: "The history of the string quartet begins in the second half of the eighteenth century, with the newly emerging body of works composed for two violins, viola and cello – sometimes

Italian and Austrian composers, including Giovanni Battista Sammartini, Georg Matthias Monn, Georg Christoph Wagenseil and Luigi Boccherini. The latter was the main representative of the string quartet composition outside the Austro-Germanic tradition during the period. His Op. 1 (1761) was probably the first set of works conceived specifically for string quartet. Most of Boccherini's nearly 100 string quartets were composed in Madrid, seemingly uninfluenced by the Austro-Germanic tradition that was being established around that time. Unlike the quartets of Mozart and Haydn, Boccherini's works contained little development of the motivic material and were structured in three movements: fast - slow- fast.⁷⁵ In general, the string quartets and symphonies composed in Italy during that period did not include a minuet or any other middle movement of moderate tempo until much later. The early string quartets composed by Mozart in Milan (Italy) in the early 1770s (the K. 155 – 160) are a good instance of this mid-18th-century Italian (or “Latin”) three-movement schema.⁷⁶

A hypothesis is that Gerhard chose the three-movement fast-slow-fast schema for his “third” string quartet as an attempt to establish a link with the Latin tradition of the genre. The work's title in Italian *Quartetto* (and not *Streichquartett*, *Cuarteto* or *Quartet*) could support this hypothesis. Gerhard thus engaged with the Austro-Germanic string quartet genre by using the sonata form or composing a rondo of Haydinesque character as a final movement, but at the same time he did not completely fulfil the expectations for a “classical” Austro-Germanic string quartet by rejecting the established four-movement schema. Similarly to Berg's Op. 5 and *Lyric suite*, Gerhard's inscribed his quartet within the Austro-Germanic tradition at the same that he questioned that tradition.

But then, why did he not follow a similar strategy in the four-movement *Wind Quintet*, composed shortly afterwards?⁷⁷ I argue that in that case the association with a “Latin tradition” of the wind quintet genre would have been much more forced. In fact, such a tradition had never existed. Unlike the string quartet genre, the wind quintet was a 19th century genre of exclusive Austrian origin, which evolved from the late 18th century Viennese *Harmoniemusik* (a court wind ensemble composed of pairs of oboes, clarinets, horns and bassoons). The wind quintet genre was established in the first decades of the 19th century with Anton Reicha's 24 *Wind quintets* (1811) and Franz Danzi's 9 *Wind quintets* (1820–24). Both Reicha's and Danzi's quintets follow the four-movement scheme: sonata form, slow movement, minuet and trio, finale. For the rest of the 19th century, the genre fell out of favour of composers and public until it re-

called ‘serenade’, sometimes ‘divertimento’, sometimes ‘quartetto’ (a consistent nomenclature had yet to crystallise) – and intended as ‘real’ chamber music: that is, music to be performed for its own sake and the enjoyment of its players, in private residences (usually in rooms of limited size), perhaps in the presence of a few listeners, perhaps not.” Christina Bashford, “The string quartet and society”, in *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 13.

⁷⁵ The first movement was usually composed in an “alternative” sonata form, different from the Viennese prototype.

⁷⁶ On the early history of the string quartet genre see David Wyn Jones, “The origins of the quartet”, in *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 177 – 185; Christian Speck, *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, in *Studien zur Musik*, 7, (Munich: Fink, 1987); Alessandro Mastropietro, “Tra forma-sonata e rondò: una nuova forma ibrida dell'ultimo Boccherini sopra lo sfondo del classicismo viennese?” *Boccherini online. Rivista di musicologia del Centro Studi "Luigi Boccherini"* (2010). Last accessed: 3 June 2014.

⁷⁷ Gerhard's *Wind Quintet* (modelled after Schoenberg's) has four movement: I. Moderato, in sonata form, with a thematic structure; II: Andante cantabile, with an ABA form. III. Scherzo and trio. IV. rondo.

emerged in the 1920s as a result of the aforementioned interest in wind sonorities by modernist composers. Schoenberg and Gerhard's wind quintets were part of this neoclassical revival of the genre. Both followed the formal conventions of the genre.⁷⁸

7.6 Eclecticism and irony in the works from *Divertimento* through the *Wind Quintet*

Gerhard's references to the musical past in the works composed in 1926-28 often involved distortion, parody and irony. Parody or irony can be defined as rhetorical devices characterized by an incongruity between what the expectations of a situation are and what is really the case.⁷⁹ In music, irony is primarily generated by the mixture of a number of disparate stylistic elements, which would not fit together in their respective mediums. The inclusion of elements from old musical traditions within the new post-tonal musical language has been pointed out as one of the most important neoclassic traits during the interwar period. Marta Hyde explains that neoclassical pieces are those:

in which allusions, echoes, phrases, techniques, structures, and forms from an unspecified group of earlier composers and styles all jostle each other indifferently. Such an eclectic mingling features prominently in the early neoclassic works of Stravinsky, which often join both diatonic and octatonic pitch structures and self-consciously imitate classical phrase structure, simple dance patterns, various tonal forms, and Baroque contrapuntal textures. We can call this type of imitation eclectic or exploitative. It treats the musical past as an undifferentiated stockpile to be drawn on at will, and it permits the kind of brilliant manipulation of new and old that produced some of the most undisputed masterpieces of early twentieth-century music.⁸⁰

Divertimento is an interesting instance of this type of neoclassical eclecticism and ironic comment on past traditions. Firstly, the divertimento is an eighteenth-century aristocratic, outdoor, light, diverting, entertaining genre; Gerhard's music, however, could not be more distant from that. *Divertimento* is not a piece of charming courtly party music but a brash, dense exercise in post-tonal counterpoint, written in an extremely weighty style. Secondly, simple diatonic elements are inserted within the prevalent non-tonal harmony of the work. These elements include the authentic cadences in the "Mozartian" introduction (example 7-11) and the folk-like Dorian melody in the central section of the work, shown in the example below. After the extreme chromaticism of section A, this decidedly diatonic folk-like melody in section B greatly surprises the listener, even more so when it is restated immediately afterwards, now doubled in a traditional (tonal) manner in major sixths (example 7-32).

⁷⁸ Other important works for wind quintet from this period include Paul Hindemith's *Kleine Kammermusik* op. 24, Nr. 2 (1922), Carl Nielsen, *Wind Quintet* op. 43 (1922) and Hanns Eisler's *Divertimento* op. 4 (1923).

⁷⁹ The *Oxford English Dictionary* defines irony as "a condition of affairs or events of a character opposite to what was, or might naturally be, expected; a contradictory outcome of events as if in mockery of the promise and fitness of things."

⁸⁰ Hyde, *Neoclassic and Anachronistic*, 211.

The image displays two systems of a musical score for woodwind instruments. The first system includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Horns (Hrns.), and Bassoon (Bsns.). A black box highlights a melodic line in the Horns part, labeled "Dorian folk-like melody". The second system includes parts for Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinet (Cls.), Horns (Hrns.), and Bassoon (Bsns.). A black box highlights a melodic line in the Clarinet part, labeled "Restated. Doubled on major sixths".

Example 7-32: Dorian folk-like melody in section B of *Divertimento*.

Another interesting instance of the typical neoclassic mixing of old and new configurations is the Picardy third that closes the first movement of the string quartet. As we have seen, this quotation entails many meanings: on the one side, it is an homage to Schoenberg's Op. 10; on the other side, it could be a direct invocation of "ancient" pre-tonal music, which Schoenberg and his school understood as a kind of historic counterpart to the new post-tonal methods of compositions. It is also a typical exercise on ironic eclecticism: the unexpected, soft emergence of this radically old harmonic element at the very end of a piece written in a radically non-tonal harmonic language surprises and provokes the listener. Many of them would experience this final sonority as an ironic, even humorous allusion to the past.

Example 7-33: A “Picardy third” sonority (F# minor and major triads) closes the first movement of Gerhard’s atonal quartet.

Finally, the *Wind Quintet* is Gerhard’s most interesting neoclassical work of the 1920s and one of his most eclectic of this period: allusion to past musical elements, folk-like melodies and quotations of contemporary works are included in the predominantly serial context of the work. In a brilliant article for *Tempo*, Paul Peter Nash described the work as “a stylistic knife-edge, always with the possibility of something quite unexpected just round the corner”⁸¹.

The second movement is a good example of Gerhard’s allusions to old musical elements. Example 7-34 shows two elements at the beginning of the piece that evoke baroque structural and stylistic elements:

1) the seven-note series is treated like a kind of “ground bass”, that is, as a bass motive that recurs many times in a manner of ostinato.

2) the main clarinet melody (framed) and the melodies that answer it (horn and flute) are described by Nash as composed in “Baroque aria-style”.⁸²

The treatment of the series as a “ground bass” and the adoption of melodic elements of Baroque style led Colin Mason to define the second movement as a “free passacaglia”⁸³

⁸¹ Peter Paul Nash, “The Wind Quintet”, *Tempo* 139 (December 1981), 10.

⁸² Nash writes: “The form of the second movement is more spreading and episodic, like its slow, baroque aria-style main theme, first heard on clarinet, and principally counterpointed against a plodding, continuo-like ground on bassoon. Both these ideas, like all the themes of this movement, are based on simple linear statements of the falling seven-note series. Evocations of a baroque style are intensified by a sequential extension of the falling stepwise movement in the clarinet theme, which itself gradually acquires something of a thematic identity throughout the movement, appearing finally in the coda: in sequentially-imitating double strands. Nash, “The Wind Quintet”, 7.

⁸³ Quoted in Ates Orga, “The Works,” in *The London Sinfonietta Programme Book: Schoenberg-Gerhard Series*, ed. David Atherton (London: Shenvall Press, 1973), 78.

II

Andante cantabile, sostenuto (♩ = 100)

Flute

Oboe

Clarinet in B \flat

Horn in F

Bassoon

Baroque aria-style melodies

“ground bass”

Example 7-34: Allusions to Baroque structures and style (2nd movement, opening).

Furthermore, a number of folk-like melodies emerge unexpectedly in the second and third movements of Gerhard’s *Wind Quintet*. These diatonic-oriented melodies are accompanied by ostinati, that greatly contrast with the prevailing non-diatonic and developmental musical language of the work. The folk-like dirge in the “trio” section of the third movement (bb. 26 – 38) is particularly interesting. It is played twice by the oboe, the second time doubled in minor thirds by the flute (see example 7 - 35). This is the same procedure as we have encountered in the *Divertimento*, in which the folk-like melody in section B was played twice, the second time doubled in major sixths (the complementary interval to the minor third).

The folk-like dirge is accompanied by a six-note clarinet motive derived from a clarinet ostinato that accompanies the main melody in the introduction to the second part of *Le Sacre du Printemps* (bb. 37 – 47). Gerhard does not quote literally the clarinet motive from *Le Sacre*. His allusion to Stravinsky’s masterwork consists of expanding the original clarinet motive by introducing two additional pitch-classes. The resultant motive (a superset of the original set) is slightly different but clearly recalls the sonority of Stravinsky’s clarinet ostinato in *Le Sacre*. For some reason, this melody was important for Gerhard. He also quoted it in the *Haiku* Nr 3 (b. 1) from 1922 and possibly in other works composed after the *Wind Quintet*.⁸⁴

In the fourth movement of Gerhard’s quintet (and in the 3th *Haiku*) there are also allusions to Schoenberg’s *Pierrot lunaire* (b. 65, piccolo). According to Gerhard’s first letter to Schoenberg, this work and *Le Sacre* were of central importance for him.

⁸⁴ Gerhard tended to quote small melodies once and again in different works. It is therefore possible that this motive appears in other works composed during the 1930s or in exile.

The allusions to both masterworks in the *Haikus* and the *Wind quintet* might be an homage to the two contemporary composers that most influenced Gerhard's music and aesthetic in the 1920s.

Example 7-35: Allusions to Stravinsky's *Le Sacre du Printemps* in Gerhard's *Wind Quintet*.

As Michael Russ has recently pointed out, the understanding of Gerhard's eclecticism constitutes one of the greatest challenges faced by anyone studying his music of the interwar period.⁸⁵ Further studies of Gerhard's eclecticism should begin with the examination of the works composed in 1926 – 28, particularly the *Divertimento* and the *Wind Quintet*, and follow with his most important works of the interwar period, for instance the *Violin concerto* or his opera *The Duenna*, in which the mixing of many disparate styles and elements played a key role.

7.7 Conclusions

The music composed by Gerhard from 1926 to 1928 reflects the formalist and neoclassical tendencies of the post-war period. The unfinished *Divertimento* for winds

⁸⁵ Michael Russ, "Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto", 131.

can be considered the outset of Gerhard's neoclassicism. In this work we encounter all these traits that defined the neoclassic music of the 1920s: a preference for restrained wind sonorities, a sober treatment of instrumentation and tempo, an interest in highly contrapuntal textures, the adoption of elements from past musical traditions and the eclectic mixture of many different elements (quotation of Mozart's *Serenade*, folk-like melody, traditional cadences...).

Divertimento is particularly interesting for being an instance of what Straus and others (following Bloom) have called the "misreading" of a precedent canonic tonal work. This was a typically neoclassical compositional procedure, followed by many modernist composers during the interwar period. Gerhard's post-tonal revision of the first movement of Mozart's *Serenade for winds* K. 388 primarily consisted of the "octatonization" of the original diatonic materials and of a post-tonal reinterpretation of the original large-scale motion to the relative major. This procedure shares many similarities with Schoenberg's misreadings of works by Mozart and Schubert in the works composed at the time, his Opp. 29 and 30.

Gerhard's profound interest in counterpoint in *Divertimento* and in the major works that followed it (the string quartet and the wind quintet) is one of the most important features that distinguish these works from his previous compositions of the early 1920s. Gerhard legitimated this atonal "renaissance" of counterpoint as a "revival" of past polyphonic music. In contrast with Schoenberg, who only cited Bach as the main predecessor of his contrapuntal music, Gerhard presented himself also as an inheritor of pre-Baroque and non-Austro-Germanic schools of composition, whose music was considered of international stature. Implicit was an idea that Gerhard often repeated in the early 1930s: the atonal language from Schoenberg and his school was perfectly apt for composing Catalan music, which had to be new, truly national but of international stature.

An important aspect of Gerhard (and Schoenberg's) neoclassicism was the use of musical structures, forms and genres idiosyncratic of tonal music for the composition of non-tonal pieces. In his first chamber piece for Schoenberg, Gerhard revived the 18th-century entertaining genre of the divertimento and he ironically commented on the old conventions attached to the genre. Schoenberg had followed a similar procedure in his neoclassical suites and serenades of the period. Gerhard's next major works were a post-tonal string quartet and a partially serial wind quintet. In both works Gerhard engaged with the tradition of these genres by adopting the usual musical forms and overall structures. In the *Wind Quintet* he followed the four-movement scheme (sonata form, ABA, scherzo and "trio" and rondo). Schoenberg had also employed this mould in his *Wind Quintet*, Op. 26 (which Gerhard took as a model in some senses). In the "third" string quartet, however, Gerhard discarded the four-movement schema, established since the 18th century for the genre, and opted for a three-movement design (fast – slow – fast). This structure could be an allusion to the early "Latin" tradition of the genre. By doing so, Gerhard challenged the Austro-German tradition of the genre. Finally, the first movements of the string quartet and wind quintet were the first of many times in Gerhard's career in which he employed the sonata form for non-tonal pieces, that is, for pieces in which the old tonic-dominant relationships were replaced by non-tonal strategies for assuring musical coherence. Future studies could investigate the evolution of Gerhard's sonata forms, starting from the first movements of the string quartet and wind quintet through the serial works composed in the exile.

Conclusions and suggestions for future research

Although it is generally accepted that Gerhard's music of the 1920s –even his whole *oeuvre*– cannot be properly understood without considering the composer's extremely influential acquaintance with Arnold Schoenberg, the development of his compositional technique, style and aesthetic ideas during the period as a student in Vienna and Berlin (1923 – 1928) had remained virtually unexplored up to now. This thesis has thus examined the composer's decisive relationship with Arnold Schoenberg in the 1920s and at the impact of it on his music and ideas of that decade.

As my investigation of Gerhard's musical education has demonstrated, the earliest contact with Schoenberg's theories can be traced back to the mid-1910s that is, to the early stage of Gerhard's studies with Pedrell. Around that period Gerhard read for the first time the first edition of the recently published *Theory of Harmony* and started to study Schoenberg's music. The compositional procedures and aesthetic principles of the Austrian composer became considerably weighty for Gerhard, particularly in the period after the end of Pedrell's teachings, from 1920 onwards.

My examination of the first *Apunt* for piano (1921) has shown the scope of Schoenberg's influence in Gerhard's first attempt at non-tonal composition. On the one side, Gerhard's 1923 description of the harmony of the piece (for Barberà) suggests that he configured the harmonic schema of the piece by implementing Schoenberg's ideas on "fluctuating tonality" (exposed in *Theory of Harmony*). On the other side, the harmony and structure of the piano miniature are characterized by two features typical of post-tonal music in general and of Schoenberg's free atonal music in particular: 1) the use of quartal –instead of triadic– harmonies (the Schoenbergian "atonal triads"); and 2) the employ of intensive motivic integration as main constructive principle (that is, the use of a few intervals as basic structural elements in order to provide musical unity and structural coherence in absence of the traditional tonic-dominant relations). In other respects, the importance in Gerhard's *Apunt* of the octatonic collection as referential set links the piece with the music of early 20th-century octatonic composers such as Ravel or Stravinsky, considered at the time diametrically opposed to Schoenberg.

While the harmony of the first *Apunt* clearly relates to the music of post-tonal composers outside Spain and Catalonia, stylistically it shows strong affinities with contemporary Franco-Spanish post-impressionist piano music and specifically with the early piano music of Catalan composer Frederic Mompou (a relationship completely overlooked by scholars up to now). Like Mompou's piano miniatures of the period – particularly the *Cants magics*, that Gerhard highly esteemed–, the first *Apunt* is characterized by extreme structural simplicity, harmonic statism, the structural importance of literal repetition (*ostinati*), a strong penchant for rhythmic freedom and the exploitation of resonance and instrumental colour as powerful expressive elements. This style, at odds with Schoenberg's at the time, would be abandoned in the works composed by Gerhard a few years later in Berlin. This "combined influence" of early 20th-century German and French musical modernism in Gerhard's music –often emphasized by the composer himself in the early 1920s (for instance, in his first letter to Schoenberg)– had not been analytically explored in detail so far.

The composition of the two *Apunts* (1921–22) and the seven *Haiku* (1922) was concurrent with the development of a severe artistic crisis that eventually led Gerhard to continue his studies with Schoenberg. In order to fully understand not only this crisis and the choice of Schoenberg as a teacher but also the transformation of his

compositional style in that decade, I argue that it is essential to take into account the aesthetic changes of the post-war years, generally overlooked in the discussions about Gerhard's music of the time. As reaction against the expressive excesses of post-Wagnerian music, the early 1920s saw an emergence of new compositional tendencies that considered the articulation of purely musical ideas the main source of aesthetic experience (that is, music was regarded then as a formalist rather than a descriptive or expressive art). As my study has demonstrated, Gerhard acknowledged these principles as soon as 1921. His conviction that the art of music should only deal with purely musical issues probably aggravated his concerns about his lack of technical competence to compose "music in itself", which triggered the aforementioned artistic crisis. After the completion of the seven *Haiku*, he gave up composition, imposed himself an intense self-learning programme in seclusion and finally decided to apply for continuing his studies with one of the most respected music theorists and pedagogues in Europe at the time. This choice of Schoenberg as a teacher was absolutely unusual in Spain, since the country was then so much under French influence on artistic matters.

Gerhard studied almost ten semesters with the Austrian composer, first in Mödling as a private pupil (from December 1923 to early 1926) and then in an advanced composition group class at the Berlin *Akademie der Künste* (from ca. March 1926 to ca. summer 1928). He was the only Spanish student that Schoenberg had in his more than fifty-year teaching career. My study of the text and musical sources related to this period has provided a definitive list of the works composed for that class, their chronology, versions and compositional process (an information that remained unclear or even mistaken in the catalogues of Gerhard's music published so far).

As we have seen, Gerhard composed musical pieces for Schoenberg's class only during the last two years of his studies (from late 1926 to mid 1928). He was not very prolific: besides a lost (or perhaps never completed) set of variations for piano and the unfinished *Divertimento* for winds (both from late 1926), he only wrote two brief pieces for small chamber ensembles (around 1927) and a three-movement string quartet (1927-28). The string quartet, required by Schoenberg as final project of his teachings, is the only work composed in Berlin with a truly artistic magnitude and the only one that Gerhard later intended to premiere and publish. The work's complex history of composition, arrangement and re-cycling (in the *Violin concerto* of the early 1940s) has been thoroughly discussed in chapter 3. With respect to the two brief pieces of 1927 — the *Sonata* for clarinet and piano and the *Andantino* for violin, clarinet and piano — I regard them as brief compositional exercises, in which Gerhard experimented with specific aspects of non-tonal pitch organization. He never intended to perform these pieces outside Schoenberg's class or to publish the scores.

Also around 1927 Gerhard composed two brief tonal-oriented pieces on Spanish (mostly Andalusian) folkloric melodies, entitled *Sevillana* and *Conde Sol*. They seem to belong to an (unfinished?) *Suite for winds, strings and piano* that he mentioned in a 1929 interview with *Mirador*. In contrast to Sánchez de Andrés's views (the editor of the pieces) I consider very unlikely that these pieces were composed for Schoenberg's class. Their simple, playful and overtly folkloric style on the one side and the structural importance of sequences and *ostinati* as well as the lack of contrapuntal work, motivic integration and development procedures on the other side were at odds with Schoenberg's compositional principles. Furthermore, a superficial analysis of the music has revealed that they seem to ironically comment on Schoenberg's compositional procedures in general and on the *Suite* Op. 29 in particular. Such kind of sarcastic musical comments on his music would have been hardly accepted by the extremely suspicious teacher.

Regarding Gerhard's *Wind Quintet*, a number of evidences have demonstrated that, contrarily to what David Drew and many other scholars have often stated, it was neither Gerhard's second "exam piece" nor his last composition submitted to Schoenberg. In fact, the work was not completed in Berlin but in Tulln an der Donau (Austria), during the long holidays that Gerhard spent there from mid-1928 to mid-1929. It does not seem that Schoenberg had ever a chance to take a look at the work.

My research has also revealed the surprising fact that Gerhard's progress during the first three years of studies with Schoenberg was rather slow: the master considered him a rather mediocre student until around early 1927. Thus, Schoenberg gave him worse marks than to his classmates and expressed his concerns about Gerhard's future as a composer. Consequently, from late 1923 to late 1926 Gerhard did not compose any piece of music but focused on the realization of technical exercises and on the analysis of tonal masterworks, primarily by the greatest 18th and 19th-century German composers. The music of Bach and Mozart was seemingly at the core of these studies. Schoenberg considered them the central figures in Western art-music tradition and regarded their works as models of perfection that his students should try to emulate in their own pieces, using their own contemporary languages. My analysis of the pieces composed by Gerhard in Berlin has shown the extent to which the extensive study of Bach and Mozart's music left a mark on his music. This influence is particularly apparent in the *Divertimento* for winds. The work is a (partial) "misreading" of Mozart's *Serenade for winds* K. 388, written in an extremely complex contrapuntal style (with allusions to Bach through the interpolation of the Bach motif).

In respect of the discussion of modern compositional techniques (including the twelve-tone method), I infer that Schoenberg postponed this topic until the last semesters of Gerhard's studies with him, when he thought his student was mature enough to benefit from those conversations. Despite Schoenberg's usual refusal to teach "modern music" (particularly his own), I have found evidences that they analyzed together at least Schoenberg's *Three piano pieces*, Op. 11 and the *Wind Quintet*, Op. 26. I assume that Gerhard also became familiar with the newest aesthetic trends and compositional techniques through the reading of specialized treatises and musical magazines (such as *Die Anbruch*), the analysis (on his own) of recently published contemporary pieces (by Schoenberg, Berg, Hauer, Eisler, Hindemith and many others) and the regular meetings and discussions with a number of modernist composers, most of them belonging to Schoenberg's circle.

The significant affinities between the pieces analyzed in this thesis and a number of works penned in the first half of the 1920s by Schoenberg and other composers of his circle have evidenced that Gerhard stayed up to date about the latest developments in non-tonal compositional technique. My analysis of the *Andantino* for violin, clarinet and piano, for instance, has shown the remarkable affinities of this piece not only with Schoenberg's but also with Hauer's recent twelve-tone works and theories, published just a few years earlier.

In this brief piece Gerhard experimented for the first time with the control of the ordering of the twelve pitch-classes in both the horizontal and the vertical musical dimensions by using a pre-compositionally defined method. This principle aims at the avoidance of pitch-class centrality by means of pitch-class repetition. The equation of the horizontal and vertical dimensions through controlled pitch-class ordering (a procedure that Schoenberg called "the unity of musical space") is the basic principle of twelve-tone music. *Andantino* can be thus considered a "proto-serial" composition or a transitional piece to serial organization.

The compositional method devised by Gerhard consists of the division of the

aggregate in three *ordered* tetrachords and the generation of motives and chords by the free *permutation* of the four pitch-classes within each tetrachord. Both the partition of the series in smaller sets (trichords, tetrachords or hexachords) and the penchant to permutation of the pitch-classes within them characterized the earliest history of the twelve-tone method. The procedure is key in Hauer's "trope-pieces" as well as in certain sections of Schoenberg's earliest twelve-tone compositions (particularly the Opp. 23 to 25). This combination of serial ordering and free permutation would be further developed by Gerhard in the *Wind Quintet*, his first real essay in (intermittent) serial ordering and his most accomplished work of the 1920s. *Andantino* can be seen as a kind of preparatory exercise before the composition of his *Wind Quintet*.

As mentioned, the new formalist and neoclassical trends of the post-war years had a great impact on Gerhard's compositional language and style of the mid and late 1920s. Although this fact has never been mentioned in any study of Gerhard's music —neither in the accounts of neoclassicism in Spain— I consider it key for understanding the transformation of his music in the period 1926-28. The following list summarizes the main formalist and neoclassical traits of the pieces composed by Gerhard for Schoenberg as well as in the *Wind Quintet* of 1928. Note the great contrast with the aforementioned features of the first *Apunt* for piano of 1921:

- The works composed for Schoenberg are examples of "pure" instrumental music, in which the depiction of extra-musical ideas, emotions or feelings does not play the main role, or any role at all.
- Instrumental colour, resonance and flexible meter are no longer regarded as primary expressive elements. Music is now essentially regarded as an organization of pitches and durations. The works are characterized by a restrained musical expression and a sober, non-coloristic ("classicist") treatment of instrumentation and tempo. Gerhard clearly favours the "anti-romantic" sonorities of wind instruments and wind ensembles.
- The musical texture is primarily defined by relatively dense (atonal) counterpoint (understood by Gerhard as a revival, or descendant, of pre-common-practice polyphony). Motivic elaboration and varied repetition substitute the former penchant for literal repetition (ostinati and sequences).
- Gerhard engaged with traditional genres, musical forms and structures related to the Baroque and Classical musical traditions (while rejecting the tonal relations that had shaped these forms in the past): he adopted musical forms like the sonata form or the rondo, and showed a certain penchant for regular, "classical" phrasing.
- The pieces present many allusions to the musical past. For instance, an octatonic reinterpretation of part of Mozart's *Serenade for winds* K. 388, or musical references to idiosyncratic elements from old musical traditions (like the Picardy third or the Baroque ground bass). His allusions to the past often entail ironic connotations.

The unfinished *Divertimento* for winds (1926) is the earliest work composed for Schoenberg that has been kept and the outset of Gerhard's neoclassicism. It greatly differs from Gerhard's precedent pieces and shows notable correspondences with Schoenberg's neoclassical works of the early 1920s. On the one side, both composers established an (ironic) dialogue with old entertaining musical genres: Schoenberg with the Baroque suites and serenades (Opp. 24, 25 and 29) and Gerhard with the Classical divertimento. On the other side, both composers "misread" specific masterworks from the common-practice period. Gerhard's *Divertimento* opens with an "octatonized"

version of the introductory passage of Mozart's *Serenade for winds* K. 388. He also invokes (exclusively with post-tonal means) the customary motion to the relative minor in the central section of the *Divertimento* (a motion that was present in Mozart's *Serenade*).

Interestingly, Gerhard's "misreading" procedures are strikingly similar to those followed in Schoenberg's Opp. 29 and 30 (composed around the same time as the *Divertimento*). However, this fact does not necessarily imply that Gerhard modelled the *Divertimento* on these specific works by Schoenberg (which was impossible in the case of the Op. 30, composed afterwards). It rather suggests that Schoenberg's advised him to follow very similar procedures to those he was implementing at the time in his own compositions.

My analysis of the unfinished *Divertimento* has demonstrated that still in late 1926 Gerhard did not feel confident enough as composer and was struggling to master the developmental techniques and highly contrapuntal style encouraged by the Austrian composer. Seemingly overwhelmed by the complex contrapuntal texture of the work, Gerhard quoted in the last bars a number of motives and chords from his previous works and favoured literal repetition in the form of sequences and ostinato structures (surely to Schoenberg's displeasure). It does not surprise that the master reported by then that Gerhard was still "in the midst of a crisis" and that his future as composer was rather uncertain.

The technical awkwardness shown in *Divertimento* greatly contrasts with the assurance displayed in Gerhard's string quartet, composed just a few months afterwards. This suggests that his technical skills and, perhaps more importantly, his self-confidence as composer, quickly developed in the semester following the abandonment of the *Divertimento*.

Observed as part of the neoclassical trends of the 1920s, the string quartet is particularly worth of study for being Gerhard's earliest instance of the adoption of a Classical multi-movement schema and of Classical musical forms for each movement of an utterly non-tonal work. Gerhard chose a three-movement pattern fast – slow – fast as overall schema (which perhaps constituted a wink to the earliest Latin history of the genre). For each movement he employed a Classical musical form: sonata form, ternary form and rondo. This use of traditional structures in absence of the functional relations that had shaped these forms in the past was a key aspect of atonal neoclassicism. It also defined Schoenberg's works of the 1920s, including the *String Quartet* Nr. 3, Op. 30, composed around the same time that Gerhard's "third". This neoclassical procedure would be vehemently criticised twenty years later by the musical avant-garde as incongruous and contradictory.¹

The first movement of the string quartet is one of Gerhard's most fascinating pieces of the 1920s and was thus chosen as the main case study of my thesis. The piece is Gerhard's earliest non-tonal composition written in sonata form, and also an overt and technically accomplished homage to Schoenberg and his music. My analysis revealed that both features are intimately related to each other. Gerhard's tribute to the master develops in two levels: the first one consists of a quotation of the "Picardy third" sonority that closes Schoenberg's *String Quartet* Nr. 2, Op. 10. The quotation is easily recognizable by anyone acquainted with Schoenberg's work. The second level is much subtler and only revealed through analysis. It consists of the use of Schoenberg's "Picardy third" cadence as the *Grundgestalt* of the whole movement: Gerhard "generalized" Schoenberg's closing sonority into a tetrachord (pc set 4-17) and

¹ See Pierre Boulez, "Schoenberg is Dead" (1952), in *Stocktakings from an Apprenticeship*, ed. Paule Thévenin (New York: Oxford University Press, 1991): 209 – 214.

projected its structure —defined by symmetry and transpositional combination— to: 1) the large-scale structure of the movement, that is, to the reversed (or symmetrical) sonata form; and 2) to many key configurations in the piece, including the pitch arrangement, harmonic progressions and voice leading of important structural sonorities in the exposition/recapitulation (the vertical 4-17s) and to most musical elements in the development (where transpositional combination is used as the main variation procedure).

Symmetry and transpositional combination are the main structural determinants in the piece and function as sources of musical unity, continuity and coherence. These properties also define the structure of the octatonic referential collection, which plays a decisive role in Gerhard's movement. The piece is indeed one of the most significant instances of Gerhard's 1920s octatonicism. The composer intensively explored the potential of pc-set 4-17 for generating octatonic materials by means of transpositional combination. Particularly in the development, the octatonic collection and some of its subsets are the most prevalent and important sets generated by this procedure. Indeed, I presume that Gerhard chose pc-set 4-17 as a kind of *Grundgestalt* of the movement not only for being the symbol of his homage to Schoenberg's Op. 10 but also for its great potential for octatonic constructions by means of transpositional combination. Interestingly, some transpositional combination procedures in Gerhard's movement are strikingly similar to other found in the third movement of Bartók's second string quartet.

In sum, the neoclassical and formalist features of the movement, the use of atonal sonata form, the octatonic-dominated harmony and the employ of symmetry and transpositional combination as main structural agents make of Gerhard's movement a relevant piece, worth of careful study. Since the education under Schoenberg constituted to a large extent the foundations of his mature technique and style, my analysis of Gerhard's compositional technique in this movement and in the other pieces composed for Schoenberg might contribute to a better understanding not only of the transformations of his musical language during the 1920s but also of his posterior development as composer and the creative way towards his mature works of the subsequent decades.

Suggestions for future research

As mentioned in the introduction, Gerhard's music of the interwar period, particularly the works composed before 1928, remain virtually unexplored. This thesis is indeed one of the very few studies that have analyzed in detail Gerhard's compositional technique of the early and mid-1920s. There is thus abundant room for further studies on Gerhard's early post-tonal musical language and on the aesthetic and historical context in which it developed.

One of the most fascinating issues in regard to Gerhard's interwar music is the importance of the octatonic collection as referential set in his harmonic system. This topic might be interesting not only for scholars studying Gerhard's early post-tonal music but also for those trying to explain octatonicism historically. Further investigations could inquire into Gerhard's octatonic usages from the early 1920s onwards and into the relationships with the octatonic music of other major early 20th-century composers such as Debussy, Ravel, Scriabin, and particularly Stravinsky and Bartók.

A (superficial) comparative analysis of the music of the latter two composers with the pieces examined in this thesis produced substantial findings, which are worthy of further exploration. Stravinsky's neoclassical works of the 1920s show a penchant for the use of the octatonic ordering beginning with the half step. This ordering was also clearly favoured in *Divertimento* and in the first movement of the 1927 string quartet. Significantly, both Stravinsky and Gerhard employed the collection with particular emphasis to generate triads with both the major and the minor third over a specific root (pc-set 4-17). A recommendation for future studies is to determine the specific affinities between Stravinsky and Gerhard's octatonic languages. Special attention should be paid to Stravinsky's *Octet*, which I believe Gerhard particularly admired and could have taken as a model for certain constructive aspects of his works.

Regarding the affinities between Bartók and Gerhard's octatonic music, it seems that the Catalan composer emulated certain transpositional combination processes present in Bartók's music. As mentioned, a quick examination of the third movement of Bartók's second string quartet revealed the structural importance pc- set 4-17 (a set typical of his music) and, more importantly, the combination of 4-17 with two transpositions of itself a minor third above, which generates the octatonic collection. A very similar transpositional combination procedure is at the core of the first movement of Gerhard's 1927 string quartet. These are presumably not the only analogies between the octatonic strategies and transpositional combination procedures of both composers. More research needs to be done in order to assess the extent of Bartók's influence.

Another virtually unexplored issue in relation to Gerhard's octatonicism is the integration of materials derived from the typical modes of Catalan folk music in the composer's octatonic-dominated harmonic contexts. Further investigations could begin by examining the possible interactions of the octatonic collection with different forms of the Phrygian mode, particularly the one with variable third degree (typical of many Catalan work songs and lullabies). As table 8-1 shows, the identical interval content of the first tetrachord of the Phrygian mode with variable third degree and the octatonic scale starting with the semitone makes particularly attractive the interaction. Interestingly, pc-set 4-17 is a subset of both collections. As part of this study, it could be determined whether 4-17 also plays a role in the second movement of Gerhard's string quartet, in which, as White has shown, Gerhard recalls the melodic and modal turns of certain unmeasured Phrygian work songs with variable third degree.²

**First tetrachord:
Same pitch-class content**

Phrygian, with variable 3rd degree.	C	Db		Eb	E	F		G	Ab		Bb	
Octatonic 01	C	Db		Eb	E		Gb	G		A	Bb	

Pc-set 4-17

Table 8-1: Pitch-class interaction between the Phrygian mode with 3rd variable degree and the octatonic collection.

² See Julian White, "Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage': Roberto Gerhard and Catalan Folk Music", in *The Roberto Gerhard Companion*. eds. Monty Adkins and Michael Russ (London: Ashgate, 2013), 54-55.

The role in Gerhard's music of inversional symmetry (and the related property of transpositional combination) is another fascinating topic worthy of further study. It is very likely that the composer continued exploring the creative possibilities of these properties as structural determinants after 1928. Future studies of Gerhard's music could apply analytical techniques and procedures similar to those brilliantly implemented by Cohn for the analysis of inversional symmetry and transpositional combination in Bartók's music. I think that the application of Cohn's methodology to the examination of Gerhard's harmonic language could prove equally effective and reveal significant findings.

Gerhard's handling of traditional musical forms outside the tonal idiom – particularly the sonata form – is another stimulating topic for analysts and music theorists. As mentioned, shortly after having completed the 1927 string quartet, Gerhard used sonata form again in the first movement of the *Wind Quintet*. Years later he chose the form for serial pieces such as the first movement of the *String quartet* Nr. 1. As Nash has pointed out, it was within the limitations of the classical forms that Gerhard seemed at his most technically assured. Future studies could analyze how the composer assured coherence, structural logic and cohesion in these non-tonal sonata forms. Mitchell's inspiring discussion of Gerhard's approaches to sonata form in the aforementioned works could serve as a starting point for future studies on this topic.³

Another suggestion for future work is the analysis of Gerhard's serial technique, its evolution and the aesthetic/historical context in which it developed. Despite the brilliant studies of Mitchell, Russ, Sproston and other scholars, there are many aspects related to Gerhard's serial technique and its relationship with Schoenberg's that remain to a large extent unexplored. A first step in the study of the influence of Schoenberg's twelve-tone procedures in Gerhard's music could be the comparison of the methods of serial pitch-class organization in Gerhard's *Wind Quintet* and Schoenberg's *Wind Quintet* Op. 26, which Gerhard recognized as a direct model of his work. This could be the basis for other studies contrasting Schoenberg's late twelve-tone procedures with Gerhard's serial music from the late 1940s onwards.

The concept of "unity of musical space" – discussed in chapter 6 in relation to the *Andantino* – is one of the key structural principles in post-tonal music. This procedure is closely related to motivic saturation, that is, the use of a few intervallic relationships (or pc-sets) for composing most melodic, harmonic and structural elements of a musical piece. I believe that the analysis of the tonal-oriented works of the late 1920s and 1930s could gain from an approach that observe Gerhard's compositional language from this perspective; that is, not as something radically different from the non-tonal works of the late 1920s (for instance, the "proto-serial" *Andantino* or the intermittently serial *Wind Quintet*) but as part of a general post-tonal syntax in which similar intervallic structures determine the vertical and horizontal dimensions of the music. The analysis of the *Fourteen Catalan songs* (composed just a few months after the partially serial *Wind Quintet*) could particularly benefit from this approach. As White has pointed out, some of these songs "reveal a very close intervallic relationship between melody and accompaniment, justifying Gerhard's later ostensibly outlandish claim that his musical style reconciled Schoenbergian ideas with those of Pedrell".⁴ A very special case seems to be the song "La cinta daurada", in which, according to White, Gerhard treated the melody's first six pitches as a row.

These tonal-oriented works composed after the *Wind Quintet* were closely related to

³ Rachel E. Mitchel, "An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970)". Ph. D. Thesis, The University of Texas at Austin, 2009.

⁴ Julian White, "Promoting and Diffusing..."

Catalan culture. They include the *Fourteen Catalan Songs*, two *Sardanas*, the cantata *L'alta Naixença del Rei En Jaume* or the ballet *Soirées de Barcelone*. Another important question to be answered is why Gerhard abandoned his methods of serial organization and his penchant for “pure” music after the composition of the “detached” and partially serial *Wind Quintet* of 1928. Such decision does not seem to fit together with his firm and constant defence during the 1930s of Schoenberg’s “developments” as the main path that all contemporary composers (including the Catalans) should follow.

In this respect, I argue that these transformations in Gerhard’s language and style should be observed not only as a consequence of his return to (ardently nationalist and musically more conservative) Catalonia –as it has been usually stated– but *also* as part of the new aesthetic trends that were emerging at that time in Europe, particularly in Germany. Between the late 1920s and the Second World War, German composers of Gerhard’s generation (especially Paul Hindemith, Hanns Eisler and Kurt Weill) questioned the abstract, elitist, formalist, non-functional nature of most modernist music (mainly the twelve-tone music of the Second Viennese School). Instead of “complex”, and “cerebral” music, they demanded “functional” works that directly address and serve society and take into account the increasingly restless socio-political context of the time. A recommendation for future studies is to assess how these ideas influenced Gerhard’s music of the 1930s, that is to determine whether these aesthetic trends had an impact in his musical style and language and whether they favoured his preference for “functional” genres such as the ballet and the cantata.

It is to be expected that future investigations of these and other issues related to Gerhard’s creative processes and aesthetic ideas will contribute to a better knowledge of his fascinating creative mind and to the ascertainment of his significance as composer in the history of 20th-century Catalan, Spanish and Western post-tonal music.

**ANEXOS
APPENDIXES**

Anexo 1. Cuaderno de apuntes de Gerhard (ca. 1916)

Conservado en el IEV (Manuscrits i-o altre material. Sig. 14.01.06)

Idiomas: Ct (Catalán), Cst (Castellano), A (Alemán), F (Francés)

1.1. Tabla de contenidos

Páginas	Contenido	Idioma
2 - 3	Catálogo de su obra (Sept. 1913 – Abril 1918) [secc. 1.4.1]	Ct
4	Horario	A
5	Proyecto de ordenación por número de opus [secc. 1.4.2] Continuación del catálogo (Nov. 1918 – Nov. 1921) [secc. 1.4.1]	Cst
6 -7	“Autokritik des Allegros” [Autocrítica del <i>Allegro</i>]	A
8	Reflexión sobre el contrapunto	A
9	Referencia bibliográfica. Pequeño apunte musical	Ct
10	Referencias bibliográficas Reflexión sobre la modalidad Apunte	Ct A
11	Copia de una cita de <i>Evoluciones de arte por reintegración</i> [?] de Pedrell Pequeños apuntes musicales (extractos de canciones populares) Ref. bibliográfica	Cst Ct
12	Reflexiones en torno a las formas clásicas Apunte sobre material para trabajar la armonización de canciones y canto gregoriano. Referencias bibliográficas	A F, Ct
13	Referencias bibliográficas	Cst
14	Reflexión en torno a la polifonía de Victoria y Bach	A
15	Apuntes sobre el <i>Officium hebdomadae sanctae</i> de Victoria	A
16	Apuntes en torno a <i>Els Pirineus</i> . Estudio progresiones armónicas, géneros medievales...	Ct
17	Reflexión tras la lectura de un libro de Schuré	Ct
18	Copia una cita, al parecer de P. Aubry, sobre la canción popular (<i>¿Cancionero Musical Popular Español?</i>)	Ct, A
19	Reflexión sobre el I acto de <i>Els Pirineus</i> (acción dramática y música)	Ct
20	Breve análisis musical y reflexión en torno a <i>Judas mercator pessimus</i> y <i>Els Pirineus</i>	Ct
21	Reflexión en torno a <i>Una hora non potuistis vigilare mecum</i> y <i>Canticum Zachariae</i>	Ct
22 - 24	Apunte musical “Quina opinió té P. del <i>Leitmotiv</i> ” Análisis y reflexión en torno a “Raig de Lluna” (II Acto de <i>Els Pirineus</i>)	Ct
25	Apunte musical de “La Jornada de Panissars” (III Acto de <i>Els Pirineus</i>) – “Patria”.	
26	Reflexión en torno al contrapunto de Victoria y Bach	Ct
27	Apunta: “Hoffmans Erzählungen” (<i>Los cuentos de Hoffman</i>)	A
28 - 39	Borrador de una carta a sus padres en la que reflexiona sobre cuestiones estéticas [secc. 1.3]	F
40	Cita sobre la poesía popular, de Michel Montaigne (<i>Ensayos</i> , Libro I)	F
41	Apunte canción popular	Ct
42	Apunte musical Wotan Wanderer, Siegfried. (sexta napolitana).	A
43	Apunte canción popular	Ct
44	Pequeño apunte musical de <i>La Celestina</i>	
45	Reflexión a partir de una lectura de Menéndez Pelayo sobre la “espontaneidad” (inspiración) y la “reflexión” en la creación artística	Ct
46	Reflexión sobre “la voluntad”	Ct
47	Copia de una “canción escandinava” y de un salmo (<i>cantus firmus</i>)	F

49 - 56	Análisis de <i>O quam gloriosum est regnum</i> (Victoria)	A
57 - 58	Análisis de <i>Domine Convertere</i> (Lasso)	A
59	Apuntes de lo que parece un plan de estudios: "Für Kontrapunt": Bach Kunst der Fuge. Für Form: Beethovens Sonaten, Quartette und Sinfonien. Zum Gleichgewicht in der Denkart. Wagner Siegfried"	A
60	Esbozos y apuntes musicales	Ct
61	Reflexión sobre el estudio de "lo antiguo"	A
63	Breves apuntes sobre la vida de T. L. Victoria:	A
64	Reflexión sobre la estética y los procedimientos creativos de Edgar Allan Poe (!)	Ct
65 - 72	Borrador de una crítica musical. (Orquesta de M. d. C. d. B ¹)	Ct
73	Reflexión sobre <i>Els Pirineus</i>	A
75 -81	Nuevo borrador de la crítica anterior (Orq. M. C. B)	Ct
82	Breve reflexión sobre las "causas de la decadencia de la canción popular alemana en los siglos XVII y XVIII" Reflexión: "En el futuro [Richard] Strauss será combatido como hoy combatimos a los italianos y al "bel canto" (Temps a venir Strauss serà combatut com avui combatem als italians i al "bel canto")	Ct
83	Cita del <i>Tratado de armonía</i> de Schönberg	A
84	Referencias bibliográficas	Cst
85	Fragmento del texto de <i>La Celestina</i> (Rojas). ¿Libreto de Pedrell? ¿Letra de una canción popular?	Cst
86	Fragmentos musicales: ¿canciones populares?	F
87	Plan de estudios para las vacaciones [secc. 1.4.3]	Ct
88	Reflexión sobre la belleza	Ct
89	Referencia bibliográfica	F
90 - 91	Análisis musical de ciertos pasajes de <i>Els Pirineus</i>	Ct
92 - 93	Fragmentos musicales (el primero relacionado con <i>Els Pirineus</i> , melodías populares, "Complanta del Coripheu")	Ct
94 - 101	"Geschichts-Notizen" (apuntes sobre historia antigua)	A
102	Apunte (análisis) sobre "La Simfonia de les Muntanys" (Pedrell)	Ct
104	Referencia bibliográfica	F
105	Anotación precios, "planchas"	Ct
107-8	Breve análisis dramático y musical del Acto II de <i>La Celestina</i>	Ct

1.2. Referencias bibliográficas

Nº	Referencias bibliográficas apuntadas por Gehrard en su cuaderno [Entre paréntesis cuadrados la referencia completa]	Pág.
I. Cancioneros y referencias sobre música popular		
1	"Romancerillo Catalán. Canciones tradicionales. 1882" / "Romancerillo Catalán. Milà i Fontanals" [Milà i Fontanals, Manuel: <i>Romancerillo catalán. Canciones tradicionales</i> . Barcelona: Librería de D. Alvaro Verdaguer, 1882]	9 y 11 ²
2	"Antonio López Rbl. Cen [?]. Pom de Cançons" [?]	10
3	"Colecció cansones de Alió" [Alió Brea, Francesc: <i>Cançons populars catalans, recullidas y armonisadas per...</i> Barcelona: Ed. Joan Bautista Pujol y Cía, 1891 (Prólogo de Felipe Pedrell)]	12
4	"Esquisse de la Bibliographie de la Chanson populaire de Europe. P. Aubry", [Aubry, Pierre: <i>Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe</i> . Paris: A. Picard & fils, 1905 ³]	12

¹ Muy probablemente "Orquesta de Música de Cámara de Barcelona"

² Esta referencia aparece dos veces en el cuaderno.

³ Acceso online: <http://www.archive.org/details/esquissedunebib00aubrgoog>

5	“Cançons de la Terra. Pelai Briz” [Pelayo Briz, Francisco: <i>Cansons de la terra: Cants populars catalans</i> . Barcelona, E. Ferrando Roca, 1866] ⁴	12
6	“Villamarqué. Barzaz Breiz – Cançons Bretagne” [La Villamarqué, Hersart de: <i>Barzaz Breiz - Chants populaires de la Bretagne</i> . Paris: Didier, 1883]	84
7	“Rodríguez Marín. Cant. p. esp.” [Rodríguez Marín, Francisco: <i>Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín</i> , Sevilla: Francisco Álvarez y Ca, 1882-1883.]	84
8	“Michel Montaigne” (copia de una cita acerca de la poesía popular) [Michel Montaigne. <i>Essais. Livre I</i> . 1595]	40
II. Historia de la música española en el Siglo de Oro		
1	“Van der Straeten: Les musiciens néerlandais en Espagne”. [Straeten, Edmond van der: <i>Les musiciens néerlandais en Espagne du douzième au dix-huitième siècle</i> . 2 vols. Bruselas (1885-88)]	104
III. Historia, estética y cultura general		
1	“Menéndez Pelayo. Historia de las ideas estéticas en España” [Menéndez Pelayo, Marcelino: <i>Historia de las ideas estéticas en España</i> (Madrid: A. Pérez Dubrull, 1883–1889.) ⁵]	84
2	“Menéndez Pelayo. Antología de los líricos castellanos” [Menéndez Pelayo, Marcelino: <i>Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días</i> . Madrid: Vda. de Hernando y cía., 1890–1908. ⁶]	84
3	“Moratín. Orígenes del Teatro español” [Fernández de Moratín, Leandro: <i>Orígenes del teatro español con una reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX</i> . Paris: G. Hermanos, 1883]	84
4	“Schack: Historia de la literatura dramática española.” [Schack, Adolf Friedrich von: <i>Historia de la literatura dramática española</i> . Traducción del alemán al castellano por Eduardo de Mier. Madrid: M. Tello, 1886]	84
5	“Galli Amintore. Estética de la Música” [Galli, Amintore: <i>Estetica della musica ossia Del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto: in ordine alla sua storia</i> . Turín: Fratelli Bocca, 1900]	13
IV. Estudio de la modalidad		
1	Maurice Emmanuel: <i>Traité de l’accompagnement modal des psaumes</i> [Emmanuel, Maurice: <i>Traité de l’accompagnement modal des psaumes</i> . Lyon, 1913.]	89
V. Literatura		
1	“R. del Valle Inclán. Canción de Abril” [Valle Inclán, Ramón: <i>Cuento de abril</i> . [?] Madrid: Primitivo Fernández, 1910]	13
2	[R. del Valle Inclán] “Renacimiento” [?]	13
3	“Voces de gesta” [Valle Inclán, Ramón: <i>Voces de gesta</i> . Madrid: Imp. Alemana, 1912]	13
4	“Gabriel Miró. Figuras de la Pasión” [Miró, Gabriel: <i>Figuras de la Pasión del Señor</i> . Barcelona: Eduardo Domenech, 1916]	13
VI. Otros		
Gerhard reflexiona sobre una lectura de “Schuré”. Podría tratarse de: Schuré, Édouard: <i>Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne</i> , 1868 Schuré, Édouard: <i>Le drame musical. Richard Wagner, son œuvre et son idée</i> , 2 volumes, 1875		

⁴ Acceso online: <http://www.archive.org/details/cansonsdelaterr01vicigoog>

⁵ Acceso online: <http://www.archive.org/details/historiadelasid00pelagoog>

⁶ Acceso online: <http://www.archive.org/details/antologadepoeta21pelagoog>

1.3 Carta a sus padres (pp. 28-39)⁷

Barna. 20. VI. 16

Bien chers parents!

Je vous écris chez le tailleur qui sera capable de me faire attendre une heure et qui sera de cette façon bien profitée.

Je me fais faire un couplet pour venir à Valls et ce sera pour le premier dimanche de Juillet, soit le 2 car l'orchestre de M. d. C. n'a pu disposer ni du 24 ni du 25. /

Je viens de le télégraphier à Figuerola González étant parti de Valls. Je suis enthousiasmé des nouvelles orientations que Pedrell me donne.

Par les qqes idées que je vais vous exposer, si vous vous souvenez de notre conversation de dimanche dernier, vous verrez [sic] comme je suis révolutionné de fond en comble. Pas en ce qui concerne toutefois ce que j'appelle [sic] des idées "principes", des / idées bases, car que serait malheureux que celles-ci soient révolutionnées et bouleversées à tout moment.

Je vous disais l'autre jour déjà que je me proposais d'avancer un pas et de sortir de mon cercle d'études et surtout du monde idéologique que j'appelle "classicisme", et de vivre avec nos jours, c'est à dire de me préoccuper [sic] des problèmes modernes / en vue de donner bientôt si Dieu veut un caractère d'œuvre contemporaine a mes travaux et non seule et exclusivement d'étude. Pas exclusivement mais oui en qqe mesure donc, [d' ?] étude encore, ce qui veut dire que je me considère encore humble étudiant et non artiste émancipé.

Mes relations [??] très jeunes encores [sic.] avec qqe artistes peintres et l'intérêt qu'a réveillé en moi depuis peu / leur art me surgirait [?] une préoccupation [sic] que les idées et différents livres [?] de Pedrell et surtout la façon dont il m'oriente viennent de résoudre, c'était une question d'orientation au fond.

C'était la différence que je trouvais entre l'essence de l'art de la musique et celui de la peinture, et qui constituait un gros avantage pour ce dernier / et une préoccupation pour le mien.

La peinture en tant qu'un art objectif, en tant que pondération de la beauté créée, la Nature, trouve dans celle-ci l'objet de son inspiration (comme tout artiste du reste) mais plus spécialement ¿encore? l'objet de ses études techniques [sic]; il peut y soutenir un contact éternel, vivifiant, et rajeunissant, il y est plus intimement, peut-être / plus matériellement lié que le musicien.

C'est à dire à toute époque et pour tous les siècles et malgré toutes les tendances et toutes les écoles, le peintre est bien en face, bien près de l'idéal créé et visible qu'il [pondère ?] qui inspire des œuvres.

Barcelona 20. VI. 16

¡Queridísimos padres!

Les escribo desde casa del sastre que va a ser capaz de hacerme esperar una hora y que así será bien aprovechada.

Me estoy haciendo un traje para ir a Valls; esto será el primer domingo de julio, es decir el 2 porque la orquesta de M.[úsica] d. C.[ámara] no pudo disponer ni del 24 ni del 25.

Acabo de telegrafiar a Figuerola González que ha salido de Valls. Estoy entusiasmado por las nuevas orientaciones que me da Pedrell.

Por algunas de las ideas que voy exponerles, si se acuerdan de nuestra conversación del pasado domingo, verán cómo estoy completamente revolucionado. No en cuanto a lo que concierne, sin embargo, a lo que yo denomino las ideas "principios", las ideas base, ya que sería desafortunado que éstas fueran revolucionadas y transformadas radicalmente en cualquier momento.

Les decía ya el otro día que me proponía avanzar un paso y salir de mi círculo de estudios y sobre todo del mundo ideológico que llamo "clasicismo", y vivir en nuestros días, es decir preocuparme por los problemas modernos / con vistas a dar pronto, si Dios quiere, un carácter de obra contemporánea a mis trabajos y no sólo y exclusivamente de estudio. No exclusivamente pero sí en cierta medida pues, [¿] estudio todavía, lo que quiere decir que me considero todavía un humilde estudiante y no un artista emancipado.

[De] mis relaciones [?] muy jóvenes todavía con algunos pintores y [d]el interés que despertó en mí desde hace poco / su arte me surgiría una preocupación que las ideas y diferentes libros de Pedrell y, sobre todo, el modo en el que me orienta, acaban de resolver; era, en el fondo, una cuestión de orientación.

Era la diferencia que encontraba entre la esencia del arte de la música y la de la pintura, y que constituía una gran ventaja para este último / y una preocupación para el mío.

La pintura, como arte objetivo, como ponderación de la belleza creada, la Naturaleza, encuentra en ésta el objeto de su inspiración (como todo artista, por lo demás) pero más particularmente todavía el objeto de sus estudios técnicos; puede mantener con ella un contacto eterno, vivificante, y rejuvenecedor, está más íntimamente, posiblemente / más atado materialmente a ella que el músico.

Es decir, en todas las épocas y en todos los siglos, independientemente de todas las tendencias y todas las escuelas, el pintor está frente por frente,

⁷ Se han corregido algunos fallos ortográficos, especialmente la falta de algunas tildes. El signo [?] indica inseguridad en la transcripción de la palabra que le precede.

De sorte qu'il pourrait arriver que la peinture suivit [?] des orientations funestes que dûssent [sic] la mener a un absurde, le danger ne serait pas tellement / grand, car moi aujourd'hui je naîtrais peintre de génie au milieu d'une époque décadente, ayant atteint le terrain de l'absurde; ayant des yeux pour voir et une âme pour sentir jamais devant moi l'objet et le point de départ de mon art, la Nature incorruptible [sic] et incorrompu, et des rapports [ileg.] et équilibrés avec elle pouvait naître mon [----] [----] et équilibré, malgré des modes des tendances / erronées de mon époque. Ceci en théorie [sic], car on subit toujours, bien entendu des influences de son époque.

Voyons le cas en musique. La musique est une pondération de la beauté divine et incrée. Elle n'as [sic] pas pour la pondérer l'élément de l'imitation inspirée (puis qu'elle est invisible et incrée) comme la peinture. Bien que d'origine divine et mystérieuse, c'est une art créé, codifié et jusqu'à un certain point, législé [sic] par l'esprit humain.

La peinture est législé [sic] directement par la Nature, l'esprit humaine n'a fait en ce cas que reconnaître [sic], sentir, découvrir ces lois.

La musique obéit certainement a des lois de la nature, de la physique aussi, mais ce sont des lois fondamentales qui intéressent à la spéculation du savant plutôt qu'à l'artiste contrairement de ce que se passe en peinture. L'esprit humain a formulé à côté de cela une foule d'autres lois / dérivés de fondamentales.

En beaucoup de cas alors il n'as pas seulement déduit mais il c'est mis à inventer.

Le musicien savant a créé notre système. Et là dessus les musiciens créateurs ont créé des œuvres. Que dirait un peintre si pour se former et pour créer il lui fut impossible de contempler et d'approfondir [sic] la Nature elle-même dans toute son intimité, et il fut obligé de s'instruire et se former exclusive et vigoureusement dans des musées et par l'étude d'œuvres pictoriques [sic]. C'est absurde, et pourtant voilà le cas du musicien.

bien cerca del ideal creado y visible el cual él pondera [?] que inspira obras. De modo que podría ocurrir que la pintura siguiera orientaciones funestas que debieran [sic] conducirle a un absurdo, el peligro no sería tan / grande, porque yo hoy nacería pintor de genio en medio de una época decadente, habiendo alcanzado el terreno de lo absurdo; teniendo ojos para ver y una alma para sentir siempre delante de mí el objeto y el punto de partida de mi arte, la Naturaleza incorruptible e incorrupta, e informes--[-] y equilibrados con ella podría nacer mi [ilegible] y equilibrado, a pesar de las modas, de las tendencias / erróneas de mi época. Esto en teoría, porque se sufren siempre, desde luego, las influencias de la época de uno.

Veamos el caso en música. La música es una ponderación de la belleza divina e increada. A diferencia de la pintura, ella no tiene para ponderarla el elemento de la imitación inspirada (puesto que ella es invisible e increada). Aunque de origen divino y misterioso, es un arte creado, codificado y hasta cierto punto legislado por el espíritu humano.

La pintura está legislada directamente por la naturaleza, el espíritu humano no hace en este caso más que reconocer, sentir, descubrir estas leyes.

La música obedece ciertamente a las leyes de la naturaleza, también de la física, pero éstas son las leyes fundamentales, que interesan a la especulación del erudito más que al artista, al contrario de lo que sucede en la pintura. El espíritu humano ha formulado al lado de aquellas, muchas otras leyes derivadas de las fundamentales.

Entonces, en muchos casos no solamente las ha deducido sino que se ha puesto a inventarlas.

El músico sabio creó nuestro sistema. Y después, encima de él, los músicos creadores han creado las obras.

Qué diría un pintor si para formarse y para crear le fuera imposible contemplar y profundizar en la Naturaleza misma en toda su intimidad, y fuera obligado a instruirse y formarse exclusiva y vigorosamente en museos y por el estudio de obras pictóricas.

Es absurdo, y sin embargo he aquí el caso del músico.

1.4. Catálogo de su obra temprana, entre 1913 y 1919, redactado por el propio Gerhard

[pág. 1]

Sept. 1913 – April 1914 Luzern

Violinstuck an [ilegible]

Viel Unsinn, Lied, Nacht u. Verzweiflung ein symphonischer Entwurf.

Tambourin, Seliges Vergessen. Lied entwürfe

Valls. Ein 4 hdg Weihnachtstück, Ein Chorentwurf, Waldmädchen,
Sonatine a Carlos, 2 Klavierskizzen

April 1914 – April 1915

München. Vom Strande, Calendal

Ein symphonischer Entwurf. Invention und Fugen, Tot ella és una flor [sic] und
Canço trista. Liedentwürfe.

Valls. Allegro Entwurf einer Violinsonate

Scherzo Entwurf einer Violinsonate

Allegro eines Quartett Entwurfs,

Els Camins Lied

April 1915 – April 1916

Barcelona. Entwurf einer Klavierfantasie

[ilegible] Allegro eines B Dur Quartetts, Entwurf

eines Scherzos für dasselbe, Tot ella és una flor [sic], Lied, L'amada Lied, Cors
bategants

[pág. 2]

Liedentwurf, Der stille Freier, Lied

Canço trista, Lied

April 1916 – 1917

Barcelona. L'oda infinita (Entwurf)

2 Motette, (Et assumpto Petro et duobus filiis

Zebedaei) (Vere languores.) Scherz Symphonie

für 9 Instrumente (unvollständige Streicher)

“Festeig” Lied, Mitjanit a Montanya, Lied

[“]Cors bategants” Lied, 2ter. Quartett Satz

Scherzo un[d] Trio des I. Quartetts, IV Quartett

Satz. 5 Lieder de l'infantament meravellós

de Schahrazada, Variationen über

ein Volkslied, für Quartett, Entwurf

eines Allegro Satzes für Klaviertrio.

Abril 1917 – 1918

Barcelona L'infantament de Schahrazada –

Verger de Galanies: Goig perdut, Doble amor,

Excelsior. Trio 1er. Edició i execució de

L'infantament i del Trio Primavera 18.

1918 – 1919. Les Birbadores

Novembre 1918 [ilegible]

[pág. 4]

Novembre 1918

2on Trio. 1er Temps. Verger de Galanies.

Primavera 1919 Montserrat. 2on temps 2on trio Batxillerat
Octubre 1919 Salazar. Polytonia [¿]
Cap d'any 1919. 3er temps.
Febrer 1920 Viatge Alemanya.
Octubre 1920 Madrid
Maig 1921 Viatge Paris
Octubre 1921 Madrid – Granada – Barcelona
Novembre 1921 Valls

1. 5. Proyecto de numeración por *Opus* de sus primeras obras

[pág. 4]

1. Erstes Lied, 2. Waldmädchen, 3. Vom Strande
4. Tot ella és una flor, 5. Cançó trista, 6. Els
Camins, 7. L'amada, 8. Cors bategants,
9. der Stille Freier, 10. L'oda infinita
11. Festig, 12. Mitja nit a Muntanya =
= op I P!
F. Dur Quartett op. II P N° 1
ScherzSymphonie für 9 Instrumente op II P. N° 2

De l'infantament meravellós de Scharahzada [sic]
= op III P. 12 Nummern.

1. 6. Plan de estudios para las vacaciones (muy probablemente de verano de 1916).

Victoria: Motets Officium Hebdomadae Sanctae
Bach: Kunst d. Fuge; Wohltempet. Kl.
Beethoven: Sonat. Symp. VIII i IX op. 131.
Wagner: Siegfried. Parsifal
Pedrell: Pirineus; Celestina
Granados: Goyescas
Motet

Anexo 2: Textos y documentos

2.1. Adolfo Salazar, “Roberto Gerhard”, *El Sol* (16.I.1920), 9.

Los ‘lieder’ de Gerhard tras de ser ‘en raíz’ profundamente catalanes, tienen un valor general que los incluye detrás de los últimos grandes ‘liederistas’ germánicos. Pedrell hablaba en un artículo sobre esta colección, diciendo que sus antecedentes estaban en Brahms y Hugo Wolf. Como cuestión específicamente musical, la afirmación es cierta; pero no es menos verdad que el espíritu interno es netamente mediterráneo; puramente catalán, paréceme reflejo del sentimiento del poeta. Hay, pues, una falta de continuidad espiritual entre fondo y forma de expresión; a resolverla y a encontrar una perfecta unidad íntima es a lo que tiende Gerhard en su evolución.

2.2 [sin firma], “Palau de la Música Catalana – Trío de Barcelona”, *La Vanguardia* (26.IV.1918), 18.

El Palau estuvo muy concurrido; el programa era a propósito para atraer á todos los aficionados a la música de cámara. Tres primeras audiciones: la *Fantasia-Stük* [sic. = *Phantasiestücke*, op. 88] de Schumann; *Trío* en si, del joven y acreditado compositor catalán R. Gerhard, y dos páginas españolas del maestro Bretón: *Danza oriental* y *Bolero*. Además, para fin de fiesta, una obra de Granados ya conocida, pero todavía no publicada: *Allegro appassionato*. Lo más interesante era, sin duda, el *Trío* de Gerhard, al que se dio puesto preferente en el programa, ejecutándose en la segunda parte. [...] El trío es otra gallarda muestra del talento de dicho joven compositor, á quien no es aventurado augurar un brillante porvenir. Se revelaron conjuntamente el técnico y el artista. Hay melodía y un trabajo concienzudo de construcción. Los dos primeros tiempos, muy inspirados, ricos de musicalidad y resueltos con garbo, fueron calurosamente aplaudidos. También lo fue el último, aunque aquí nos pareció advertir alguna divagación.

2.3. S.: “Trío de Barcelona”, *Revista Musical Catalana*, 173 (mayo de 1918), 133 Traducción: Diego Alonso.

... l'interès gran de la vetllada estava concentrat en la segona part, integrada pel *Trío* d'en Gerhard. Aquest molt jove compositor que enguany ha vingut i ha vençut rapidament en la palestra musical és una esperança del nostre art; no és estrany doncs, que'l nostre públic senti fretura d'oír ses composicions. El *Trío en sí* s'imposá des de l'^{sic}primer moment per sa marxa franca i per l'abundor i generositat de ses idees, mas que pel contingut sentimental que semblaven indicar els títols dels temps: *Enèrgic*, *Intím*, *Amb passió*. Agrada l'obra per sa valor purament musical independent de tota altra interpretació. No cal dir que'l compositor i els executants foren ardorosament ovacionats.

... el gran interés de la velada estaba concentrado en la segunda parte, integrada por el *Trío* de Gerhard. Este jovencísimo compositor que este año ha venido y ha vencido rápidamente en la palestra musical es una esperanza de nuestro arte; no es extraño pues, que nuestro público tenga ganas de oír sus composiciones. El *Trío en sí* se impone desde el primer momento por su marcha franca y por la abundancia y generosidad de sus ideas mas que por contenido sentimental que parecían indicar los títulos de los tiempos: *Enérgico*, *Íntimo*, *Con pasión*. Gusta la obra por su valor puramente musical independiente de cualquier otra interpretación. Ni hace falta decir que el compositor y los ejecutantes fueron ardientemente ovacionados.

2.4. Adolfo Salazar, “Robert Gerhard”, *El Sol*. (16.I.1920)

Al interpretar musicalmente a López-Picó primero, y después a Carner, Gerhard recorre 'los dos polos opuestos y complementarios de la espiritualidad catalana, que estaban unidos en el genio sintético de Maragall' (Manuel de Montoliú, en l 'Almanac de La Revista, 1919'). Y el paso de uno a otro poeta, más que un caso fortuito, parece resaltar bien el proceso de la evolución lírica en ese músico. Si López-Picó, como explica Montoliú, es el maestro de la rapsodia lírica, esencia viva del genio de Maragall, cuyo dinamismo aparece transformado en una magnífica furia de imágenes y de ideas, y Carner, en cambio es el maestro de la canción y del Madrigal, que ha llevado el estatismo clásico de la poesía catalana a un grado insospechado de perfección expresiva, el que un músico comience en aquel vibrante punto de partida para orientarse después hacia estos otros horizontes más claros, significa un hecho psicológico cuyo desarrollo se me hizo transparente después de unos diálogos con el artista, coloquios peripatéticos en la gracia otoñal de la montaña barcelonesa.

2.5. J. Farrà i Mayoral, “Robert Gerhard”, *La Veu de Catalunya*. (¿noviembre? de 1929) Traducción: Diego Alonso

Abans de decidir la seva llarga estada a l'estranger, aquella reclusió voluntària en una isolada masia on es dedicava a l'estudi obstinat de la tècnica musical al coneixement minuciós i ordenador de les pròpies forces. Com ell diu, calia dominar bé i ben aviat la 'gramàtica', el 'vocabulari' a manca dels quals tan belles personalitats fracassen, es troben entrebancades per les dificultats d'expressió.

Però l'obstinat auto-didactisme no podia bastarli. 'Si continuo' -es deia- 'com un autodidacte, al cap i a l'últim sempre seré un anarquista'. I afegeix ara amb expressió admirable i tant alligadora per a molts que neciament a cada punt us criden que volen ésser ben bé ells: 'Jo necessitava ésser fill d'algú, descendir d'algú'. Aquesta descendència, aquesta paternitat, va comprendre tot seguit com no podia cercar-les sinó en la música alemanya. Nosaltres li havem donat la raó: els músics alemanys, havem dit diverses vegades i a molts ha semblat això paradoxal, han fet per a la música una tasca igual i continuadora de l'obra dels grecs antics en art, en literatura, en filosofia.

Antes de decidir su larga estancia en el extranjero, esa reclusión voluntaria en una aislada masía donde se dedicaba al estudio obstinado de la técnica musical, al conocimiento minucioso y ordenador de las propias fuerzas. Como dice él, había que dominar bien y pronto la 'gramática', el 'vocabulario', sin los cuales tan bellas personalidades fracasan y tropiezan por las dificultades de expresión.

Pero el obstinado autodidactismo no podía bastarle. 'Si continuo' -se decía- 'como un autodidacta, al final siempre seré un anarquista'. Y añade ahora con expresión admirable y tan aleccionadora para muchos que neciamente a cada punto os gritan que quieren ser únicamente ellos mismos: 'Yo necesitaba ser hijo de alguien, descender de alguien'. En seguida comprendió que esta descendencia, esta paternidad no podía buscarlas sino en la música alemana. Nosotros le hemos dado la razón: los músicos alemanes, hemos dicho muchas veces y a muchos ha parecido eso paradoja, han hecho para la música una tarea igual y continuadora de la obra de los griegos antiguos en arte, en literatura, en filosofía.

2.6. Girasol, “Una conversa amb Robert Gerhard”, *La Publicitat*. (3 y 4 de diciembre de 1929) Traducció: Diego Alonso.

[3 de diciembre]

[...]

- ¿Quines composicions us agraden més avui, d'entre totes les d'aquella època?

- Potser el cicle de cançons de López Picó i el segon Trio, molt impressionista, amb tot, influït de Ravel. Penseu, però, que tot el meu treball d'aquells anys fou intuïtiu, mancat d'una tècnica racional i reflexiva.

- No obstant, aquelles composicions foren acollides amb el més gran entusiasme

- Si... i m'obriren un crèdit desproporcionat, que, altrament, no m'ofuscà. La crisi no tardà a presentar-se. Com més íntimament em posava en contacte amb la música que aleshores s'escribia a Europa, millor comprenia la meua situació. Em vaig trobar endarrerit i cada dia s'accentuava la inquietud que em causava el desequilibri i la discrepància entre les meves concepcions i els mitjans de què disposava per realitzar-les. Cal que m'expliqui, ara. Entre la primera intuïció d'una obra i el moment de la realització hi ha sempre un interval que jo veia dilatar-se molt, quan la meua preparació era deficient. Avui, després d'aquests anys de treball, em trobo amb un nou utilatge que m'estalvia moltes angúnies. Ara, deixeu-me dir tot seguit que no seria sincer si volgués afirmar que aquell interval no existeix ja per mi. Al moment de realitzar, sempre tenim el sentiment que estem traint una mica la idea o l'impuls original. Si heu pogut arribar, però, a un cert grau de confiança en vós mateix, aquest sentiment, moltes vegades inconscient, gràcies a Déu, no arriba a interrompre el procés de creació, que cal que sigui animat per un foc sostingut. D'altra manera, ja ho compreneu, seria impossible crear. No ens restaria, com diu Valéry molt bé, més que l'orgull d'estar eternament insatisfets. Tot això, els qui han creat ho saben prou per pròpia experiència. El primer esbós d'una obra és indispensable que vingui animat per un gest decidit d'exteriorització, de projecció, i si no és així, l'èxit de la realització segurament restarà compromès. Passat aquest segon estadi, en arribar a l'últim, és quan cal que la crítica sigui ben afinada i fins severa. No-més el músic que hagi arribat a veure bé com estan lligades internament les obres que han pogut superar el temps, es dona compte amb exactitud de la intervenció considerable d'aquesta activitat crítica i de pura racionalitat, que és l'aspecte que planteja el problema tècnic integralment. Però...

[3 de diciembre]

[...]

- ¿Qué composiciones le gustan más hoy, de entre todas las de aquella época?

- Quizá el ciclo de canciones de López Picó y el segundo Trío, muy impresionista, con todo, influido por Ravel. Piense, sin embargo, que todo mi trabajo de aquellos años fue intuitivo, falto de una técnica racional y reflexiva.

- No obstante, aquellas composiciones fueron acogidas con el mayor entusiasmo

- Sí ... y me abrieron un crédito desproporcionado, que, sin embargo, no me ofuscó. La crisis no tardó a presentarse. Cuanto más íntimamente me ponía en contacto con la música que entonces se escribía en Europa, mejor comprendía mi situación. Me sentía atrasado y cada día se acentuaba la inquietud que me causaba el desequilibrio y la discrepancia entre mis concepciones y los medios [técnicos] de que disponía para realizarlas. Ahora tengo que explicarme. Entre la primera intuición de una obra y el momento de la realización hay siempre un intervalo que, cuando mi preparación era deficiente, yo veía dilatarse mucho. Hoy, después de estos años de trabajo [junto a Schönberg], me encuentro con un nuevo utillaje que me ahorra muchas angustias. Ahora, déjeme decir que no sería sincero si quisiera afirmar que aquel intervalo no existe ya para mí. En el momento de realizar, siempre tenemos la sensación de que estamos traicionando un poco la idea o el impulso original. Sin embargo, si se ha podido llegar a un cierto grado de confianza en uno mismo, este sentimiento —muchas veces inconsciente, gracias a Dios— no llega a interrumpir el proceso de creación, que hace falta que sea animado por un fuego sostenido. De otra manera, ya lo comprende, sería imposible crear. No nos quedaría, como muy bien dice Valéry, más que el orgullo de estar eternamente insatisfechos. Todo eso, los que han creado lo saben suficientemente por propia experiencia. El primer esbozo de una obra es indispensable que venga animado por un gesto decidido de exteriorización, de proyección, y si no es así, el éxito de la realización seguramente quedará comprometido. Pasado este segundo estadio, al llegar al último, es cuando hace falta que la crítica sea bien afinada y hasta severa. Sólo el músico que haya llegado a ver bien como están ligadas internamente las obras que han podido superar el tiempo, se da cuenta con exactitud de la intervención considerable de esta actividad crítica y

em sembla que ja anem a parar massa lluny...

- Tornem, doncs, si us plau, a la narració. En parlàvem d'una crisi que sofríreu quan ja havíeu emprès seriosament els estudis...

- Per vèncer les dificultats en què em trobava, i que potser encara no veia del tot, sinó que més aviat pressentia vagament, vaig creure que era indispensable arribar, sobre-tot, a un domini intel·lectual i reflexiu de la tècnica. Em semblava, però, que ja era massa vell per anar a una escola i em veia condemnat a ésser un autodidacta. Fou per això que vaig abandonar Barcelona i em vaig recloure dos anys en una masia, prop de Valls.

- Us devíeu proposar un programa ben precisat, donat el vostre tarannà?

- El meu programa podia concretar-se en dos punts principals. Primer, dominar intel·lectualment- permeteu que repeteixi el mot, perquè no en trobo d'altre equivalent- totes les relacions possibles entre els sons; és a dir, formar estrictament i amb una gran disciplina el sentit de l'audició interna, més enllà, però, del camp de representació sonora constituït pel sistema tonal, que tot músic domina avui en dia gairebé instintivament, sense un esforç conscient. Ja no cal dir que aquest esforç és indispensable si hom vol assolir el domini del camp sonor integral. Segonament, el meu propòsit era adquirir una tècnica ben fonamentada damunt d'una lògica. I ara us he de confessar el meu fracàs. Potser hauria arribat a realitzar aquest programa, però havia oblidat alguna cosa molt important, essencial. En el millor cas, jo hauria estat un anarquista, un "outsider"; un home amb totes les "originalitats" de l'autodidacta pur. Ara bé: el moment que aleshores passàvem era de crisi formidable per a la música. Tots els principis havien trontollat. La música que es feia a Europa donava la impressió d'un deficiènt experimentador sense lleis ni normes, cosa que semblava que havia de menar a un subjectivisme a ultrança. Per sortir d'aquest estat d'experimentació i trobar nous camins viables, calia cercar connexió amb alguna cosa molt sòlida, amb una tradició que conservi les valors eternes, car com més innovador hagi d'ésser un art, més necessitat té d'endinsar arrels fondíssimes en el passat.

- ¿Aisí, el que compta és l'evolució, no les preteses revolucions?

- Exactament. La necessitat d'innovació ens és

de pura racionalidad, que es el aspecto que plantea el problema técnico integralmente. Sin embargo, me parece que ya vamos a parar demasiado lejos ...

- Volvamos, pues, por favor, a la narración. Hablábamos de una crisis que sufrió cuando ya había emprendido seriamente los estudios ...

- Para vencer las dificultades en que me encontraba, y que quizás todavía no veía del todo sino que más bien presentía vagamente, creí que era indispensable llegar, sobre todo, a un dominio intelectual y reflexivo de la técnica. Me parecía, sin embargo, que ya era demasiado viejo para ir a una escuela, y me veía condenado a ser un autodidacta. Fue por eso que abandoné Barcelona y me recliné dos años en una masía, cerca de Valls.

- ¿Debió proponerse un programa muy preciso, dado su talante?.

- Mi programa podía concretarse en dos puntos principales. Primero, dominar intelectualmente - permítame que repita la palabra, porque no encuentro otra equivalente- todas las relaciones posibles entre los sonidos; es decir, formar estrictamente y con una gran disciplina el sentido de la audición interna, más allá, sin embargo, del campo de representación sonora constituida por el sistema tonal, que todo músico domina hoy en día casi instintivamente, sin un esfuerzo consciente. No hace falta decir que este esfuerzo es indispensable si se quiere alcanzar el dominio del campo sonoro integral. En segundo lugar, mi propósito era adquirir una técnica bien fundamentada [construida] sobre una lógica. Y ahora le tengo que confesar mi fracaso. Quizás hubiese llegado a realizar este programa, pero había olvidado una cosa muy importante, esencial. En el mejor caso, yo hubiera sido un anarquista, un "outsider"; un hombre con todas las "originalidades" del autodidacta puro. Ahora bien: el momento que pasábamos entonces era de crisis formidable para la música. Todos los principios se estaban tambaleando. La música que se hacía en Europa daba la impresión de una inquietud experimentadora sin leyes ni normas, cosa que parecía que tenía que llevar a un subjetivismo a ultranza. Para salir de este estado de experimentación y encontrar nuevos caminos viables, había que buscar la conexión con algo muy sólido, con una tradición que conservara los valores eternos, pues cuanto más innovador haya de ser un arte, más necesidad tiene de adentrar raíces profundísimas en el pasado.

Entonces, ¿lo que cuenta es la evolución, no las pretendidas revoluciones?

- Exactamente. La necesidad de innovación nos es

imposada més fortament en unes èpoques que en altres, però sempre trobareu una equació constant: com més lluny va la innovació, més fort és, el seu lligam amb el que hi ha d'immutable en el passat.

[4 de diciembre]

- ¿Cóm fou que decidíreu anar a posar-vos sota la direcció de Schoenberg?

- Precisament perquè era l'home que per mi representava la més ferma garantia, en aquest aspecte de respectar i conservar el que té de valors eternes la tradició.

- ¿Coneixíeu, doncs, abastament la seva obra i les seves idees?

- Coneixia el seu tractat d'harmonia i les seves composicions, fins al "Pierrot lunaire". Vaig escriure una lletra a Schoenberg exposant-li la meua situació, i encara que la seva resposta no em donava cap seguretat d'ésser admès com a deixeble, vaig partir cap a Viena. Podeu imaginar amb quin estat d'ànim feia el viatge. La primera entrevista que vaig tenir amb En Schoenberg, encara em deixà una impressió més insegura. Es reservà sempre el dret d'admetre'm. No tindria temps de detallar-vos ara aquella conversa interessantíssima. Schoenberg em sotmeté a un interrogatori, minucios i implacable. Em preguntà, entre moltes altres coses, si era partidari del nacionalisme musical. Jo vaig respondre que no. No crec en el folklore com a recepta de música nacional. El folklore m'interessa com una cosa a part, "per se", però sense "intencions". Es un interès desinteressat, si em deixeu passar la frase. Seguiren les preguntes, que m'obligaven a dir el que jo pensava de la música francesa, russa i italiana...

impuesta más fuertemente en unas épocas que en otras, pero siempre encontraremos una ecuación constante: cuanto más lejos va la innovación, más fuerte es su atadura con lo que hay de immutable en el pasado.

[4 de diciembre]

- ¿Por qué decidió ponerse bajo la dirección de Schönberg?

- Precisamente porque era el hombre que para mí representaba la garantía más firme, en este aspecto de respetar y conservar lo que tiene la tradición de valores eternos.

- ¿Conocía, entonces, suficientemente su obra y sus ideas?

- Conocía su tratado de armonía y sus composiciones, hasta el "Pierrot lunaire". Escribí una carta a Schönberg exponiéndole mi situación, y aunque su respuesta no me daba ninguna seguridad de ser admitido como discípulo, me fui a Viena. Puede imaginar el estado de ánimo en que hice el viaje. La primera entrevista que tuve con Schönberg, me dejó una impresión aún más insegura. Se reservó siempre el derecho de admitirme. No tendría tiempo de detallarle ahora aquella conversación interesantísima. Schönberg me sometió a un interrogatorio, minucioso e implacable. Me preguntó, entre otras muchas cosas, si era partidario del nacionalismo musical. Yo respondí que no. No creo en el folclore como receta de música nacional. El folclore me interesa como algo aparte, "per se", pero sin "intenciones". Es un interés desinteresado, si me permite la expresión. Siguieron las preguntas que me obligaban a decir lo que yo pensaba de la música francesa, rusa e italiana ...

- Encara que sigui fent només un curt parèntesi: què en penseu?

Aquests països tenen una música nacional perquè compten amb uns quants segles rics de personalitats musicals de categoria, en les obres dels quals les característiques de l'esperit racial han trobat fatalment una plasmació. Ha esdevingut així per llei natural, perquè no podia ésser d'altra manera. La caracterització nacionalista és com la manifestació de l'originalitat, posem per cas: s'imposa per ella mateixa. Com l'artista que no posseeix l'originalitat és ben inútil que s'esforci a cercar-la. El qui té, però, aquesta qualitat, l'exterioritzarà sempre, encara que no s'ho proposi. Recordo que, a propòsit d'aquesta matèria, Schoenberg em digué: "A Catalunya tindreu una música nacional el dia que pugueu comptar amb una sèrie de compositors de categoria universal" Després d'aquesta primera conversa em cità per un altre dia, que li havia de fer conèixer les meves composicions. Les llegí amb atenció i per fi em digué que s'avenia a començar el treball amb mi.

- ¿Així no cal dubtar que la vostra música l'interessà de veres?

- No voldria semblar-vos pretencios, però us diré com va anar la cosa. Després d'haver vist un dels meus Tríos, em digué: "Aquestes obres jo no puc jutjar-les, en realitat, amb l'afinament que m'exigeixo pels meus judicis: estan massa lluny del concepte que jo tinc de la música. Hauria de dir que no conec les lleis estilístiques de la música que em presenteu, més emparentada amb la tradició francesa que amb la germànica, i el meu judici seria, fins a cert punt, arbitrari. Ara, que hi veig, en les vostres composicions, facultats d'invençió musical, qualitats de sonoritat, precisió de forma, i això em basta"

Vaig seguir sota la direcció de Schoenberg totes les disciplines -harmonia, contrapunt, fuga, composició, instrumentació-, i vaig treballar intensament durant cinc anys. Podria seguir encara estudiant amb ell, perquè us he de dir que Schoenberg és inexhaurible; però m'ha deixat prou afermat l'hàbit de treball i la necessitat de recerca, que he continuat per compte propi, i ara puc dir que treballa més que mai.

- Vos sabeu que la música de Schoenberg no s'imposa fàcilment. ¿Creieu injusta l'acusació d'ésser un art excessivament cerebral?

- La música de Schoenberg és impossible de no reconèixer que té un contingut cerebral com no el té cap altra de les que avui es fan, però això ve

- Aunque sea haciendo sólo un breve paréntesis: ¿qué piensa de ellas?

Estos países tienen una música nacional porque cuentan con varios siglos ricos en personalidades de categoría, en cuyas obras las características del espíritu racial han encontrado inevitablemente una plasmación. Se ha llegado a ello por ley natural, porque no podía ser de otra manera. La caracterización nacionalista es como la manifestación de la originalidad, pongamos por caso: se impone por ella misma. Si un artista no posee originalidad, es inútil que se esfuerce en buscarla. Sin embargo, el que tiene esta cualidad, la exteriorizará siempre, aunque no se lo proponga. Recuerdo que, a propósito de este tema, Schönberg me dijo: 'En Cataluña tendréis una música nacional el día que podáis contar con una serie de compositores de categoría universal'. Después de esta primera conversación me citó para otro día, en el que le tenía que enseñar mis composiciones. Las leyó con atención y por fin me dijo que se avenía a comenzar el trabajo conmigo.

- ¿Entonces no hay que dudar de que su música le interesó de veras?

- No querría pareceros pretencioso, pero os diré cómo fue la cosa. Después de haber visto uno de mis Tríos, me dijo: "Estas obras yo no puedo juzgarlas, en realidad, con la precisión que me exijo para mis juicios: están demasiado lejos del concepto que yo tengo de la música. Tendría que decir que no conozco las leyes estilísticas de la música que me presentáis, más emparentada con la tradición francesa que con la germana, y mi juicio sería, hasta cierto punto, arbitrario. Ahora bien, veo, en sus composiciones, facultades de invención musical, cualidades de sonoridad, precisión de forma, y eso me basta"

Seguí bajo la dirección de Schönberg todas las disciplinas -armonía, contrapunto, fuga, composición, instrumentación-, y trabajé intensamente durante cinco años. Podría seguir todavía estudiando con él, porque le tengo que decir que Schönberg es inagotable; pero me ha dejado bastante afirmado el hábito de trabajo y la necesidad de investigación, que he continuado por cuenta propia, y ahora puedo decir que trabajo más que nunca.

- Usted sabe que la música de Schönberg no se impone fácilmente. ¿Cree injusta la acusación de ser un arte excesivamente cerebral?

- Es imposible no reconocer que la música de Schönberg tiene un contenido cerebral como no lo tiene ninguna otra de las que se hacen hoy, pero esto

implicat per l'abast molt més profund de la seva intuïció "precisament musical". Com més avant penetri una intuïció en terreny desconegut, més sòlida cal que sigui l'estructuració intel·lectual que li ha de fer de suport. Es la relació normal de causa a efecte. Com més complexa és la visió intuïtiva del músic, més necessita la col·laboració superior de la intel·ligència. Com que a Schoenberg se li ha fet el retret d'ésser un músic d'una temeritat sense fre ni control, l'acusació repetida, potser no haurà arribat a suscitar una necessitat de visió lògica que en ell ja existia, però ha ajudat sens dubte a fer-la cristallitzar en un esforç de realització teòrica sistemàtica. Schoenberg no és solament el músic que sap donar una visió més complexa i profunda, congenial, verament, dels secrets de composició dels clàssics, de les coses més amagades, de les quals s'ha perdut la recepta, sinó que és, a més, l'únic músic que avui, després d'una època atonal, en la qual s'havia negat simplement un sistema, ha erigit un sistema integral de composició, en el qual es basa i pel qual és controlable tota l'obra de la seva darrera època. I aquest sistema, cal dir que és un "ordre", al pol oposat del qual hi hauria la "fantasia absoluta".

viene implicado por el alcance mucho más profundo de su intuición "precisamente musical". Cuanto más adentro penetre una intuición en terreno desconocido, más sólida debe ser la estructura intelectual que le tiene que hacer de soporte. Es la relación normal de causa a efecto. Cuanto más compleja es la visión intuitiva del músico, más necesita la colaboración superior de la inteligencia. Como a Schönberg se le ha hecho el reproche de ser un músico de una temeridad sin freno ni control, la acusación repetida, quizá no habrá llegado a suscitar una necesidad de visión lógica que ya existía en él, pero ha ayudado sin duda a hacerla cristalizar en un esfuerzo de realización teórica sistemática. Schönberg no es sólo el músico que sabe dar una visión más compleja y profunda, congenial, verdaderamente, de los secretos de composición de los clásicos, de las cosas más escondidas, de las que se ha perdido la receta, sino que es, además, el único músico que hoy, después de una época atonal, en la que se había negado simplemente un sistema, ha erigido un sistema integral de composición, en el que se basa y por el cual es controlable toda la obra de su última época. Y este sistema hay que decir que es un "orden", en el polo opuesto del que tendría la "fantasia absoluta".

- ¿Quines obres teniu actualment en cartera?

- A més de les que presentaré en el pròxim concert de l'"Associació de Música da Camera" [...] tinc una "Suite" per a set instruments (d'arc i de vent, i piano); una Sonata per a piano i clarinet; obres corals, etc.

- ¿No heu pensat en el teatre?

- Ja ho crec! Estic frisós de fer alguna cosa per a l'escena, i la faré el dia que trobi el col·laborador que em cal. Tinc, àdhuc, un projecte concret, que vull realitzar aviat... Una obra de teatre triada, a la qual vull posar música.

- ¿Com és que no escriviu per a gran orquestra?

- Fins ara no m'ha interessat perquè la gran orquestra obliga a posar problemes incidentals, en detriment dels problemes substancials de la música absoluta, que la música "da camera" uns ofereix tothora. Aquesta és el camp transcendental de la música, i sempre m'interessarà més que la de gran orquestra. Això no vol dir, però, que no utilitzi l'aparell orquestral quan em calgui, Una de les coses que penso fer aviat és una obra per a orquestra de vent, desig que m'ha suscitat el conèixer l'instrument meravellós que representa la Banda Municipal de Barcelona. Sembla impossible que els músics d'aquí no se n'aprofitin més.

- ¿Qué obras tiene actualmente en cartera?

- Además de las que presentaré en el próximo concierto de la "Asociación de Música da Camera" [...] tengo una "Suite" para siete instrumentos (de cuerda y de viento, y piano), una Sonata para piano y clarinete; obras corales, etc.

- ¿No ha pensado en el teatro?

- ¡Ya lo creo! Estoy impaciente por hacer algo para la escena, y lo haré el día que encuentre el colaborador que me hace falta. Tengo, incluso, un proyecto concreto, que quiero realizar pronto ... Una obra de teatro elegida, a la que quiero poner música.

- ¿Por qué no escribe para gran orquestra?

- Hasta ahora no me ha interesado porque la gran orquestra obliga a plantearse problemas incidentales, en detrimento de los problemas sustanciales de la música absoluta, que la música "da cámara" nos ofrece siempre. Ésta es el campo transcendental de la música, y siempre me interesará más que la de gran orquestra.

Esto no quiere decir, sin embargo, que no utilice el aparato orquestal cuando me haga falta, Una de las cosas que pienso hacer pronto es una obra para orquestra de viento, deseo que me ha suscitado el conocer el instrumento maravilloso que representa la Banda Municipal de Barcelona. Parece imposible que los músicos de aquí no se aprovechen más.

-¿Per acabar, voleu dir-me què penseu de la nostra música en el moment actual?

- Crec que la música a Catalunya pot mostrar ja avui una sèrie de ben apreciables resultats d'una evolució paral·lela a la del renaixement de la nostra personalitat en tots els ordres. Els fruits més importants d'aquesta evolució els veig en la música coral i en la Sardana. Tant en l'una com en l'altra forma, la producció d'aquí és exuberant, prova palesa que les dues formes tenen una gran vitalitat. Ara, que els resultats en aquests dos camps (tot i reconeixent que hi ha casos d'encerts indiscutibles) no són un final d'etapa, sinó que ens obliguen a recol·lir el fruit i a ferlo evolucionar encara més. Trobaria lamentable que els músics joves es desinteressessin d'això. Per altra banda, però, les manifestacions de música simfònica i "da camera" són escasses. La raó potser és fàcil deduir-la de tot el que va dit fins ara. Quant a la música de teatre, és problema a part i molt especial. El gènere, com a tal, està en crisi a tot el món, i crec que és inútil atansar-s'hi sinó és per intentar de donar-hi forma nova. Qui la trobés, obraria un veritable prodigi.

Fins aquí les manifestacions que el nostre compositor tingué la gentilesa de fer-nos, i que creiem que no faran sinó augmentar l'interès amb què és esperada l'audició de les seves obres, amb la qual li augurem un triomf que ens sembla té ben guanyat.

GIRASOL

- Para acabar, ¿quiere comentarme qué piensa de nuestra música en el momento actual?

- Creo que la música en Cataluña puede mostrar ya hoy una serie de apreciables resultados de una evolución paralela a la del renacimiento de nuestra personalidad en todos los órdenes. Los frutos más importantes de esta evolución los veo en la música coral y en la Sardana. Tanto en una como en otra forma, la producción de aquí es exuberante, prueba patente de que las dos formas tienen una gran vitalidad. Ahora bien, los resultados en estos dos campos (aunque reconociendo que hay casos de aciertos indiscutibles) no son un final de etapa, sino que nos obligan a recoger el fruto y a hacerlo evolucionar aún más. Encontraría lamentable que los músicos jóvenes se desinteresaran de esto. Por otra parte, sin embargo, las manifestaciones de música sinfónica y "da camera" son escasas. La razón quizás es fácil deducirla de todo lo dicho hasta ahora. En cuanto a la música de teatro, es problema aparte y muy especial. El género, como tal, está en crisis en todo el mundo, y creo que es inútil acercarse a él sino es para intentar darle forma nueva. Quien la encontrase, obraría un verdadero prodigio.

Hasta aquí las manifestaciones que nuestro compositor tuvo la gentileza de hacernos, y que creemos que no harán sino aumentar el interés con que es esperada la audición de sus obras, con la que le auguramos un triunfo que nos parece tiene bien ganado.

GIRASOL

2.7. Arnold Schönberg, "Unterrichtsbedingungen" (ca. 1920)

Fuente: ASC Sat. Coll. S. 29 Gerald Strang, box 2, map Man 110/T 28.16; cit. en Scharenberger, p. 291.

Traducción: Diego Alonso

Arnold Schoenberg
Mödling Bernhardgasse 9
Telephon 118

UNTERRICHTSBEDINGUNGEN

I. Ich übernehme nur für eine Mindestlehrzeit von sechs Monaten.

II. Ich übernehme nur Schüler, welche wöchentlich zwei Stunden nehmen.

III. Der Schüler hat jedoch nur Anspruch auf durchschnittlich sieben Stunden im Monat, weil ich von Zeit zu Zeit durch Reisen oder Proben an der Unterrichterteilung verhindert bin. Erst jedoch, wenn in zwei aufeinanderfolgenden Monaten

Arnold Schoenberg
Mödling Bernhardgasse 9
Teléfono 118

CONDICIONES DE LAS CLASES

I. Tomo alumnos por un tiempo mínimo de seis meses

II. Acepto solamente a los alumnos que reciban dos horas semanales de clase.

III. El alumno tiene derecho solo a una media de siete horas de clase al mes, ya que de vez en cuando no puedo asistir a clase por estar de viaje o tener ensayos. No obstante, si en dos meses consecutivos el número de clases no llega a

nicht zusammen vierzehn Stunden erricht wurden, catorce, el alumno tiene derecho a descontar del precio la parte correspondiente. [...] hat der Schüler das Recht, den entsprechenden Betrag abzuziehen. [...]

2.8. Documento de aceptación de Gerhard como alumno de la AdK (1926)

Fuente: Archiv der Akademie der Künste. Sig: PrAdK 1141, p. 206

Traducción: Diego Alonso.

31. 5. 26

1) [unles.] *gultig*
vom 1. 1. 1926 – 31.12.28

2) [unles.]

3) [unles.] 23.3.26

Herrn *Robert Gerhard-Castells*
Habe ich nach vorheriger Prüfung in die mir
unterstellte Meisterschule aufgenommen, und bitte
um seine Zulassung zur Immatrikulation
Berlin, den 16ten *Marz* 1926
Arnold Schönberg [firma]

Abzugeben werktätlich von 9-3 Uhr
im Bureau der ~~K~~- Akademie der
Künste, Ws, Pariser Platz 4.

31.5.26

1) [ileg.] válido del 1.1.1926 – 31.12.28

2) [ileg.]

3) [ileg.] 23.3.26

He aceptado al Sr. Robert Gerhard-Castells, tras el
examen previo, en mi *Meisterschule* y solicito su
admisión en la matricula.

Berlín, 16 de marzo de 1926
Arnold Schönberg [firma]

Entregar en la oficina de la ~~K~~ *Akademie der*
Künste en días laborables, de 9 a 13 h. Ws, Pariser
Platz 4.

2.9. Roberto Gerhard, “Reminiscences of Schoenberg” (1955), repr. en Meirion Bowen, ed., *Gerhard on Music: Selected Writings*. (Aldershot, Ashgate Publishing, 2000), 106-12.

The theatrical world [...] was at its most brilliant. With producers like Piscator, Jessner and Max Reinhardt, the accent was on the new and experimental. [...] In the world of the visual arts and letters, the painters Pechstein, Carl Hofer, Beckmann, poets Brecht and Klabund were the people *en vogue*, with their avant-garde magazines, *Der Sturm*, *Der Anbruch* and *Der Querschnitt*. The music review *Melos* had been founded by Hermann Scherchen in the early days of the postwar period. Those were also the years of the expressionistic experiments in dancing, with Mary Wigmann, Laban, Drezuberg and Palucca. *The Blue Angel* with Emil Jennings and Marlene Dietrich was the great UFA film of the time. They were the years of the first impact of jazz on the Western world. Ragtime, foxtrot, Shimmy, Blues and Charleston were the rage. The reign of the saxophone and the percussionist had begun. Kurt Weill with his *Dreigroschenoper*, *Mahagonny*, and *Der Zar lässt sich photographieren* and Ernst Krenek with *Jonny spielt auf* and *Leben des Orest* cashed in on the craze¹. A smart society of *nouveaux riches* had sprung up: the type was portrayed by Geroge Grosz and Christopher Isherwood's *Goodbye to Berlin* introduced it to English readers; they were a sham-sophisticated middle-class crowd trying terribly hard to be “modern” and to feel wicked. They flocked everywhere and loved to be bored expensively in unspeakably dismal night-clubs. Above all they loved to be shocked. Rarely can the business of *épater le*

bourgeois have been carried on more profitably. No other climate could have produced such Works as Hindemith's *Neues von Tage* or Schoenberg's *Von Heute auf Morgen*.

Berlin was a bewildering maze of cross-currents in those years: the socialistic Volksbühne organization: the first impact of politics on art; Hanns Eisler's mock-lyric *Newspaper Cuttings*, setting personal column adverts; or his marching songs for workers; the Bauhaus influence with its functional *Neue Sachlichkeit*; or Fritz Jöde's *Jugendbewegung*, the activist amateur musicians for whom Hindemith wrote easy pieces and *Wir bauen eine Stadt*; Weill's cantata on Lindberg's first crossing of the Atlantic; a movement –this *Jugendbewegung*– which in later years Krenek amusingly ridiculed as *die Blockflötenkultur*– the beads and tweeds folk, or the civilization of the recorder, as you might say.

2.10. Hans Swarowsky, “Schönberg als Lehrer”, *Bericht über den 1. Kongress der Schönberg-Gesellschaft*. vol. 1 Rudolf Stefan, ed. (Viena, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1974), 239.

Traducción: Diego Alonso.

Wir begannen mit den Brahms'schen Klaviervariationen über ein Thema von Robert Schumann op. 9, die Schönberg das vollendetste Werk von Brahms nannte, wie er auch sagte, dass die vollendetsten Begleitungen, die überhaupt je geschrieben wurden, jene der deutschen Volkslieder von Brahms seien. Er sprach auch von Bach und seinem grossen Kontrapunkt, vom galanten Stil und zeigte dann, wie vielleicht schon von Mozart, bestimmt aber von Beethoven an die Begleitstimmen –man nennt das in den Musikgeschichten unsinnigerweise ‘Wiener homophonie’- immer mehr Selbständigkeit bekamen, bis bei Mahler ein solcher Grad erreicht wird, dass man gar nicht mehr von Vielstimmigkeit sprechen kann, sondern höchstens von einer Gleichzeitigkeit alles Vorhandenen. Schönberg sagte damals: ‘*Die Symphonien von Mahler sind dasselbe wie die Symphonien von Haydn, alles kommt hier genauso vor, nur entwickelter, versetzt, anders moduliert und anders formuliert*’ [...].

Beethovens Pastoral-Symphonie stellte Schönberg als klassisches Beispiel einer Komposition hin, in der völlige Symmetrie herrsche, während die Werke der Romantik sich durch Unsymmetrie auszeichneten. Er meinte, das Symmetriegefühl sei dem Menschen angeboren, er selbst bestehe ja aus zwei symmetrisch gleichen Hälften. Schönberg führte mich auch in das Geheimnis der Taktgruppenanalyse ein, einen Terminus, den er mir gegenüber gebrauchte und der später in meiner Wiener Dirigentenschule eine

Comenzamos con las *Variaciones para piano sobre un tema de Robert Schumann*, op. 9 de Brahms, las cuales Schönberg denominaba la obra más perfecta del compositor, como también decía que los acompañamientos más perfectos jamás escritos eran los de las *Deutsche Volkslieder* de Brahms. Hablaba también de Bach y su gran contrapunto, del estilo galante y mostraba entonces cómo las voces del acompañamiento [*Begleitstimmen*] (esto es denominado absurdamente por la historiografía musical como “homofonía vienesa”) obtuvieron cada vez mayor independencia, quizá ya con Mozart, y con toda seguridad con Beethoven). Con Mahler, [el acompañamiento] alcanzó tal grado de independencia que ya no se podía hablar más de polifonía sino como mucho de una simultaneidad de todos [los elementos] presentes. Entonces decía Schönberg: “Las sinfonías de Mahler son lo mismo que las sinfonías de Haydn, todo aparece de la misma manera, sólo que más desarrollado, modulado y formulado de forma diferente. [...]

Schönberg calificaba la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven de ejemplo clásico de una composición en la que dominaba la completa simetría, mientras que las obras del romanticismo se destacaban por su asimetría. Opinaba que el sentido de la simetría era innato a las personas, las cuales de hecho constan de dos mitades iguales y simétricas. Schönberg me guió también en los secretos del *Taktgruppenanalyse*,⁸ un término que él usaba en nuestras conversaciones y que más tarde jugaría un papel fundamental en mi escuela

⁸ El *Taktgruppenanalyse* es un método analítico –orientado fundamentalmente a la interpretación– en el que se estudia la correcta distribución del discurso musical en grupos de compases en función de la estructura formal, las características estilísticas, la textura, instrumentación, etc. Véase Reinhard Kapp, *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Volumen 3 de Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Wien, Böhlau Verlag, 2002, 380

wesentliche Rolle spielte. [...] Besonderen Wert legte er auf die Analyse der Werke von Max Reger, denen er eine ungeheure Liebe entgegenbrachte und die er auch häufig in seinem "Verein für musikalische Privataufführungen" spielen liess. Viel bedeutete ihm Debussy.

de dirección vienesa. [...] Otorgaba un valor especial al análisis de las obras de Max Reger, por las cuales mostraba un enorme cariño y que a menudo hacía tocar en su "Verein für musikalische Privataufführungen". Debussy significaba mucho para él.

2.11. Arnold Schönberg, *Der getreue Eckart*. (1921), 2/11: 512-3. Cit. en Joseph Aunter, ed., *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. (New Haven & London, Yale University Press, 2003), 160.

When I think of music, the only type that comes to my mind –whether I want it to or not– is German music. He who is its enemy will often be guilty of starving others into submission before this insight has become second nature to him. German music, however, thrives even in times of hunger: scrimping and saving, its wordless power will create and fill stately mansions of the spirit into all eternity. And it will always reach for the heavens, while worldly superiority only boasts with artifice.

2.11a. Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà (22. V. 1923) pp. 16, 17 y 19. Fons Barberà, BC. (fragmento)

“L'acte d'analitzar una obra musical presuposa en l'analitzador la possessió d'un instrument judicadori. Significa estimar, valorar, interpretar fets segons una doctrina i un criteri. Si els fets [...] no troben lloc adequat ni racional explicació dins les nostres categories lògiques, es que la nostra doctrina és estreta, els nostres principis tenen una insuficient capacitat. El creador sempre té raó. Mès tard vindrà un home teoritzador de visió mès aguda: fets que avui semblen en desacord total amb el principi harmònics clàssics - per [...] seràn lògicament coordinats dins la teoria, i llur derivació consegüent de fets anteriors, damunt d'una idèntica base sempre mès ricament estructuranda i mès finament diferenciada, es farà patent. [...]

La teoria actual no ha codificat i ordenat encara, oficialment la extraordinària quantitat de fets nous que s'han produït d'ençà de mig segle. Però en cada artista modern conscient, aquesta lògica, aquesta genealogia està clarament percebida i establerta d'una manera mès o menys sistemàtica i científica. La formulació teòrica sintètica i cabal és obra reservada al teòric, no al creador”

2.11b. Carta de Roberto Gerhard a Josep Barberà (22. V. 1923), p. 22 y ss. Fons Barberà, BNC. (fragmento)

Jo entenc la base tonal entre duïgues tòniques al voltant de les quals como pols oposats, graviten tots el fets harmònics, successivament o simultàniament, àdhuc, els fets harmonics es refereixen, en un classic sentit funcional, a aquest 2 centres ideals implícits o explícits: mi i fa. Aquests 2 tòniques governen 2 plans tonals que s'oposen en la següent relació: Fa = sector subdominàntic de Mi (una subdominant menor de Mi [la menor] estableix el contacte) sector que jo per entendre-me anomeno: napolità. es a dir: l'acord de 6^a napolitana esdevé momentàniament tònica, tot el Fa entra dins el Mi i hi funciona en un sentit subdominàntic.

La relació inversa: Mi és un sector que jo per entendre'm anomeno, hipofrigi, de Fa; es a dir: mi – sol# - si que dins Fa és = VII, dominant de III (III = tònica frigia

momentània) esdevé tònica a la seva vegada d'aquest sector extrem de Fa, sector 4^a greu del frigi. El Fa és enriquit de tot el mi que hi funciona com una amplificació tonal amb un sentit dominàntic. Contacte per una subdom. menor de Mi.

La relació Mi –Fa i Fa-Mi, entra també més simplement com un principi d'apoiatura fet extensiu a planes tonales sencers, [ileg.] l'un vers l'altre [...] com enormes apoiatures l'un de l'altre.

Aquests bases Mi – Fa alternen o coexisteixen en relació dissonant. Tot, harmònicament, s'hi refereix successivament, simultània. [ment?].

2.12 Apuntes de Gerhard en clase de Schoenberg: “Weg der Analyse” (Pasos en el análisis). IEV. Sig 14.01.09, p. 7

- | | |
|--|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Gliederung der Form aufdecken. (Definition der Form?) – Gliederung der Teile (Formteile) 2. Struktur und Funktion der Teilglieder. Wie die Funktion ausgeführt ist (Thema, Überleitung, Rückleitung, Schlussgruppe, etc. – aufstellen, Entwickeln, überleiten, rückleiten, schliessen.) 3. Thematischen, motivischen Zusammenhang aufdecken. Zurückführen der Grundgestalt auf Grundmotive, grossere Gruppen, Phrasen Gruppen auf Grundgestalt. 4. Der Zusammenhang im Vertikalen (harmonisch, kontrapunktisch) (conexidad). Das Harmonische unter der Gesichtspunkt des Zusammenhangs betrachtet (motivisch, thematisch) Das Harmonische als formbildender Gliederungsfaktor. (Verhältnis harmonisch, kontrapunktisch von Gesichtspunkt des Zusammenhangs). 5. Entwicklung eines oder mehrerer Motive zu einer Grundgestalt. Variationen des Motivs (ein Charakter [?] des Intervall ein guten Taktart [?]): Rhythmus, Intervall, Richtung <ol style="list-style-type: none"> a) alle strengen Imitation b) Vergrößerung des Intervalls c) Umschreibung der Hauptideen d) Variation des Rhythmus. Phrase aus dem Motiv entwickelt: durch [ileg.] Motiven
 Letzte Zusammenfassung des Grundmotivs und dessen Variationen | <ol style="list-style-type: none"> 1. To determine the form of the piece and the form of its sections 2. To determine the structure of each part and its function within the piece (theme, transition, closing material, etc.) 3. To determine the motivic and thematic relations (<i>Zusammenhang</i>). To reduce the basic idea (<i>Grundgestalt</i>) to a basic motive (<i>Grundmotive</i>). To reduce the larger phrases to the basic idea. 4. To determine the relation and coherence in the vertical (harmonic, contrapuntal). To observe the harmony from the point of view of motivic and thematic integration (<i>Zusammenhang</i>). To observe the harmony as a structural factor (relation and integration of harmony and counterpoint) 5. Developing variation of one or more motives to a <i>Grundgestalt</i>. |
|--|--|

2.13 Apuntes de Gerhard en clase de Schoenberg. Análisis de *Las bodas de Fígaro*. (IEV. Sig 14.01.09), [p. 1].

1. Figaro-Susanna Verhältnis. Dialog auf Gefahr hingewiesen
2. Lyrische Ausführung
3. Stellungnahme des Fig.[aro]
4. Bartolo-Marcelina [ileg.]
5. Buffo [ileg.]

[p. 3]

Charakterisierung [sic] der Personen durch sprechweise, sangweise

Für jede Figur eine bestimmte Ausdrucksweise (vergleich Arien des Grafen u. der Gräfin im Figaro).

Epigrammatische (Untersuchen Arie 12) Einkleidung

Epigrammatisch gefaßtes Motiv, das[s] auf verschiedene Situationen (Worte) paßt.

In wie fern des Textes der Mozart vorgearbeitet hat.

[illeg.]

[p. 5]

Ein Musikstück besteht aus verbundenen Gegensätzen.

Gegensätze notwendig im Verbundensein auch

Illustration

Act I

Gedrängte Form der Einleitung (ähnlich wie der Konzertform: gedrängte Expositiön [sic])

1. Satz: vielleicht Einleitungscharacter (ariosohaft)

(bis zum einem gewissen Grad feste Form. [illeg.]

2. Satz. Refrainartig. (Nachsatz (eigentliches Team? nein)

1. Nr

Liedform

Orchesterbesetzung [illeg] für jede Szene verschieden bei Mozart (in jeder Szene ein Instrumental Solist)

2.14. Carta de Anton Webern a Gerhard (27.XII.1931)⁹ Traducción: Diego Alonso

...Ich freue mich sehr, Ihnen mitteilen zu können –Sie werden es ja schon von Schönberg gehört haben–, dass Ihre katalanischen Lieder auf das Programm des nächsten Musikfestes d. I.G.f.n.M. – Juni 1932 in Wien – gesetzt worden sind. [...] Mir gefallen alle die Arbeiten, die Sie mir schickten, gar sehr [...]. Aber diese Lieder finde ich besonders entzückend...

...Me alegro mucho de poder comunicarle –lo habrá oído ya por Schönberg–, que sus canciones catalanas han sido incluidas en el programa del próximo Festival de Música de la SIMC – junio 1932 en Viena. [...] Me gustan realmente mucho todos los trabajos que me envió [...]. Pero encuentro estas canciones especialmente encantadoras...

2.15. Arnold Schönberg, *Tratado de armonía*, (Madrid: Real Musical, 1992) 484, nota al pie 1 Traducción: Ramón Barce.

Tengo que apartarme de este término [“atonal”], pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal. Atonal podría simplemente significar: algo que no tiene nada que ver con la naturaleza del sonido. Ya la expresión "tonal" se usa impropriamente si se entiende en un sentido excluyente y no incluyente. Sólo debe entenderse de manera incluyente: todo lo que procede de una sucesión de sonidos, sea por relación directa con una única fundamental o sea mediante nexos más complejos, constituye la tonalidad. Es evidente que basándose en esta definición, que es la única justa, no se puede establecer racionalmente un oponente que corresponda a la palabra "tonalidad". ¡Cómo introducir esta negación si todo o todo lo que procede de una sucesión de sonidos debe caracterizar a la atonalidad! Una pieza musical ha de ser siempre tonal al menos porque entre sonido y sonido tiene que existir una relación que permita a éstos, sean sucesivos o simultáneos, constituir una sucesión inteligible como tal. Quizá entonces la tonalidad no resulte perceptible o demostrable, y estas relaciones se vuelvan oscuras y difíciles de captar, o incluso incomprensibles. Pero lo que no se podrá es llamar "atonal" a una relación de sonidos, cualquiera que sea, lo mismo que una relación de colores no podrá ser designada como "inespectral" o "incomplementaria". No se dan esas antítesis. Por otra parte, no se ha estudiado la cuestión de si lo que encierran tras de si estas nuevas sonoridades no es una tonalidad constituida por una serie de doce sonidos (*Zwölftonreihe*). Probablemente de esto se trata, [...] Si no hay más remedio que buscar un nombre se podría pensar en "politonal" o en “pantonal”. Pero en todo caso lo primero que hay que establecer es sí esta música no es sencillamente otra vez tonal.

⁹ Agradezco el acceso a este material a Germán Gan Quesada

2.16. Carta de Gerhard a Josep Valls. Fecha: 9.10.1945 (CUL Gerhard Archive 14.437).

Transcripció: Julian White y Gabriela Lendle.¹⁰

Traducció: Diego Alonso.

De Pedrell i de Schoenberg crec que he absorbit les meves influències determinants, a la naturalesa profundament divergent de les quals em vaig sotmetre, en el seu temps, amb tota deliberació. Des d'un punt de vista tècnic crec que dec poca cosa a n'en Pedrell, pero el meu deute envers ell és immens per l'estudi que em va fer dels polifonistes del 16, la literatura de vihuela i, especialment, els "tonadilleros" del 18, entre els quals, com sabeu, hi ha Catalans com l'Esteve i Grimau amb els quals (m'agrada pensar) tinc algun punt de contacte. En la thesis Pedrell-Eximeno relativa a la tradició hispànica, remota i constant, de basar la música d'art sobre la música popular, hi ha al meu entendre un error per excés [il·legible] d'una observació justa; em refereixo al fet característic de *tot* art peninsular de no tolerar mai el complet divorci entre l'aristocràtic i el vulgar (ni en casses extrems com Góngora); els tractes del culte amb poble han tingut sempre la més gran naturalitat, sense [ombre] d'afectació. (Molt del que s'en diu el *realisme* espanyol, de passada, crec que ve d'aquí). El profit més gran que en el meu entendre jo he tret de la manera com Pedrell tracta la música popular que absorbeix en la seva obra, consisteix en la noció que em va donar d'una harmonia completament in-ortodoxe, no *funcional* en el sentit corrent, sino essencialment poètica. Això, com podeu suposar, em preparava a acceptar la concepció molt més radical de Schoenberg. Encara trobo que m'és difícil d'evaluar tot el que dec a Schoenberg. Condensant em penso que podria dir: tot el que la meva tècnica té de conscient i de reflexiu. D'una banda he seguit a Sch. fins al final, sense excloure la composició amb 12 sons. D'altra banda he resistit constantment l'extenuació del control harmònic. Evidentment, aquí hi ha un dels problemes centrals de la música contemporània i sense entrar a fons en la matèria seria inútil intentar ser més explícit. Si empenyeu endavant el concepte poètic de Pedrell fins a fer contacte amb el concepte Schoenberguà de l'harmonia entesa com una "*altra* dimensió de l'invenió melòdica", arribeu al punt on jo crec que em trobo, especialment si substituïu el sentit *funcional* pel sentit *integratiu* en el rol de l'harmonia. D'aquí que el meu baix sigui, altra vegada, *fonamental*; l'octava declarada innocent i readmesa; la triada ja no és tabú sino que torna a ocupar el lloc que li correspon per dret propi entre els demés acords o

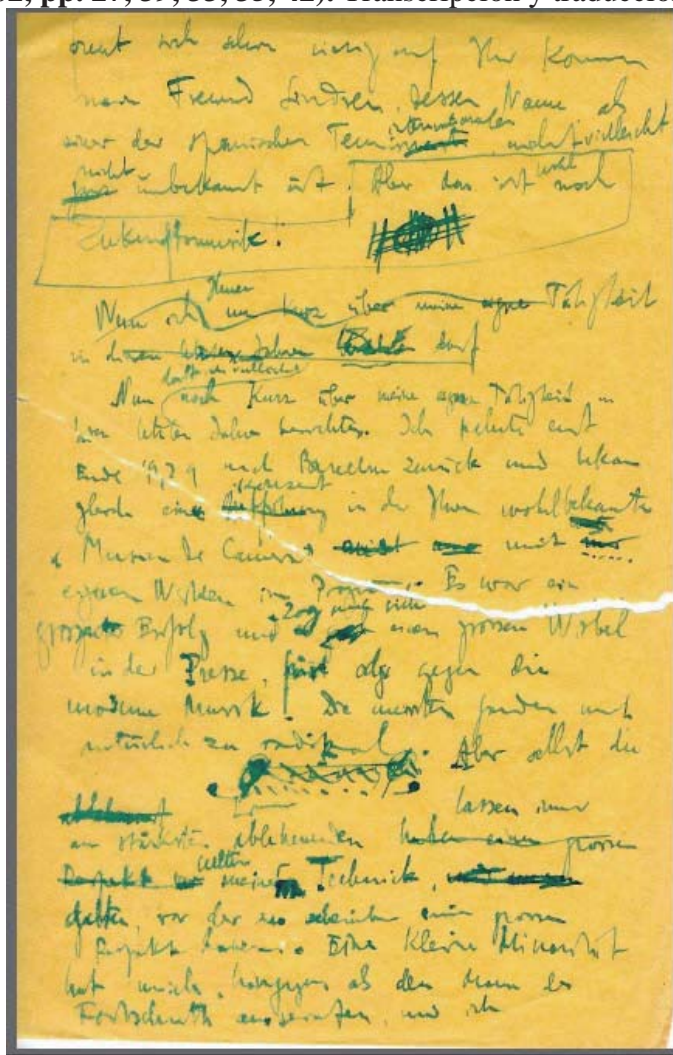
De Pedrell y de Schönberg creo que he absorbido mis influencias determinantes, a cuya naturaleza profundamente divergente me sometí, en su tiempo, con toda premeditación. Desde un punto de vista técnico creo que debo poca cosa a Pedrell, pero mi deuda hacia él es inmensa por el estudio que me hizo de los polifonistas del 16, la literatura de vihuela y, especialmente los tonadilleros del 18, entre los cuales, como sabe, hay catalanes como Esteve i Grimau con los cuales (me gusta pensar) tengo algún punto de contacto. En la tesis Pedrell-Eximeno, relativa a la tradición hispánica, remota y constante, de basar la música de arte sobre la música popular, hay, a mi entender, un error por exceso [ileg.] de una observación justa; me refiero al hecho característico de *todo* el arte peninsular de no tolerar nunca el completo divorcio entre lo aristocrático y lo vulgar (ni en casos extremos como Góngora); los tratos del culto con pueblo han tenido siempre la mayor naturalidad, sin (sombra) de afectación. (Por cierto, mucho de lo que se denomina *realismo* español, creo que viene de aquí). El mayor provecho que creo haber sacado de la manera en que Pedrell trata la música popular que absorbe en su obra, consiste en la noción que me dio de una armonía completamente in-ortodoxa, no *funcional* en el sentido corriente, sino esencialmente poética. Esto, como puede suponer, me preparaba para aceptar la concepción mucho más radical de Schönberg. Todavía encuentro difícil evaluar todo lo que debo a Schönberg. Resumiendo creo que podría decir: todo lo que mi técnica tiene de consciente y de reflexivo. Por una parte he seguido a Sch. hasta el final, sin excluir la composición con 12 sonidos. Por otra parte he resistido constantemente el agotamiento del control armónico. Evidentemente, aquí está uno de los problemas centrales de la música contemporánea y sin entrar a fondo en la materia sería inútil intentar ser más explícito. Si desarrolla el concepto poético de Pedrell hasta hacerlo llegar al concepto schönberguiano de la armonía entendida como "*otra* dimensión de la invención melódica", llega al punto en que yo creo que me encuentro, especialmente si substituye el sentido *funcional* por el sentido *integrativo* en el papel de la armonía. De ahí que mi bajo sea, otra vez, *fundamental*; la octava declarada inocente y readmitida; la tríada ya no es tabú sino que vuelve a ocupar el lugar que le corresponde por derecho

¹⁰ Agradczco a ambos este material.

series de tres a dotze notes. Tonal i atonal, per tant, han perdut per a mi el seu sentit d'oposició, en canvi, consonància i dissonància el reafirmen enterament (per molt que s'hagi extès l'escala de les toleràncies en matèria de tensió). [...]

propio entre los demás acordes o series de tres a doce notas. Tonal y atonal, por lo tanto, han perdido para mí su sentido de oposición, en cambio, consonancia y disonancia lo reafirman enteramente (por mucho que se haya ampliado el rango de tolerancia en materia de tensión [= disonancia]). [...]

2. 17. Borrador de una carta de Gerhard a Schönberg. Sin fecha.¹¹ (IEV, Sig. 14.02.02, pp. 27, 39, 33, 35, 42). Transcripción y traducción: Diego Alonso.¹²



Estado del documento (p. 27). La transcripción puede contener algunas inexactitudes debido al deteriorado estado del borrador y su carácter extremadamente desaliñado.

[Seite 27]

[Página 27]

[...]

Nun darf ich vielleicht noch kurz über meine

[...]

Ahora puedo quizá informarle brevemente de

¹¹ Por el contenido dato el texto hacia 1932. Parece que la carta original, si es que llegó a enviarse, no se conserva.

¹² Agradezco a Kai Eiermann su ayuda en las tareas de transcripción y traducción del documento

eigene Tätigkeit in diesen letzten Jahren berichten. Ich kehrte [unles.] Ende 1929 nach Barcelona zurück und bekam gleich eine ~~Aufführung~~ Konzert in den Ihnen wohlbekannte "Musica de Camera" mit eigenen Werken im Program. Es war ein grosser Erfolg und zog nach sich einen grossen Wirbel in der Presse, für oder gegen die moderne Musik. Die meisten fanden mich natürlich zu radikal. Aber selbst die am stärksten ablehnenden ~~haben einen grossen Respekt~~ lassen [immer?] meiner Technick gelten, vor der sie scheinbar einer grosse Respekt haben. Eine kleine Minorität hat mich hingegen als den Mann des Fortschritts ausgerufen, und ich

[S. 39]

wurde von den Leuten, hauptsächlich Künstler, Literaten und ~~Universitätsleute~~ Ärzte moralisch sehr unterstützt. Ich konnte auch kleine Gruppe Komponisten und guten Solisten bilden, mit der ich diesen Winter Studioaufführungen von Werken von uns und hauptsächlich moderner Musik veranstalten werde.

Ich beabsichtige unsere kleine Geschellschaft als Ortsgruppe der IGNM zu [unlesbar], damit wir auch durch Austausch Auslandsaufführungen bekommen.

Ich [unles.] seit 2 Jahren in unserer besten Kunst - Literatur- Wochenschrift (Mirador), die mir für alle diese Zwecke die wirksamste propagandabasis gibt.

Jetzt kommen aber grosse Entscheidungen für mich. Sie wissen wahrscheinlich, dass das Land Catalonien seine Verfassung als freier Bundestaat der spanischen Constimante [¿] vorgelegt hat.

[S. 33]

[...]

Was das Komponieren anbelangt, war ich leider dieses letzte Jahr so sehr mit übersetzen [sic] belastet, dass ich nicht sehr fleissig sein konnte. Ich habe bloss zwei Männerchöre und einige Klavierstücke, wenig [??] im 12-Tonsystem, geschrieben.

Vielleicht kann ich diesen Winter meine letzten Arbeiten verlegen; ~~unlesbar~~

meine Frau hat diesen Sommer meine Volkslieder Herrn Anton Webern gezeigt, dem sie gut gefielen, und meine

[S. 35]

~~zwei andere Partituren Herrn Stein~~

mein Concertino und Quintett Herrn Stein, der sie beim Hertzka befürwortete. Ich war sehr enttäuscht, dass meine Frau diese Arbeiten nicht Ihnen vorlegte. Aber ich glaube dass in diesem

mi propia actividad en estos últimos años. A finales de 1929 volví a Barcelona e inmediatamente conseguí una ~~actuación~~ concierto con mis obras en la por usted bien conocida [Asociación de] "Música de Camera". Fue todo un éxito y desencadenó un gran escándalo en la prensa, a favor o en contra de la música moderna. La mayoría me encontró, evidentemente, demasiado radical. Pero incluso los más negativos ~~tienen un gran respeto~~ aceptan siempre mi técnica, por la cual muestran al parecer un gran respeto. Una pequeña minoría me proclamó el hombre del progreso y

[p. 39]

fui muy respaldado moralmente por artistas, literatos y ~~gente de la universidad~~ médicos principalmente. También pude formar un pequeño grupo de compositores y buenos solistas, con el que este invierno organizaré actuaciones en estudio de nuestras obras y principalmente de música moderna.

Tengo la intención de que nuestra pequeña asociación [ileg.] como grupo local de la SIMC, para así recibir actuaciones del extranjero mediante intercambio.

Desde hace dos años [ileg.] en nuestro mejor semanario de arte y literatura (*Mirador*), que para ese objetivo me proporciona la propaganda más efectiva.

Pero ahora vienen para mí grandes decisiones. Probablemente sepa ya que la nación catalana ha presentado su constitución como estado más libre [autónomo] del español¹³.

[p. 33]

[...]

En lo que a la composición se refiere, este último año he estado tan agobiado con las traducciones que no he podido trabajar demasiado. Únicamente he escrito dos obras para coro masculino y algunas piezas para piano, poco [??] en el sistema de doce tonos.

Quizá pueda este invierno publicar mis últimos trabajos; ~~ilegible~~

Mi mujer enseñó este verano mis canciones populares a Anton Webern, las cuales le gustaron y mi

[p. 35]

~~otras dos partituras a Stein~~

mi Concertino y Quinteto a [Erwin] Stein, quien las recomendó a [Emil] Hertzka. Me decepcionó mucho que mi mujer no le mostrara a usted esos trabajos. Pero creo que en ese caso le producirían a

¹³ Se refiere al Estatuto de autonomía de Cataluña de 1932, aprobado el 9 de septiembre

Falle, meine Hemmungen auf sie übergangen! Ich mochte Sie Ihnen furchtbar gerne schicken, aber ich werde mir niemals trauen Ihre Zeit deswegen in Anspruch zu nehmen.

Leider hat die Weltkrise auch das spanische Verlagsgeschäft empfindlich berührt. Besonders ist Südamerika als Abnehm[er] ganz abgefallen seit einiger Zeit. Nun stocken deswegen alle Pläne die ich im Auftrag des hiesigen

[S. 42]

Verlages ausgearbeitet hatte. Bis jetzt hatten wir [uns] in der Musikabteilung nur für kleine Handbücher interessiert. Die Absicht war aber jetzt, eine Sammlung grösserer Werke herauszugeben, worunter Ihre Harmonielehre als eines der ersten vorgesehen war. Die schlechte Marktlage, [unles.] , wie gesagt momentan jede Investition.

Der Verlag hofft, aber auf eine Besserung im Laufe des nächsten Jahres. Wenn meine Vorschläge dann wieder aktuell würden, wird der Verlag sofort an Sie wegen der Harmonielehre herantreten. Wegen eines Kontrapunktbooks bin ich sehr in Verlegenheit. Herr Rufer scheint [ledier] ganz [?] fertig werden zu wollen. Dürfte ich Sie vielleicht um einen Rat bitten? [...]

2. 18. Alfred Keller, “Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen großen Lehrer”, *Neue Zürcher Zeitung*, (5.V.1974).

Traducción: Diego Alonso

Er [Schönberg] war immer darauf bedacht, die noch ungefestigte Persönlichkeit des jungen Komponisten niemals zu beeinflussen, sondern möglichst unauffällig zu führen. Dieses Bestreben erklärt wohl auch seine Scheu, eigenen Kompositionen zum Unterricht heranzuziehen, sie zu besprechen oder von der Schülern analysieren zu lassen. Eine dahin zielende Anspielung tat er mit den Worten ab: ‘Ich betrachte die Zwölftonkomposition als reine Familienangelegenheit’.

2. 19. Ludwig Holtmeier, “Einleitung”, in *Arnold Schönbergs “Berliner Schule”. Musik-Konzepte n° 117-118. (Múnich, Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002), 5 – 7.* Traducción: Diego Alonso.

Es ist klar: spricht man von einer Berliner Schule, kann nicht die Summe aller Schönberg-Schüler gemeint sein. Der Begriff bezeichnet die Gruppe von Komponisten, die das Materialverständnis der Wiener Schuler aufgegriffen und weiterentwickelt haben. Damit sind vor allem gemeint: Norbert von Hannenheim,

usted la misma vergüenza que a mí. Me encantaría mandárselos, pero nunca voy a atreverme a robarle su tiempo.

Por desgracia la crisis mundial ha afectado al negocio editorial español. Sudamérica especialmente ha caído como comprador desde hace algún tiempo. Por ello se han interrumpido todos los planes que había elaborado por encargo

[p. 42]

de las editoriales de aquí. Hasta ahora nos habíamos interesado en la sección de música solamente por pequeños manuales. Pero el objetivo era ahora editar una colección de obras mayores. Su Tratado de armonía era uno de los primeros que estaban previstos. Como le decia, de momento, la mala situación del mercado [ileg.], cualquier inversión.

No obstante, la editorial espera una mejora a lo largo del año que viene. Si entonces mis propuestas vuelven a estar vigentes, la editorial se pondrá inmediatamente en contacto con usted con motivo del Tratado de armonía. Respecto a un libro de contrapunto estoy muy abochornado. Por desgracia, [Josef] Rufer parece querer terminar totalmente. ¿Quizá podría usted pedirle consejo? [...]

Él [Schönberg] siempre tenía cuidado de no influir en la todavía inmadura personalidad del compositor joven y, en vez de ello, guiarle de la manera más discreta posible. Este empeño explica también su recelo a acercarse a sus propias composiciones en clase, a hablar sobre ellas o a dejar que las analizaran los alumnos. A ello aludía cuando comentaba: “Considero la composición con doce tonos como un asunto estrictamente familiar”.

Está claro: si se habla de una *Berliner Schule*, no puede referirse a la suma de todos los alumnos de Schönberg. El término designa al grupo de compositores, que adquirieron la comprensión del material [*Materialverständnis*] de la [Segunda] Escuela de Viena y la desarrollaron: Norbert von Hannenheim, Winfried Zillig, Nikos

Winfried Zillig, Nikos Skalkottas, Roberto Gerhard, Peter Schacht, Adolph Weiss, Erich Schmid und Alfred Keller.

Aber auch die Gruppe der Schüler, die durch eine ähnliche Art kompositorisch zu denken verbunden ist, erscheint in ihren musikalischen Produktionen weniger geschlossen als die Wiener Schule. Hier wird die entscheidende Differenz zwischen Berliner und Wiener Schule, zwischen erster und zweite Generation. [...]

Sie [die Meisterschüler] pflegen unterschiedlichste musikalische Stile und haben unterschiedlichste ästhetische, auch national bestimmte Präferenzen: Bartók, Stravinsky, Ravel, katalanische und griechische Volksmusik gehören ebenso zu ihrer Tradition wie die Musik der Wiener Schule. Mit der Tradition dieser Schule sind sie durch ein bestimmtes kompositionstechnisches Denken zwar stärker verbunden als mit jeder anderen. (und erst im Sinne dieser Gemeinsamkeit kann man überhaupt von einer Schule reden) [...] [In der Musik der Berliner Studenten] hört man, wie die Wiener atonale Moderne einen vielfarbig schillernden 'Neoklassizismus' in sich aufgenommen hat. Man könnte auch sagen, daß "radikale" Wiener Provinzialität und "tolerante" Berliner Internationalität eine produktive Verbindung eingegangen sind.

Skalkottas, Roberto Gerhard, Peter Schacht, Adolph Weiss, Erich Schmid y Alfred Keller.

Sin embargo, incluso el grupo de alumnos vinculados por un pensamiento compositivo similar se muestra en sus producciones musicales menos cerrado [homogéneo] que la [Segunda] Escuela de Viena. Ésta es la diferencia determinante entre *Berliner* y *Wiener Schule*, entre la primera y la segunda generación. [...]

[Los *Meisterschüler*] cultivaron estilos y estéticas de lo más variado; también mostraron determinadas preferencias nacionales: Bartók, Stravinsky, Ravel, la música popular catalana y griega forman parte de su tradición tanto como la música de la [Segunda] Escuela de Viena. Están unidos con la tradición de esta escuela, más que con cualquier otra, a través un determinado pensamiento técnico compositivo (después de todo, sólo en este sentido puede hablarse de una escuela). [...] [En la música de los alumnos de Berlín] puede escucharse, cómo la modernidad atonal vienesa acogió un 'neoclasicismo' multicolor. Incluso podría decirse que el "radical" provincialismo vienes y el "tolerante" internacionalismo berlinés se aliaron en una productiva relación.

2. 20. Cuaderno de apuntes de Gerhard (1916), p. 83. Copia de un pasaje del *Harmonielehre* de Schönberg (Universal Edicition, ed. 1911, p. 332) acerca de la validez de la notación musical del momento para transmitir una idea musical.

Traducción: Ramón Barce. *Tratado de armonía*. (Madrid: Unión Musical, 1992), 345.

Vom Sichtbaren oder Hörbaren, von dem an der Musik mit den Sinnen Wahrnehmbaren

Man darf annehmen, daß das Notenbild ein glückliches Symbol für den musikalischen Gedanken abgibt, und daß somit — wie ja jeder wohlgebaute Organismus in seiner äußeren Erscheinung mit seiner inneren Einrichtung übereinstimmt, die mitgeborene äußere Erscheinung also nicht als Zufall anzusehen ist — die in den Noten sich bekundende Form und Gliederung dem inneren Wesen des Gedankens und seiner Bewegung ebenso entspricht, wie Wölbungen und Vertiefungen an unserm Körper durch die Lage innerer Organe bedingt werden. Man darf also aus der äußeren Form Schlüsse ziehen auf das Wesen.

??? Ar. Schönberg.

De lo visible o audible, de lo que los sentidos perciben en la música.

Podría suponerse que la notación gráfica fuera un feliz símbolo que representa la idea musical y que por ello —ya que todo organismo bien construido posee una correspondencia exacta entre su aspecto exterior y su estructura interna, de manera que cualquier manifestación exterior no puede ser nunca considerada como casual— la forma y la articulación manifiestas en las notas corresponden a la esencia íntima del pensamiento y de su movimiento de la misma manera que los abultamientos y cavidades de nuestro cuerpo corresponden a la posición de los órganos internos. De la forma externa, pues, pueden sacarse conclusiones con respecto a la esencia de las cosas.

2. 21 Arnold Schoenberg, „Bemerkungen zu den vier Streichquartetten” (1949), in *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik (Gesammelte Schriften 1)*, ed. Ivan Vojtěch (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976), 409 – 436.

Vielleicht könnte es für einen Analytiker interessant sein zu erfahren, daß ich Nutzen zog aus den ungeheuer vielen Ratschlägen, die mir ein zu diesem Zweck gewähltes Vorbild gab: der erste Satz der *Eroica*. Alexander von Zemlinsky hat mir erzählt, Brahms habe gesagt, daß er sich jedesmal, wenn er sich schwierigen Problemen gegenüber sah, Rat zu holen pflegte bei je einem bedeutenden Werk von Bach und Beethoven, die er beide immer in der Nähe seines Stehpults aufbewahrte. Wie wurden sie mit ähnlichen Problemen fertig? Natürlich wurde das Vorbild nicht mechanisch kopiert, sondern seine geistige Essenz entsprechend angewandt. Auf gleiche Weise erfuhr ich aus der *Eroica* Lösungen für meine Probleme: wie man Eintönigkeit und Leere vermeidet, wie man aus Einheit Mannigfaltigkeit erzeugt, wie man aus Grundmaterial neue Formen schafft; wieviel aus oft ziemlich unbedeutenden kleinen Gebilden durch geringfügige Modifikationen, wenn nicht durch entwickelnde Variation zu machen ist. Von diesem Meisterwerk lernte ich auch viel über die Schaffung harmonischer Kontraste und ihre Anwendung. Brahms' Rat war ausgezeichnet, und ich wünschte, diese Geschichte würde junge Komponisten davon überzeugen, daß sie nicht vergessen dürfen, was unsere musikalischen Vorfahren für uns getan haben.

2.22 Carta de Roberto Gerhard a Ramón Sarró, (15.XI.1926), Biblioteca de Catalunya.

Només tinc ganes de dir-te que treballo amb moltíssim plaer i que el meu "Divertimento" per 9 instruments de vent marxa molt bé, per ara. N'estic content. N'he fet una reducció per piano a 4 mans i l'hem tocat amb un meu colega americà, i sona plenàriament. El meu amic troba la qualitat de les idees remarcable, l'estil un poc massa dens, mi aconsella diluir els materials, es diuen masses coses a un temps. Jo sé que aquest defecte era en aquesta ocasió gairebé psicològicament fatal e inevitable per mi. Tu ho comprendràs això: fa més de dos anys que no he escrit res d'empenta i ara, a més a més de ço que tinc que dir, em porta la mà aquest desitj més fort que jo de ratificar-me davant de mi mateix i de donar tota la meua mesura. Es la cara o la creu dels complexos d'inferioritat, si vols, i m'emprenyen de tal manera que es molt possible que, com diu el meu amic, l'economia de l'obra i de vegades potser la claretat i tot en siguin perjudicades però, res, jo em deixo fer, perquè ja sè molt bé que aviat tornarà a rajar net i clar. Soc feliç i estic plè d'ànims, perquè torno a tenir el sentiment cada dia més ferm de que arribaré a plantar la bandera a tots els objectius que m'havia proposat i a satisfer a les mes altes exigències que m'hagi dictat en els moments més exigents de la meua vida.

2. 23 Roberto Gerhard, “Fuga (Acabament)”, *Mirador* 57 (26 Febrero 1930).

No fa gaire temps, vaig tenir l'ocasió de veure a la Biblioteca de Catalunya les transcripcions d'un còdex, probablement del segle XIII, trobat per Mossèn Higiní Anglès no se a quin Arxiu d'aquests mons de Déu. Una de les composicions d'autor anònim que vaig poder llegir - no recordo el text en aquest moment - em va produir una sorpresa difícil d'expressar. Aquell anònim autor del segle XIII- potser català- emprava en aquella composició, una tècnica contrapuntística que no he vist enlloc encara i que jo mateix he emprat amb identitat absoluta d'intenció i de procediment en el desplegament

central del primer temps del meu "Concertino".

Aquesta coincidència a través de set segles em sembla digna d'ésser senyalada. Aquella tècnica, aspecte concret particular del concepte linear general de la meva tècnica, ha estat per mi una conseqüència lògica de la definició schoenbergiana del "cànon polimorf". El valor d'aquesta extraordinària intuïció de Schoenberg ha estat magníficament corroborat fa uns quants anys pels admirables descobriments que un Wilhem Werker ha fet en les tècniques de J. S. Bach, descobriments transcendents, dels quals us puc suposar assabentat. El músic anònim del segle XIII que figura en el còdex de la Biblioteca de Catalunya perteneix a la lignée de purs contrapuntistes pretonals, l'esperit dels quals ha perdurat a través de tota l'època harmònico-tonal fins al mateix Bach, el qual, és veritat, s'emporta a la tomba el secret d'una tècnica contrapuntística oculta que no va ésser heretada ja ni pels seus propis fills.

Avui, que assistim amb les obres de Schoenberg a la renaixença d'aquell immortal esperit contrapuntístic, no té res d'estrany que no pugui seduir-nos ja la poètica idea d'un pairalisme folklòric particular. És un altre el nostre temps. Deixeu-me, doncs, que us contesti, noble mestre Millet, amb aquell cant simbòlic amb el qual, a través dels segles, músics belgues, flamencs, francesos, alemanys, anglesos, italians i ibèrics es confessaven germans, germans d'aquesta vasta germandat internacional que es deia 'escola neerlandesa', el cap de la qual ha estat Joan Sebastià Bach. No el sentiu, mestre, vingut del fons dels temps aquell vell cantus firmus que torna a fer-se sentir al bressol de la societat naixent dels tempos nous? No el sentiu? *l'homme, l'homme, l'homme armé...*

Anexo 3: Correspondencia entre Roberto Gerhard y Arnold Schönberg (1923 – 28)

ESPAÑA

1. Carta manuscrita de Roberto Gerhard a Arnold Schönberg. Valls, 21.X.1923 (extracto)

Original: Archivo Gerhard, CUL.¹⁴

Transcripción: Drew 2002, pp. 121 - 139

Traducción: Diego Alonso, a partir de la realizada por García Laborda 2004, pp. 130 – 133.

Valls, 21. X. 1923

Valls, 21 de octubre de 1923

Hochverehrter Meister!

Muy estimado maestro:

Ich weiss eigentlich nicht woher ich in meiner seelischen Depression den Mut nehme mich an Sie zu wenden, wenn es nicht an dem Glauben ist in Ihrem Künstlertum und tiefer Menschlichkeit den Rat zu finden der mich über mich selbst viel besser aufklärt als es meine Verzweiflung vermag. Ich hab lange Zeit in quälendem Zweifelmüt vor diesem Schritt gezögert: die letzte Ermutigung dazu empfangen ich um einem liebenswürdigen Brief Herrn Paul Stefans.

No sé realmente dónde he encontrado el valor suficiente, en mi depresión espiritual, para dirigirme a usted, si no es en la fe que tengo en encontrar un consejo en su maestría artística y en su profunda humanidad, el cual me permita arrojar mayor luz sobre mí mismo de lo que mi desesperación me permite. Antes de decidirme a dar este paso me han atormentado las dudas durante mucho tiempo: el impulso final lo recibí de una amable carta del Sr. Paul Stefan.

Es ist, trotzdem, nicht mehr diesselbe Anfrage die ich an diesen Herrn richtete welche ich jetzt Ihnen wiederholen möchte. Ich würde aber nicht die ganze Wahrheit sagen, wenn ich verschwiege dass es mein innigster Wunsch gewesen ist Ihr Schüler werden zu dürfen.

Sin embargo, no es la misma solicitud que hice a este señor la que ahora quisiera repetirle a usted. Pero no estaría diciendo toda la verdad, si le ocultara que mi deseo más profundo es poder ser su alumno.

[...]

[...]

Wozu ich mich jetzt getrauen will, ist einfach, Ihnen Musik von mir zu senden und Ihnen die wesentlichen Umstände einer intellektuell-moralischen Krisis zu berichten. Danach möchte ich Sie bitten mir die grosse Wohltat Ihres Rates erweisen zu wollen; ich sage nicht in ersten Linie: Ihrer Urteile über meine Musik. Diese ist längst verurteilt in mir, es wäre ja fast nicht mehr nötig dass ich hinzufüge wie sie mich quält und beschämt! Aber in meinem Chaos ein Wort von Ihnen zu hören das mir meine Lösung finden helfen müsste, das ist es was ich von Ihnen erwarten möchte. Und dann noch zu wissen ob ich in Wien die sichere Hand eines Führers und die künst[l]erische und menschliche Gemeinschaft finden kann die meinen wahren Bedürfnissen entsprechen, und wonach ich brennendes Verlangen habe.

A lo que ahora quisiera atreverme es simplemente a enviarle mi música e informarle de las circunstancias principales de una crisis moral e intelectual. A continuación quisiera pedirle un gran favor: su consejo. No me refiero a que ante todo juzgue mi música. Yo la he valorado hace tiempo y casi huelga añadir cómo ésta me atormenta y me avergüenza. Pero en mi caos personal, tan sólo quisiera esperar de usted unas palabras que me ayuden a encontrar una solución a mis problemas. Y también saber si podría encontrar en Viena la mano segura de un guía y la compañía artística y humana que correspondan a mis verdaderas necesidades y por las que siento un deseo tan ardiente.

Was ich Ihnen über mir sagen zu müssen glaube ist Folgendes.

Lo que creo que debo decirle sobre mí mismo es lo siguiente:

¹⁴ Tras la muerte de Schönberg, su mujer Gertrud, regaló a Gerhard el manuscrito original de esta primera carta. Se ha traducido íntegramente al inglés (Joaquim Homs, *Robert Gerhard and his music*. Merion Bowen (ed.) Sheffield 2000, 91-94) y al catalán (Jaume Busqué i Barceló, (Ed.): *Centenari Robert Gerhard (1896 – 1996)*. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1996. 22 – 26.). José María García Laborda publicó en 2000 un pequeño extracto de la misma traducido al castellano (“Roberto Gerhard: Carta a Schönberg”, *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. Sevilla, Doble J, 2004, 130 – 133)

Der Wille mir eine gründliche musikalische Bildung zu erwerben, mein ganzes früheres unsystematisches und flüchtiges Schaffen zu revidieren und eine feste, durchdachte Grundlage für meine weitere Entwicklung zu gewinnen, liess mir von zwei Jahren den Entschluss fassen Grosstadt und Freundeskreise zu fliehen und mich hier auf dem Lande (mein Geburtsort) in eine hermetische Einsamkeit einzuschliessen. Meine innere Unruhe hatte bald nach dem Ende des Kriegs begonnen, der Gedanke in Paris, in Deutschland eine Disziplin zu suchen hatte mich lange beschäftigt, schliesslich siegte mein Selbstvertrauen: ich wollte mir selbst helfen! Die äusserste Mangelhaftigkeit, das bruchstückweise meiner musikalischen Erziehung quälte mich seit schon langer Zeit, seit je! Meine spontane, gänzlich unüberlegte Schaffensart machte meinem Gewissen Vorwürfe, ich sah zwischen ihr und dem naivsten Dilettantismus keinen Unterschied mehr. Das Komponieren am Klavier und die fast absolute formale Improvisation schienen mir im Grunde eine Immoralität. Ich hatte aber nicht harmonisch denken gelernt. Ich hatte nirgends Formen studiert, die Form entstand bei mir immer rhapsodisch. Um diese beiden Mängel wollte ich, mit besonderer Betonung auf den ersten, alle Kräfte sammeln. [...]

Ich stand in meinem 24. Lebensjahr; hinter mir hatte ich 8 Jahre, in welcher Zeit, hätte nicht der Krieg meine Pläne über den Haufen geworfen, ich eine normale musikalische Ausbildung hätte geniessen sollen. Stattdessen aber, waren meine Studien folgende gewesen: mit 16 Jahren hatte ich in Lausanne mit einem deutschen Musiker, Hugo Strauss, den ersten und ich kann sagen für die Folge, einzigen Unterricht begonnen. In 6 Monaten die ich in dieser Stadt zubrachte absolvierte (!) ich die Harmonielehre E. F. Richters. Ich lebte nun langen in dem Glauben die Harmonielehre hätte mich fortan nicht mehr zu beschäftigen. Ein Jahr später konnte ich meine Eltern dazu bestimmen, mich ganz der Musik widmen zu lassen, ich hatte inzwischen viel komponiert und auf eigene Faust etwas Kontrapunkt getrieben: 4 Monaten vor Kriegsausbruch ging ich nach München. In der Akademie spielte ich Klavier mit Rosger, besuchte einige Chorgesangstunden und nahm bis zum Sommer Privatunterricht bei Courvoisier im Kontrapunkt, ich behauptet natürlich überall die Harmonie vollständig zu beherrschen. Das wurde nirgends geprüft! Im September 1914 musste ich nach Spanien zurückkehren. Ich warte auf das nahe Endes des Krieges;

1916 ging ich nach Barcelona und wurde Schüler Pedrells, sein letzter Schüler. Mehr noch als angefeindet lebte der greise Meister verlassen und vergessen unter uns, er fasste eine herzliche Zueignung zu mir, ich wurde sein Benjamin, der Tröster seiner Enttäuschungen. Unterricht empfing ich nicht von ihm, ich sollte nur frisch und ohne

El deseo de adquirir una amplia formación musical, de revisar toda mi producción musical previa –asistemática y superficial– y de obtener una base sólida y minuciosa para mi posterior desarrollo fue lo que me llevó hace dos años a tomar la decisión de alejarme de la gran ciudad y de mi círculo de amigos para recluirme en hermética soledad aquí en el campo (en el lugar donde nací). Mi inquietud interior había comenzado poco después del fin de la guerra. La idea de buscar una disciplina [compositiva] en Paris, en Alemania llevaba preocupándome mucho tiempo, al final ganó mi autoconfianza: ¡quería ayudarme a mí mismo! La gran deficiencia y las lagunas de mi educación musical me atormentaban desde hacía tiempo, ¡desde siempre!. Mi conciencia se reprochaba mi manera de componer espontánea y totalmente irreflexiva; entre ésta y el más ingenuo diletantismo no veía ya diferencia alguna. La composición al piano y la casi absoluta improvisación formal me parecían en el fondo una inmoralidad. No había aprendido a pensar armónicamente. No había estudiado en ningún sitio las formas musicales; siempre me salían formas rapsódicas. Quise reunir todas mis fuerzas para luchar contra estos dos defectos, especialmente contra el primero. [...]

Tenía 24 años; habían pasado 8 años en los que, si la guerra no hubiera desbaratado mis planes, debería haber disfrutado de una educación musical normal. Pero en lugar de ésta, mis estudios habían sido los siguientes: con 16 años comencé en Lausana con un músico alemán, Hugo Strauss, mi primera y, viendo lo que vino después, única formación musical. En los 6 meses que pasé en esta ciudad terminé la *Armonía* de E. F. Richter. Viví mucho tiempo con la convicción de que en adelante ya no me tendría que ocupar de la armonía. Un año después conseguí convencer a mis padres de que me dejaran dedicarme únicamente a la música. Mientras tanto había compuesto mucho y escrito algo de contrapunto por mi cuenta. Cuatro meses antes del estallido de la guerra me trasladé a Múnich. En la *Akademie* estudié piano con Roesger, asistí a las clases de coro y me apunté a clases particulares de contrapunto con Courvoisier; yo afirmaba por todos lados que dominaba completamente la armonía. ¡Y nadie lo comprobó! En septiembre de 1914 tuve que volver a España. Esperaba el fin inminente de la guerra.

En 1916 fui a Barcelona y me convertí en alumno de Pedrell, su último alumno. Más que hostigado, el viejo maestro vivía entre nosotros abandonado y olvidado. Se fue encariñando conmigo, me convertí en su benjamín, en el consuelo de sus decepciones. No recibí clases de él, lo único que debía hacer era componer

Bedenken Komponieren und es war stets zu seiner grössten Befriedigung. Sein ungemessener Lob machte mich zu einer kleinen Berühmtheit in unseren Kreisen: meine Eitelkeit und meine vollständige geistige Verwilderung liessen mich also meine Studien als abgeschlossen ansehen.

Ich habe Pedrell unendlich geliebt und verehrt, es war mein grösster Schmerz ihn ein Jahr vor seinem Tode verlassen zu müssen; trotz allem habe ich ihm fast alles zu verdanken von meinem Besten, er hat mir den wunderbaren, ignorierten Schatz unserer wahren Volksmusik entdeckt, aber Technik und Disziplin könnte er mir nicht geben, er war auch, selbst mit Genie, Dilettant, ein grosser Dilettant.

In mein Landhaus zurückgezogen beschloss ich nun vorläufig auf alle Produktion zu verzichten und mit eisernem Fleiss die Lücken meiner Ausbildung zu füllen. Ich fing an nach eigenem Plan der viel extravagantes hatte rastlos zu arbeiten. Mein Geisteszustand während dieser Zeit mag in vielem Ähnlichkeit mit dem Schumanns gehabt haben, während er intensive Fingerakrobatik trieb. Ich wollte mit Gewalt und im Schnelllauf des Versäumte nachholen nur nach und nach erkennend wie viel Zeit ich verschwinden sah, wie oft ich das Mittelmeer entdeckte! Und dass ich eigentlich nur an meinem Irrtümern wirklich lernte. Und dann noch, was mich vielleicht am meisten hemmte und verstrickte: die immer schärfere, schmerzlichere Einsicht meiner unendlichen Unwissenheit und der zügellose Drang alles zugleich nachzuholen, die Zerstreuung meiner wenigen Kräfte auf eine immer ausgedehntere Front. Eifrigste Modulationsübungen mit Ihrer Harmonielehre, aber noch mehr Wege und Möglichkeiten probierend; Kontrapunkt und Inventionen mit Bach und Ernst Kurth; Beethoven Quartette; Tristan, Pierrot Lunaire, Sacre du Printemps: alles in unmittelbarem Nebeneinander, und noch Musikgeschichte, tomistische Philosophie und alle mögliche Literatur!

Es ist aber noch nicht so sehr dieses beständige Anlaufennehmen und Rückkehren, dieses Auf- und Abbauen im Elementaren des Handwerks was mich quält und entmutigt, sondern vielmehr die immer tiefer gefühlte Abneigung gegen den individualistisch-anarchistischen Geist dieser ganzen Arbeitsweise, die Ungebundenheit des so Zusammengetragenen und die völlige traditionslosigkeit solcher autodidaktischen Formung. Das Bedürfnis nach geregelter, normaler Aneignung des Technischen und nach allgemeiner geistigen Disziplin wurde in mir immer dringender. Mein ganzes Leben und Arbeiten abseits von jeder Gemeinschaft und Zusammenhang mit Zeit und Menschen schienen mir immer mehr meinen innersten Bedürfnissen feindlich und

espontáneamente y sin darle muchas vueltas a la cabeza, lo cual siempre le producía una gran satisfacción. Sus elogios desmedidos me convirtieron en una pequeña celebridad dentro de nuestro círculo: mi vanidad y mi total descontrol espiritual me hicieron considerar mis estudios como terminados.

He amado y venerado a Pedrell hasta el infinito; fue un enorme sufrimiento tenerle que dejar un año antes de su muerte. A pesar de todo, a él he de agradecer casi todo lo mejor de mí mismo; él me descubrió el maravilloso e ignorado tesoro de nuestra auténtica música popular, pero técnica y disciplina no me pudo dar; él mismo, a pesar de ser un genio, era un diletante, un gran diletante.

Retirado en mi casa de campo, decidí entonces renunciar por un tiempo a toda producción musical y solventar las lagunas de mi formación con férrea disciplina. Comencé a trabajar infatigablemente siguiendo un plan propio y muy extravagante. Mi estado mental durante aquel tiempo debió haber sido muy similar al de Schumann cuando practicaba intensivamente al piano acrobáticos ejercicios técnicos. Quería ponerme al día rápida e impetuosamente pero poco a poco me di cuenta de todo el tiempo que en realidad estaba perdiendo – la de veces que descubrí América! [*das Mittelmeer entdecken*] y la de veces que sólo aprendí realmente a través de mis errores. Por otro lado estaba lo que más me cohibía y paralizaba: la cada vez más profunda y dolorosa conciencia de mi ignorancia infinita y el deseo irresistible de recuperar todo al mismo tiempo, y la dispersión de mis pocas fuerzas en un frente cada vez más amplio. Ejercicios de modulación con su *Tratado de armonía* realizados con el mayor celo, pero probando todavía más caminos y posibilidades nuevas; contrapunto e invenciones con Bach y Ernst Kurth; cuartetos de Beethoven; *Tristan*; *Pierrot Lunaire*, *Sacre du Printemps*: todo a la vez, ¡y además historia de la música, filosofía tomista/de la acústica y todo tipo de literatura.

Pero lo que me tortura y desanima no es tanto este permanente arranque y vuelta hacia atrás, este hacer y deshacer en los fundamentos elementales del oficio [*Handwerk*] sino mi cada vez más profundo rechazo hacia el espíritu individualista y anarquista de todo este método de trabajo, hacia la falta de conexión de lo aprendido y hacia el total olvido de la tradición en esta forma de autodidactismo. La necesidad de aprender de manera ordenada y normal los fundamentos técnicos y de adquirir una disciplina intelectual general pasó a serme cada vez más urgente. Toda esta vida y trabajo alejados de cualquier compañía y sin relación con el tiempo presente y con las personas me parecen cada vez más hostiles y contrarias a mis necesidades más

entgegengesetzt. Meine völlige Einsamkeit die ich bisher so glücklich empfinden hatte, fängt an mich zu bedrücken und erscheint mir verhängnisvoll. Eine Hälfte meines Selbst hatte sich von der anderen lassen, sich ihr blind anvertraut.

Etwas in mir, das nur-musikanisches, naives, herzliches Wesen ist, wird jetzt misstrauisch gegen den Führer, der Ordnung, sicheren Plan und nüchterne orientierende Selbstkritik versprach, und den eine intellektuelle Aridität ins Unendliche zerstreut und verflüchtigt. Das seelische Gleichgewicht war gebrochen. Ich suche mich aus meiner Anarchie zu retten. Eineige Zeit dachte ich nach Paris zu gehen. Die Stadt zieht mich sehr an, aber die impressionistisch-dekorative Technik wie ich sie bei Koechlin erlernen könnte ist nicht mehr was mich jetzt voll befriedigen könnte. Mich selbst zu suchen *sous l'influence conjugée de Strawinsky et de Ravel* kann mich nicht mehr verführen. Das wird Sie vielleicht verwundern in Hinblick auf mein Trio, ein Werk das in der oberflächlichsten Epoche meines Lebens entstanden ist. Oder Sie werden es, im Gegenteil, erst recht daraus verstehen. Von der jüngsten deutschen Musik, und auch von den "Modernen" kenne ich äusserst wenig. Ich könnte also nicht sagen warum ich mich doch von der deutschen Art so viel bestimmt angezogen fühle.

Ich mach mir vielleicht von alledem verkehrte Begriffe. Ich fürchte in Paris, mit einem oberflächlichen, empirischen Handwerk, ohne auf meine ganz ungenügenden Fundamente zurückgegangen zu sein, in das mich ohnehin so stark rufende Neuland hingerissen zu werden. Statt dessen möchte ich aber innerlichste Sammlung, tiefer angelegte Vorarbeit, intellektuelle Fundierung, geistige Beherrschung meiner Mittel, d. h. die klassischen Disziplinen und die tiefste Meditation und Verständniss der Klassiker aus den Händen der reinsten Tradition empfangen. Ich glaube in Wien, in Ihrer Nähe, in Ihrem Kreise vielleicht die günstigsten Vorbedingungen für die Erfüllung meiner Wünsche finde zu musen. Welche Wirkung eine Antwort von Ihnen auf mich ausüben müsste, wie auch eine verneinende, enttäuschende Antwort mir Klarheit über mich selbst und über meine Wege verschaffen müsste, brauche ich Ihnen wohl nicht ausdrücklich zu sagen.

Aber mein ganzes, herzliches Vertrauen [?] meine Unbescheidenheit vielleicht, lassen mich auf eine Bejahung hoffen. In meinem Einsiedlertum habe ich im leidenschaftlichen Dialog mit Ihrem Buche Ihre Persönlichkeit so lebendig und so exaltierend empfunden dass es meine timide, zurückhaltende Natur nur unter diesem vertrauenseinflössenden Eindruck wagen konnte, Ihnen so viel von meiner Wenigkeit und meinen Nöten mitzuteilen. (Die Deutsche Sprache macht mir zu sehr Schwierigkeiten, ich muss noch zu sehr übersetzen, dass ich meinen Gedanken und Gefühlen den unmittelbarsten wahren Ausdruck

íntimas. Mi absoluta soledad, en la que hasta ahora había sido feliz, comienza a oprimirme y me parece nefasta. La mitad de mí se ha dejado seducir por la otra mitad, confiando en ésta ciegameamente.

Algo en mí de carácter únicamente musical, ingenuo, emocional comienza ahora a volverse desconfiado del guía, que prometió orden, un plan seguro y una autocrítica objetiva y orientada; y de la aridez intelectual desvanecida y disipada en lo infinito. Había perdido mi equilibrio mental. Intento salvarme de mi propia anarquía. Durante algún tiempo pensé en ir a Paris. La ciudad me atraía mucho, pero la técnica decorativo-impressionista, tal y como la podría aprender con Koechlin, ya no puede satisfacerme totalmente. Buscarme a mí mismo *sous l'influence conjugée de Strawinsky et de Ravel* no consigue atraerme más. Esto quizá le sorprenderá al echar un vistazo a mi *Trio*, una obra creada en la época más superficial de mi vida. O por el contrario será entonces cuando lo entenderá realmente. De la música germana más reciente y de los "modernos" conozco muy poco. Tampoco podría decir porqué me siento tan fuertemente atraído por el modo de hacer germano.

Quizás de todo ello me hago ideas erróneas. Temo dejarme seducir en Paris, por un aprendizaje técnico [Handwerk] superficial y empírico, sin haber revisado mis totalmente insuficientes fundamentos, en una tierra desconocida que tan fuertemente me atraía. En lugar de ello quisiera el recogimiento más interior, un trabajo preparatorio más profundo y amplio, fundamentos intelectuales, dominio intelectual de mis procedimientos; es decir, [asimilar] las disciplinas clásicas y la más honda meditación y comprensión de los clásicos recibidas de la más pura tradición. Creo que en Viena, cerca de Vd., en su círculo, quizá encontraría las condiciones más favorables para el cumplimiento de mis deseos. No hace falta decir explícitamente el efecto que una respuesta suya ejercería sobre mi persona, así cómo también una respuesta negativa o decepcionante arrojaría luz sobre mí mismo y sobre el camino a seguir.

Pero mi más íntima confianza, mi vanidad quizás, me hacen albergar esperanzas de una respuesta afirmativa. En mi soledad y en un diálogo apasionado con su libro he experimentado su personalidad de un modo tan vivo y exaltado, que –solo bajo esta sensación de confianza– mi naturaleza tímida y reservada se ha atrevido a comunicarle tantos detalles sobre mi persona y mis necesidades. (El alemán me es muy difícil, todavía tengo que traducir demasiado para poder expresar mis ideas y sentimientos de una forma directa y verdadera). Tengo que pedirle de corazón que me perdone por haberle impuesto la

geben könnte.) Ich muss Sie aber wirklich aufrichtig um Vergebung bitten Ihnen die Mühe auferlegt zu haben diesen meinen ungestümen Herzenerguss zu lesen und kann Ihnen dafür nur unedliche Dankbarkeit aussprechen und die herzliche, inbrünstige Verherung und Bewunderung.

Ihr ergebensten,
Robert Gerhard.

tarea de leer estas apasionadas confidencias y por ello sólo puedo expresarle mi infinito agradecimiento y una íntimo y fervorosa veneración y admiración.

Muy atentamente,
Roberto Gerhard

2.- Carta de Schönberg a Gerhard, Mödling, 4.XI.1923 (14 días después)

Original: ASC.

Transcripción: ASC. Acceso online:
http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=957

Traducción: Ángel Fernando Mayo Antoñanzas; en Stein, Erwin (ed): *Arnold Schoenberg. Cartas*. Madrid, Turner, 1987.

Mödling, 4. XI. 1923

Herrn Robert Gerhard
Valls
Catalunya

Sehr geehrter Herr,

ich habe gegenwärtig nicht Zeit, Ihre Kompositionen näher anzusehen. Aber ein flüchtiger Blick und Ihr Brief machen mir einen sehr guten Eindruck. Offen gesagt: Die letzte Entscheidung, ob ich jemanden als Schüler annehme, liegt meist an dem persönlichen Eindruck, den ich von ihm bekomme, und darum sehe ich die Menschen gerne vorher. Ist es Ihnen möglich[,] nach Wien zu kommen? Ich glaube, dass ich Sie sicher annehmen werde: und ich glaube auch, dass ich Ihnen ein bisschen werde helfen können, da ich Ihre Depression verstehe. Ehe Sie kommen, bitte [m]ich jedoch zu fragen, ob ich in Wien bin. Am besten telgraphisch[!]. Ich empfehle mich Ihnen bestens und bin gespannt darauf, Ihre Bekanntschaft zu machen. Hochachtungsvoll

[Arnold Schönberg]

Mödling, 4. XI. 1923

Sr. Robert Gerhard
Valls
Catalunya

Muy señor mío,

En la actualidad no tengo tiempo para ver sus composiciones más de cerca. Pero un rápida ojeada y su carta me hacen una muy buena impresión. Dicho francamente: la decisión última de aceptar o no a alguien como alumno reposa las más de las veces en la impresión personal que recibo de él, y por eso me gusta ver antes a las personas.

¿Le es posible venir a Viena? Creo que le aceptaré con toda seguridad; y creo también que podré ayudarle un poco, pues comprendo su depresión.

Antes de que venga, le ruego no obstante que pregunte si estoy en Viena. Lo mejor, telegráficamente. Quedo devotamente suyo y estoy impaciente por conocerle.

[Arnold Schönberg]

3.- Carta manuscrita de Gerhard a Schönberg, Valls,¹⁵ 12. XI.1923 (6 días después)

Original: ASC. Acceso online: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=10781

Transcripción: Diego Alonso

Traducción: Diego Alonso

Valls, den 12 November

Hochverehrter Meister!

Ihre Zeilen haben mich wie von einem Druck befreit. Der Gedanke dass Sie vielleicht persönlich sich für mich interessieren könnten hat für mich

Valls, 12 de noviembre

Respetadísimo maestro,

Su carta ha sido para mí como una liberación. La idea de que quizá pudiera estar interesado personalmente en mí tiene algo de tranquilizador,

¹⁵ Transcrito erróneamente como "Valli" en www.schoenberg.at

etwas mich mit mir selbst Versöhnendes, dass ich seit langem nicht mehr so empfunden hatte.

Die Hilfe die ich von Ihnen menschlich und künstlerisch empfangen könnte, vermag ich gar nicht zu werten. Ihre blosse Teilnahme für mich müsste mir einen Frieden in einem Herzenswinkel wieder herstellen, ohne den fast nicht innerlich fortzukommen, und die andere, ewige, totale Unzufriedenheit mit sich fast lähmend ist. Ihrer Einladung nach Wien zu kommen will ich mit einem wahren Gefühl der Erlösung folgen. Ich zittere nur für den Eindruck den Sie, in meiner jetzigen geistigen Situation von meiner Person empfangen müssen. Ich bin aber in einem im Klarem über mich: Ich habe keine äusserliche Ambition, meine einzige Sorge ist mich vor diesem Verbluten in der Einsamkeit zu retten und dafür hoffe ich immer auf ihren Rat rechnen zu dürfen. Was ich erreichen kann weiß ich nicht, aber ich glaube nicht dass die Erkenntniss meiner Grenzen die in mir vorbestimmt sein müssen, mich in Selbstver zweiflung leben machen müsse.

Ich will mich suchen und meine ganze Kraft geben wenn ich nur einen nicht mehr fliehenden Grund finde und mit mir in Ruhe sein. Ich fühle einen vielleicht nur zu heftigen angespannten Willen in mir, ich muss damit für mich etwas anfangen können! Meine persönliche Berührung mit Ihnen muss auf jeden Fall für mein Leben entscheidend sein. Ich glaube Ende dieses Monats noch in Wien sein zu können ; mit welcher seelischen Spannung ich diesem Augenblick entgegen sehe brauche ich wohl nicht zu sagen. Seien Sie nur noch meiner ganzen, herzlichsten Dankbarkeit und meiner Liebe und ehrfurchtvollen Bewunderung für Sie versichert

Ihr ergebenster
Robert Gerhard

que no sentía desde hace tiempo.

La ayuda, tanto personal como artística, que yo pudiera recibir de usted, no soy capaz de valorarla. El puro interés que muestra por mí debería apaciguar de nuevo una parte de mi corazón; sin esa paz no es posible ningún avance interior, sin ella la eterna y total insatisfacción es en sí misma casi paralizante. Su invitación a ir a Viena quiero aceptarla con un verdadero sentimiento de redención. Tiemblo al pensar en la sensación que se llevará de mí, en mi actual estado mental. Pero una cosa tengo clara sobre mí mismo: no tengo ninguna ambición superficial, mi única preocupación es salvarme de este desangramiento en soledad y para ello espero poder contar siempre con sus consejos. No sé lo que podré conseguir, pero no creo que el ser consciente de mis límites, a los que tengo que estar predestinado, deba hacerme vivir sumido en la desesperación.

Quiero encontrarme a mí mismo y emplear en ello toda mi fuerza, siempre que encuentre una razón duradera, y quiero estar en paz conmigo mismo. Siento un deseo quizá demasiado vehemente e intenso en mi interior, ¡tengo que poder empezar a hacer con él algo para mí mismo!.

Con toda seguridad, el contacto con usted será decisivo en mi vida. Creo que conseguiré estar en Viena a finales de este mes; no necesito decirle con qué grado de excitación espiritual aguardo ese momento. No dude de mi completo e íntimo agradecimiento y de mi cariño y respetuosa admiración hacia usted.

Queda a su disposición,
Roberto Gerhard.

4.- Telegrama de Gerhard a Schönberg, Barcelona, Fecha desconocida. (Estimación: ca. 28.XI.1923)

Original: ASC. Acceso online: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=10780

Traducción: Diego Alonso

arnold schonberg
bernhardgasse 6 moedling
Telegram aus
Barcelona 177 18 27 17
Bitte mir antworten ob ich sie naechste woche wien antreffen kann = robert gerhard

arnold schönberg
bernhardgasse 6, mödling
Telegrama desde
Barcelona 177 18 27 17
Por favor, conteste si puedo encontrarle la semana que viene en Viena = roberto gerhard

5.- Telegrama de Schönberg a Gerhard. 29.XI.1923

Original: ASC (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division)

Transcripción: ASC. Acceso online:

http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=972

Traducción: Diego Alonso

29. XI. 1923

Robert Gerhard
Barcelona

Bin nächste Woche in Wien.
Schönberg

29. XI. 1923

Robert Gerhard
Barcelona

La semana que viene estoy en Viena.
Schönberg

6.- Carta de Schönberg a Gerhard, 30.XI.1923

Original: ASC. Acceso online: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=974

Transcripción: ASC.

Traducción: Diego Alonso

Herrn Robert Gerhard
Valls,
Catalunya

Sehr geehrter Herr,

Sie haben in Ihrem in Barcelona aufgegebenen Telegramm nicht die Adresse angegeben, an welche Sie Antwort wollten. Ich sah Barcelona und telegraphierte[!] dorthin. Nun kommt das Telegramm zurück: unbekannt, wie Sie sehen können. Schade; ich wollte Sie nicht lange warten lassen. So sind wohl einige Tage verloren. Mein Telegramm besagte, dass ich nächste Woche zuhause sein werde. Hoffentlich kommt nichts dazwischen. Jedenfalls bitte ich, falls Sie nicht kommen können, um telegraphische Nachricht, damit ich nicht umsonst gebunden bin. Mit besten Grüßen

[Arnold Schönberg]

Sr. Robert Gerhard
Valls,
Catalunya

Estimado Sr,

En el telegrama que mandó desde Barcelona no incluyó la dirección a la que quiere que le conteste. Vi "Barcelona" y le telegrafíé allí. Acaba de llegar devuelto el telegrama: desconocido, como puede ver. Es una lástima, no quería hacerle esperar mucho. Así se han perdido algunos días. Le indicaba en el telegrama que estaré la semana que viene en casa. Espero que no me surja ningún compromiso. En cualquier caso, le pediría que en caso de que no pudiera venir me avisase por medio de un telegrama para no estar comprometido en vano.

Saludos cordiales
[Arnold Schönberg]

MÖDLING - VIENA

7.- Telegrama de Schönberg a Gerhard, 4.I.1924

Original: ASC. Acceso online: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=992

Transcripción: ASC.

Traducción: Diego Alonso

Wien XII
Strohberggasse 3/11

Robert Gerhard,

Samstagnachmittags Probe; wollen Sie vormitags
11 Uhr zur Stunde kommen.

Schönberg

Viena XII
Strhberggasse 3/11

Robert Gerhard

Sábado a primera hora de la tarde ensayo; ¿quiere
venir a clase a las 11 de la mañana?

Schönberg

8.- Telegrama de Schönberg a Gerhard, 27.I.1924

Original: ASC. Acceso online: http://81.223.24.109/letters/search_show_letter.php?ID_Number=1008

Transcripción: ASC.

Traducción: Diego Alonso

Gerhard Robert
Wien XIII
Strohbergg. 3/11

tut mir herzlichst leid, dass Sie umsonst kamen,
dringende plötzlich[!] Verhinderung liess
vergessen; wann wollen Sie kommen?

Grüsse Schönberg

Gerhard Robert
Viena XII[I]
Strohberggasse 3/11

Siento de corazón que viniera para nada. Un
urgente e inesperado impedimento me hizo
olvidar la cita; ¿cuándo quiere venir?

Saludos, Schönberg.

Anexo 4: Compañeros de Gerhard en la *Meisterklasse* de Schönberg (1926 – 1928)

Fuente: Gradenwitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. (Viena, Zsolnay, 1998)

Apellido, Nombre	Nacionalidad	Año de nacimiento	Año de inicio de las clases con Schönberg (Edad)	Profesores de composición anteriores más significativos	Nº de semestres con Schönberg	Principal ocupación futura
Roberto Gerhard	Español (Valls)	1896	1923 (27)	Pedrell	ca. 10	Compositor
Winfried Zillig	Alemán (Württemberg)	1905	1925 (20)	Hermann Zilcher	ca. 6	Compositor y director
Adolph Weiss	Norteamericano (Baltimore)	1891	1926 (34)	Cornelius Rybner Adolf Weidig	3	Fagotista y compositor
Josef Zmigrod [Allan Gray ¹⁶]	Polaco (Tarnów)	1902	1926 (24)	Heinz Tiessen, Walter Gmeindl	4	Compositor
Walter Goehr	Alemán (Berlín)	1903	1926 (22)	Ernst Krenek	4	Director y compositor
Fried Walter	Alemán (Myslowitz, Oberschlesien)	1899	1926 (26)	Carl Thiel	3	Organista y compositor
Marc Blitzstein	Norteamericano (Philadelphia)	1905	1927 (22)	Nadia Boulanger	1	Pianista y compositor
Walter Gronostay	Alemán (Berlín)	1906	1926 (19)	Hugo Kaun	7	Compositor (de cine)
Charilaos Perpessa(s)	Griego-Alemán (Leipzig)	1907	1926 (19)	autodidacta	2	Compositor
Alfred Keller	Suizo (Rorschach)	1907	1927 (20)	Volkmar Andreae	6	Pianista Profesor y compositor
Peter Schacht	Alemán (Bremen)	1901	1927 (26)	Julius Weismann	10	Profesor y compositor
Leo Weiss	Yugoslavo (Mitrovica)	1905	1927 (21)	?	2	-- (muerte prematura)
Miroslav Spiller	Yugoslavo (Crikvenica)	1906	1927 (19)	Academia de música (Conservatorio) de Zagreb	?	?
Johannes E. Moenck	Alemán (Casekow)	1902	1927 (25)	?	2	Escritor y profesor
Hansjörg Dammert	Alemán (Stuttgart)	1910	1927 (17)	?	Reales: 2 Matriculado: 5	Escritor y periodista
Nikos Skalkottas	Griego (Chalkis)	1904	1927 (23)	Kurt Weill?, Philipp Jarnach	ca. 10	Compositor

¹⁶ pseudónimo

Anexo 5. Calificaciones de Gerhard y sus compañeros en la Meisterklasse de Schönberg. Tabla comparativa

Fuente: Grandewitz: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. Viena: Zolsnay. PrAdk 1141: p. 97-99, 116, 146, 155, 161, 206; Pr Adk I/128, pp. 60, 65, 83, 86, 101, 102

Ssem / SS: Sommersemester (Semestre de verano)

Wsem / WS: Wintersemester (Semestre de invierno)

P: Progreso (“Fortschritte”)

C.: Composiciones (“Angabe der Kompositionen die in der Unterrichtszeit entstanden sind”)

E. esfuerzo y asistencia a las clases. (“Fleiß und Besuch des Unterrichts”)

Líneas quebradas: continuó su formación con Schönberg más allá del Ssem 1929

	SSem 1926	WSem 1926/27	SSem 1927	WS 1927/28	SSem 1928	WS 928/29	SS 1929
TODOS			Alle Schüler haben ausser ihren Kompositionen noch Lücken ihrer theoretischen Ausbildung ausgefüllt und in meinen Kursen durch Analysen und theoretische Arbeiten ihr Wissen erweitert				
G	augenblicklich gering	Befriedigend	gut	gut	gut		
E	Übungen; unvollendete Kammermusik	Variationen für Bläser-Kammermusik für 10 Bläser	Streichquartett		diverse Versuche		
R							
H							
A	Regelmässigen Besuch.	Regelmässig					
R	[Er] befindet sich derzeit in einer Krise, welche über seine Zukunft als						
D							

		Komponist vielleicht entscheiden wird					
Z	P.	Ausgezeichnete, vielversprechende Fortschritte					
I	C.	Streichquartett, Lieder mit Orchester, Kammermusik für Bläser, Serenade für Bläser					
L	E.	regelmässig					
L	P.	Recht bedeutenden	sehr gut	ausgezeichnet	sehr gut		
I	C.	Klaversonate, Klavierstücke	Klavierstücke; Stück für acht Bläser; Violinsonate	Variationen für Klavier	Kammermusik; diverse Versuche		
G	E.	Regelmässigen Besuch			Regelmässige Besuch		
W	P.	sehr befriedigend	sehr gut	sehr gut			
.	C.	Mehrsätziges Werk für Kammerorchester, Kammersymphonie					
G	E.						
O							
E							
H							
R							
W							
E							
I							
S							
S							
BLITZ				No informe ¹			
TEIN							
G	P.	Befriedigend	sehr gut	sehr gut	sehr gut		
R	C.	Streichtrio ["Serenade für Violin, Viola und Violoncello"]	Streichtrio, Klaviersonate	noch unvollendete Anfänge, u. a. eine Kammeroper, derzeit vollendet	Kurzoper ["In zehn Minuten"]		
O	E.	regelmässig	-----	-----	gut		
N	P.		befriedigend	befriedigend	genügend		
O	C.		Klaviermusik, Sextet für drei Streicher und drei Bläser				
S.	E.		Regelmässig	Regelmässig	Ungut		
Z							
M							
I							
G							
R							

¹ Muy probablemente por la brevedad de la estancia de Blitzstein en la AdK (de mediados de febrero a junio de 1927). (Grandewitz: *Arnold Schönberg...* p. 102)

					sehr gut	ausgezeichnet	sehr zufriedenstellend	sehr zufriedenstellend
O D					sehr gut			sehr zufriedenstellend
P.								
C.					Violinonate, Streichquartett			
E.					sehr gut	-----	-----	-----
P.								
C.				sehr gut Kammermusik				
E.				---				
P.					recht gut	gut	?	sehr gut
C.					Streichquartett			Klaversonate, Streichquartett
E.					sehr gut	sehr gut	?	Kammersatz, Kammerorchester
P.					recht gut	?	gut	?
C.					Streichquartett	?	Streichquartett	?
E.					befriedigend		befriedigend	?
P.					Unzufrieden			
C.				Noch abzuwarten				
E.				Lieder ?				

Anexo 6: Datos personales de R. Gerhard en las matrículas de la *Akademie der Künste*

Semestre ²	Zuname [Apellido]	Vorname [Nombre]	Geburtsort [Lugar de nacimiento]	Geburtsdatum [Fecha de nacimiento]	Staatsangehörigkeit [Nacionalidad]	Wohnung [Domicilio]	Sig. Archivo de la AdK.
Whj 1925/26	Gerhard-Castells	Robert	Valls (Spanien)	25.9.1896	Schweizer [suizo]	Charlottenburg [unlesbar] Bln. Duisburgerstr. 24	PrAdk I/128, p. 101
Shj 1926	Gerhard-Castells	Robert	Valls (Spanien)	25.9.96	Schweizer	Bln. Duisburgerstr. 24	PrAdk I/128, p. 102
Whj 1926/27	Gerhard-Castells	Robert	Valls (Span.)	25.9.96	Schweiz	Berlin, Katharinenstr. No. 27 IV. I[inks]	PrAdk I/128, p. 83
Shj 1927	Gerhard-Castells	Robert	Valls (Spanien)	25.9.96	Schweiz	Berlin NO. 43 ³ Katharinenstr. 27 IV. L. I[inks]	PrAdk I/128, p. 86
Whalbjahr 1927/28	Gerhard-Castells	Robert	Valls (Tarragona)	25.9.96	Schweiz	Berlin, Katharinenstr. 27 IV I[inks]	PrAdk I/128, p. 60
Shj 1928	Gerhard Kastells	Robert	Valls (Tarragona)	25.9.96	Schweis	Berlin, Katharinenstr. 27 IV I[inks]	PrAdk I/128, p. 65

² Whj = Winterhalbjahr (semestre de invierno)

Shj = Sommerhalbjahr (semestre de verano)

³ interrogación a lápiz

Anexo 7. Eventos destacados hasta 1919. Tabla cronológica

En números romanos los meses
 En paréntesis cuadrados la obra perdida
 E.: Estreno

Año (Edad)	Vida	Obra	Acontecimientos
1896	25.IX: Nace Robert Juan René Gerhard i Ottenwaelder en Valls (Tarragona), hijo de padre suizo (alemán) y madre alsaciana. El mayor de tres hermanos.		
1899 (3)	Nace Carles Gerhard		
1901			Schönberg en Berlín: Stern'schen Konservatorium (hasta 1903) Fundación de la <i>Associació Wagneriana</i> en Barcelona
1904 (8)			Millet funda la <i>Revista Musical Catalana</i> Berg y Webern: alumnos de Schönberg
1905 (9)			Debussy: <i>La Mer</i> (1903-5) Schönberg: <i>Cuarteto n.º 1</i>
1906 (10)			Inicio <i>Noucentisme</i> . (D'Ors "Xenius" comienza a publicar su <i>Glosari</i> en <i>La Veu de Catalunya</i>) E: G. Mahler: <i>6ª Sinfonía</i> Nace Joaquim Homs. Schönberg: <i>Kammersymphonie Nr 1</i> , op. 9 Taltabull en Múnich
1907 (11)	Fin educación primaria (Valls)		Falla marcha a París Fundación del <i>Institut d'Estudis Catalans</i> Publicación revista <i>Futurisme</i> (Bcn, 3 números) Busoni: <i>Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst</i>
1908 (12)	Traslado a Zofingen (Suiza) para ampliar sus estudios generales		E: Schönberg: <i>Cuarteto n.º 2</i> Austria: Inicio publicación ensayos de Karl Kraus Barcelona: Inauguración del <i>Palau de la M. Catalana</i> .
1909			Webern: <i>6 piezas para orquesta</i>

(13)				Muere Albéniz Semana Trágica en Barcelona
1910 (14)				Carner: <i>La malvestat d'Oriana</i> E. Stravinsky: <i>L'Oiseau de Feu</i> Fundación Residencia de Estudiantes Creación de la <i>O. Sinf. de Barcelona</i> (Lamote de G.)
1911 (15)		Continúa sus estudios en Neuchâtel (Suiza)		Schönberg: <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> , op. 19 1ª ed. del Tratado de armonía E. Stravinsky: <i>Petrouscka</i> Muere Mahler D'Ors: <i>La Ben Plantada</i> (edición)
1912 (16)				9.X: E. <i>Pierrot</i> . (Berlín). Inicio conocimiento de Schönberg en Europa. <i>Exposición d'art cubista</i> (Barcelona). Josep Maria Junoy, <i>Arte y artistas</i> (artículos sobre Picasso y Cubismo) Fundación Quartet Renaixement
1913 (17)	Traslado a Lausana . Estudios de comercio (6 meses) Estudia composición y contrapunto con Hugo Strauss (6 meses) Se traslada a Lucerna , suspende los exámenes de comercio y decide iniciar una carrera exclusivamente musical. Navidad: Breve estancia en Valls (pleuritis) – beneplácito paterno para estudiar música únicamente. ⁴		IX.1913 – IV.1914. [<i>Pieza para violín</i>] [“muchas tonterías”] [Lied] [<i>Nach und Verzweiflung</i> , un boceto sinfónico] [<i>Tambourin</i> ¿lied?] [<i>Seliges vergessen</i> ¿lied?] [bocetos de un lied] Lied Still Mitternacht ein losgelassner Wind X. 1913 [Una pieza navideza para piano a cuatro manos] [Boceto de una pieza coral] [<i>Waldmädchen</i> ¿Lied?]	Stravinsky: Tres poemas de la lírica japonesa Ravel: Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé Debussy: <i>Preludes</i> (1909-13) E: <i>Gurrelieder</i> (Comp. I. 1901 y II. 1911) 1. IV. Estreno <i>La vida breve</i> (Niza, Tª del Casino) 29.V: Estreno Le Sacre du Printemps Fundación de la Associació de Música da Cámara (Bcn) Jaume Pahissa estrena la ópera <i>Gal-la Placídia</i> (Liceu) 31.XII Estreno <i>Parsifal</i> (Liceu)

⁴ Girasol: *Una conversa amb Robert Gerhard...*

			[Dos bocetos de piezas para piano] Sonatine a Carlos (pno)	
1914 (18)	IV. Múnich: <i>Königliche Akademie der Tonkunst</i> . Estudios con Karl Roesger (piano) y Walter Courvoisier (contrapunto, clases privadas) (4 meses) VIII. Resgreso a Valls ⁵	IV. [Vom Strande ¿Lied?] [Calendal, un esbozo sinfónico] [Invención y fugas] [Tot ella és una flor [sic], ¿canción?] [Cançó trista] [Bocetos de lieder] VIII. [Boceto del Allegro y el Scherzo de una Sonata para violín] [Boceto del Allegro de un cuarteto ¿de cuerda?] [“Lied” Els Camins]	VI. Estalla la I Guerra Mundial. IX. Falla vuelve de París Ravel: Trío. 1ª audición de Stravinsky en España (Madrid) Constitución de la Mancomunidad de Cataluña	
1915 (19)	IV. ⁶ Barcelona Estudios de piano con E. Granados (hasta 1916) y F. Marshall:	IV. 1915 – IV. 1916 [Boceto de una <i>Fantasia para piano</i>] [Boceto del Allegro y el Scherzo de un Cuarteto en Si b M] [Tot ella és una flor [sic], ¿Lied?] [L'amada, canción] [Boceto de Cors bateganis, canción] [Der stille Freier] [Canço Trista]	Falla y Salazar comienzan a leer sobre la importancia de Schönberg: respetan su estética pero la consideran “errónea”. Creación de la <i>Sociedad Nacional de Música</i> Publicación del Trio de Ravel Bcn: Fundación de <i>La Revista</i> (López-Picó, dir.) Creación del Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya	
1916 (20)	Clases con Pedrell (hasta 1920)	IV. 1916 – IV. 1917 [L'oda infinita, boceto] [2 Motetes: <i>Et assumpto Petro et duobus filiis Zebedaei y Vere</i>	24.III – Muere Granados 5.II – Fundación <i>Cabaret Voltaire</i> (Zúrich)	

⁵ Programa de mano. *Associació de Música "Da Camera" de Barcelona*. *Palau de la Música Catalana*. (estreno del (segundo) Trío). 22.I.1918. (IEV. Item 15.01.02)

⁶ Cuaderno de apuntes de Gerhard (IEV . Sig. 14.01.06, p. 2 – 3)

		<p><i>languoeres</i>]</p> <p>[<i>Scherz Symphonie</i> para 9 instrumentos (cuerdas incompletas)]</p> <p>Festeig, cançión</p> <p>Mitjanit a Montanya, cançión</p> <p>Cors bategants, cançión</p> <p>[<i>Scherzo</i> y <i>Trió</i>]</p> <p>[Un movimiento del segundo cuarteto]</p> <p>[<i>Scherzo</i> y <i>Trió</i> del Primer Cuarteto y 4º movimiento del cuarteto]</p> <p>5 Canciones de <i>L'Infantament...</i></p> <p>[Variaciones sobre una canción popular, para cuarteto]</p> <p>Boceto de un movimiento <i>Allegro</i> para trio con piano.</p>	
1917 (21)	<p>16.XII. Primera obra estrenada: <u><i>L'infantament</i></u> (Barcelona, Sala Bell Repòs. Mercè Plantada de Colomer, sopr., Gerhard, pno)</p>	<p>IV. 1917 – III. 1918</p> <p>Termina <i>L'Infantament</i></p> <p><i>meravellós de Scherezada</i> (Op. 1)</p> <p><i>Verger de galanies</i>. (3 canciones: <i>Goig perdut, Doble amor, Excelsior</i>, texto: J. Carner)⁷</p> <p>Comienza el <i>Trio en si</i></p>	<p>Creación de la 'Mancomunitat' de Catalunya</p> <p>Falla: <i>El corregidor y la molinera</i></p> <p>Ortega funda <i>El Sol</i></p> <p>XI. <i>Parade</i> por los B.Rusos en Barcelona</p>
1918 (22)	<p>22.I. Concierto en el <u>Palau organizado por la Associació d'Amics de la Música</u>→ <u><i>L'infantament</i></u>. éxito.</p> <p>20. IV. Examen de ingreso al Bachillerato⁸</p> <p>24 o 25?. IV. Estreno de su <u><i>Trio en si</i></u> M (Palau, Trio Barcelona)⁹</p>	<p><i>Trió en si</i></p> <p>Trabaja al parecer en un cuarteto¹⁰</p> <p>[<i>Les Birbadores</i> ¿canción?]</p>	<p>Cocteau: <i>Le coq et l'arlequin</i></p> <p>E: Stravinsky: <i>Histoire du soldat</i></p> <p>Schönberg se traslada a Mödling. Funda en Viena el <i>Verein für musikalische Privataufführungen</i> (hasta</p>

⁷ Se conservan en el Fons Conxita Badia d'Agustí de la BC. Gerhard da como fecha de creación 1919 en: Trabal, F (1929): "Una conversa con Robert Gerhard", *Mirador* n° 47 (19.XII.1929), p. 5

	Primera obra publicada: <i>L'Infantament...</i> (UME)		1921)	1921)
1919 (23)	Al parecer cursa el bachillerato. ¹¹ Envía a Salazar un ejemplar de <i>L'infantament...</i> Estudio, por indicación de Pedrell, de <i>El sombrero de tres picos</i> . Correspondencia Gerhard-Falla. Le envía su segundo <i>Trío</i> . Primavera: Montserrat. ¹² X. ¿encuentro con Salazar? ¹³	(segundo) <i>Trío</i> (Nov. 1918-19 ¹⁴)	Joan Salvat-Papasseit, <i>Poemes en ondes hertzianes</i> Fundación <i>Bauhaus</i> (Weimar) Falla: <i>El sombrero de tres picos</i> (E. Londres 22. VII.) Barcelona: <i>Pelleás et Mélisande</i> (Estreno español) Hanns Eisler, Rudolf Kolisch und Karl Rankl alumnos de Schönberg. Hauer: <i>Nomos</i>	
1920 (24)	16.I: Artículo de Salazar en <i>El Sol</i> , ¹⁵ Fin clases con Pedrell. II. Viaje a Alemania. ¹⁶ X. Viaje a en Madrid ¹⁷ (Salazar).		I. Collet: "Les Six" IX. Falla marcha a Granada (1920- 1939) Fundación Orquesta Pau Casals (1920-36) Toldrà: <i>Vistas al mar</i> E: Stravinsky: <i>Pulcinella</i> Primera obra de Schönberg interpretada en España (Madrid): Cuarteto n° 1, op.7	
1921 (25)	Publicación (segundo) <i>Trio</i> (Paris, M. Senart) V. Viaje a París (con Salazar) ¹⁸ . VII. Gerhard pide a Falla ser su alumno Finales IX. Viaje a Madrid. 8.X ¹⁹ – Visita a Falla y Lorca en Granada, acompañado de Salazar y vuelve a Barcelona. ²⁰ XI. Valls. ²¹		5. IV Estreno en España de <i>El Sombrero de tres picos</i> (T. Real) Toldrà: <i>Vistas al mar</i> Les Six: <i>L'Album des Six. Les Maries de la Tour Eiffel</i> Hindemith: <i>Kammermusik n° 1</i> [n° 2 – 7: 1924-7] Ludwig Wittgenstein <i>Logisch-Philosophische Abhandlung</i>	

⁸ "Distrito Universitario de Barcelona / Instituto General y Técnico de Tarragona. / Estudios del BACHILLERATO // D. Roberto Gerhard Ottenwaelder ha cumplido con lo prevenido en las disposiciones vigentes para ser admitido al examen de Ingreso y ha satisfecho por derechos académicos la cantidad de cinco pesetas y dos cincuenta por formación de expediente, Tarragona, 20 de abril de 1918. El Secretario (firma ilegible). // Examinado de ingreso con nota de Aprobado. El secretario del tribunal: (Fco?) Tomás Mendizabal". (IEV Sig. 13.02.02)

⁹ Formado por Ricard Vives (pno), Marian Perelló (vl) y J. Pere Marés (vcl)

¹⁰ Programa de mano. *Associació de Música "Da Camera" de Barcelona. Palau de la Música Catalana.* (estreno del (segundo) *Trío*). 22.I.1918. (IEV. Item 15.01.02)

¹¹ Cuaderno de apuntes de Gerhard... p. 4

¹² Cuaderno de apuntes de Gerhard... p. 5

¹³ Cuaderno de apuntes de Gerhard... p. 5

¹⁴ Catálogo de Gerhard. Véase también: Salazar, *El Sol* (16-I-1920)

¹⁵ Adolfo Salazar: "Roberto Gerhard", *El Sol*. 16.I.1920, p. 9.

¹⁶ Cuaderno de apunte sde Gerhard... p. 5

¹⁷ Ver Torres, 88; Véase Cuaderno de Gerhard

	Traslado a la Masia de Sarrí		Apunt nº I (pno)	Ortega y Gasset: <i>Meditaciones del Quijote</i> Publicación <i>Libro de poemas</i> de Lorca. VIII: Schönberg: Präludium de la Suite para piano op. 25 → primera obra dodecaf.
1922 (26)	Estudio del <i>Tratado de armonía</i> de Schönberg y del <i>Grundlagen des linearen Kontrapunktus</i> de Ernst Kurth (entre otros), continúa el estudio de las obras canónicas germanas y de la obra de Schönberg hasta el <i>Pierrot</i> 2.III: Estreno de su 2º Trio . (Palau) ²² 15.IV: Última carta a Falla. ²³ IV. Estudio de <i>Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan"</i> 19. VIII. Muere Pedrell. Publicación 2 <i>Apunts</i> (UME). XI. 1922 – I. 1923: Ejercicios: armonía, contrapunto, modulación (<i>Tratado</i>), etc.		Apunt nº 2 (pno) Siete Haiku , (mezzo o barítono y conj. instr.; sobre poemas en francés de Josep María Junoy; rev. 1958) [Trabaja en un cuarteto, probablemente inconcluso y perdido] ²⁴	Public. de la 3ª ed. corregida del Tratado de armonía 19.VIII: Muere Pedrell Fundación SIMC (Salzburgo) R. Halfiter: <i>Naturaleza muerta</i> F. Remacha: <i>Alba</i> VI. Concurso de Cante Jondo (Granada) Fundación de la <i>Obra del Cançoner Popular de Catalunya</i> en el Palau
1923 (27)	21. X. Carta a Schönberg 4. XI. Respuesta de Schönberg. XII. Llegada a Viena. Clases particulares con Schönberg en Mödling			II. Schönberg comunica el “hallazgo” del dodecafonismo a amigos/alumnos cercanos Estreno <i>Retablo de Maese Pedro</i> (III. Sevilla; VI. París. Estreno <i>Pulcinella</i> (III. Madrid) 19.IV. Schönberg: Carta de ruptura con Kandinsky (antisemitismo)

¹⁸ Carredano: *Adolfo Salazar. Epistolario...* p. 108 (Carta 86)

¹⁹ Persia: *En torno a lo español en la música del siglo XX ...* 228

²⁰ Cuaderno de apuntes de Gerhard... p. 5

²¹ Cuaderno de apuntes de Gerhard... p. 5

²² En uno de los conciertos organizados por la *Associació de Música "Da Camera"* en el *Palau*. Estuvo a cargo del Trío de Barcelona. Debido por un lado a los “ruegos de muchos admiradores [...] que no pudieron asistir al estreno del Segundo Trío del autor catalán Roberto Gerhard” y por otro a que “como reconoció unánimemente la crítica barcelonesa [...] no es posible juzgar[lo] por completo en una sola audición” se decidió volver a interpretarlo el 9 de abril, esta vez abierto a todo tipo de público (ya no sólo a los socios de la AdMdC). En esta segunda ocasión, “el público dispuso una acogida menos efusiva que la obtenida en la primera audición” e incluso “algunos daban la preferencia al primer Trío del mismo autor” (“Música y Teatros”, *La Vanguardia*. 2.IV.1922, 19; 6.IV.1922, 18 y 11.IV.1922, 23)

²³ Torres: *Manuel de Falla en la creación musical catalana...* p. 90

²⁴ Carta de Gerhard a Falla. Valls, 15.IV.1922. Carta original manuscrita. A.M.F. (carpeta de correspondencia nº 7037). Cit. en Torres: “Manuel de Falla en la creación musical catalana...”, 88

<p>1923 (27)</p>	<p>21. X. Carta a Schönberg 4. XI. Respuesta de Schönberg. XII. Llegada a Viena. Clases particulares con Schönberg en Mödling</p>	<p>Ejercicios técnicos: sucesiones armónicas, procesos modulatorios, conducción de voces (contrapunto), análisis, instrumentación, etc.</p>	<p>18.X.: Muere Mathilde Schönberg 13. IX: Inicio Dictadura de Primo de Rivera 1923 – Falla compra partitura de <i>Pierrot</i> en París. Fin del <i>noucentisme</i> Stravinsky: <i>Octeto, Les Noces</i></p>
<p>1924 (28)</p>	<p>13. X: Actos por el 50º cumpleaños de Schönberg (Conciertos, reuniones, publicaciones... → Número especial del <i>Musikblätter des Anbruch</i>)</p>		<p>27.VII. Muere Busoni 28.VIII. Schönberg. Boda con Gertrud Kolisch VIII. Schönberg termina su <i>Quinteto de viento</i>, op. 26 Erwin Stein: <i>Neuen Formprinzipien</i> 24. X: E: <i>Die glückliche Hand</i> (Berlín) Festival ISMC en Praga (6.VI: E: <i>Erwartung</i>) Viena: <i>Internationale Ausstellung neuer Theatertechnik</i> – teatro vanguardista. Thomas Mann: <i>La montaña mágica</i> (publ.)</p>
<p>1925 (29)</p>	<p>I – II. Se suspenden las clases (Schönberg luna de miel en Italia) Conoce a Berg y Webern IV. Estancia de Sch en Bcn - 29.IV: Estreno en Bcn (<i>Palau</i>) de <i>Pierrot; Kammerymphonie</i>, cuatro de los <i>Ocho Lieder</i>, op. 6 (Cuarteto Kolisch, Schö., dir.) dentro del Festival de Música Vienesa (AMC).</p>		<p>Ppos. Año: Stravinsky – Entrevista con N. Roering (inicio polémica neoclás.) VI – VIII: Schönberg trabaja en la <i>Suite</i> op. 29. 7 y 8 Sept. Desencuentro Schönberg - Stravinsky en los Festivales de la ISMC (Venecia). XI-XII: inicio composición de sus <i>Tres sátiras para coro mixto</i>, op. 28 14. XII - Estreno <i>Wozzeck</i> (Berlín) E. Hallfiter – Premio Nac. de Música Schönberg: <i>Suite</i> op. 29 E. Halffiter: <i>Sinfonietta</i> Supresión de la Mancomunidad de Cataluña</p>
<p>1926 (30)</p>	<p>10. I: Traslado a Berlín (<i>Academie der Künste</i>) de Schönberg y con él, poco después, Gerhard, Zillig y Ruffer. Alumno oficial como Roberto Gerhard-Castells</p>	<p>[Variaciones para piano] <i>Divertiment per a instruments de vent</i>, (inconcluso)</p>	<p>III. Polémica Eisler – Schönberg. Fundación de la <i>Associació Obrera de Concerts Berg: Suite lírica</i> 3. VI Concierto homenaje a Schönberg en la AdK. VI – X. Schönberg se ausenta de la AdK 9. XI.1926. Estreno de Hindemith: <i>Cardillac</i> (Dresden, Staatsoper) 5.XII. Estreno <i>Concerto</i> de Falla (Bcn)</p>

<p>1927 (31)</p>		<p>Suite para instrumentos de viento, de cuerda y piano: <i>Sevillana y El conde Sol</i> <i>Quartetto n° 3</i> (1927-28)</p> <p><i>Andantino</i> para clarinete, violín y piano) <i>Sonata para clarinete y piano</i> (tb vers. para cl. bajo y pno.) <i>Quinteto de viento</i> (1928)</p>	<p>Krenek: <i>Jhomny spielt auf</i> (E: Leipzig) Tricentenario de Góngora → “Generación del 27”</p>
<p>1928 (32)</p>	<p>Fin oficial de los estudios con Schönberg: 31.XII. 1928²⁵ (fin real: ¿hacia mediados de 1928?)</p>		<p>X. Tras la vacaciones de verano, Schönberg no vuelve a la AdK, pide un permiso de 6 meses. Weill - Brecht: <i>Die Dreigroschenoper</i> (E: Berlín) Webern: <i>Sinfonía</i> op. 21 R. Halfiter: <i>Dos Sonatas de El Escorial</i> Bcn: <i>Manifest groc (manifest antiartístic català)</i> 2.XII - Schönberg: <i>Variationen für Orchester</i>, op. 31 (E: Berlín; dir. Fürtwangler) Toldrà: <i>El giravolt de maig</i>, (ópera cómica. L: Josep Carner)</p>
<p>1929 (33)</p>	<p>IX: Vuelta a España.²⁶ Se instala primero en Valls y en diciembre en Barcelona²⁷ 22/XII: concierto monográfico en el <i>Palau</i>, organizado por la <i>Asociación de Música de Cámara</i> de Barcelona.²⁸ Homs entre el público – polémica con Lluís Millet. Fundación del semanario <i>Mirador</i></p>	<p>14 Cançons populars catalanes (v. aguda y pno.) Dos Sardanas (cobla) Arreglo del <i>Quartetto n° 3</i> para orquesta de cuerda: <i>Concertino</i> [Piezas corales sobre poemas de J. Carner y de J. Salvat-Papasseit]²⁹</p>	<p>31.I. 1er número de Mirador (Fundado por Amadeu Hurtado) “Gran Depresión”: Crack financiero de Wall Street 20/V/29-15/VI/1930: Exposición Internacional de Barcelona. Exposición de arte moderno nacional y extranjero Schönberg: <i>Von heute auf morgen</i> (1928-9) 8.VI: E: Hindemith: <i>Neues von Tage</i> (Berlín)</p>

²⁵ En el programa de la SIMC de 1936 también pone “discípulo de A. Schönberg, en Viena y en Berlín (1923-1928)”

²⁶ Trabal, F (1929): “Una conversa amb Robert Gerhard”, *Mirador* n° 47 (19.XII.1929), 5

²⁷ Girasol: *Una conversa amb Robert Gerhard...*

²⁸ *Concertino*, 7 *Haiku*, *Quinteto de viento*, las *Canciones populares catalanas* y las *Sardanas I y II*.

²⁹ Trabal, F (1929): “Una conversa amb Robert Gerhard”, *Mirador* n° 47 (19.XII.1929), 5

Anexo 8: Partitura de “El mal rico”

Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español* (Valls, Castells, 1922), 72.

El mal rico
Larghetto

El mal ric s'està a la por-ta, passaun
pobre pe - le - gri: Senyor ¿vol fer ca - ri -
tat a aquest pobre pe - legri? (Je - sús i Ma - ri - a
ad libitum
preguen per a mi) Mi - ra po - bres i t'hi
baixo amb un bas - to i t'reuré d'a - qui. Les mo -
llesques li queian lo pobret les re - co - lli
Jesús i Mari - a prega per a mi Mi - ra
etc.

**Anexo 9: Partitura de 2 *Apunts* para piano
(Unión Musical Española, ca. 1923)**

2 apunts

a.

ROBERTO GERHARD

M.M. ♩ = 56-66 (*sense rigor*)

First system of musical notation. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a treble clef, a 4/4 time signature, and the dynamic marking *pp sempre*. The music features a series of chords and melodic lines, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same two-staff structure and key signature. The treble staff shows more complex chordal textures, while the bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a series of chords, some with accidentals. The bass staff continues with the eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It concludes the piece with a final chord in the treble staff and the continuation of the bass accompaniment.

Unión Musical Española
Filial de Barcelona
Concesionario: FRANCISCO MARTÍ

musical score system 1, featuring treble and bass staves with dynamic markings *ppp ret.* and *a temp.*

musical score system 2, featuring treble and bass staves with a sixteenth-note triplet marked with a '6' above it.

musical score system 3, featuring treble and bass staves with dynamic markings *molt ret.*, *vibrar*, and *ppp*. A vertical stamp on the right edge reads "V. 1118 1521 XII".

b.

musical score system 4, featuring treble and bass staves with tempo markings *M.M. ♩ = 88*, time signatures *4/8* and *2/8*, and dynamic markings *ppp*. Performance instructions in Italian are provided: *sempre estremamente legato e con pulsazione uniforme*.

**Anexo 10: Partitura de *Concertino*
para orquesta de cuerda
Edición de Merion Bowen
(Tritó, 1997)**

Concertino

Robert Gerhard

I.

Allegro assai (♩ = 100)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

© 1997 per hereus de Robert Gerhard, Cambridge.
© de la revisió 1997 per Meirion Bowen, Londres.
Edició autoritzada per a tots els països a TRITÓ, S.L.



20

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

mp

p

mp

mf

f

mf

f

mf

f

arco

27

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

p

dim. poco a poco

ff

p

pp

p

espressivo

p

p

35

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

rit.

molto rit.

pp

p

pp

mf

mf

mf

mf

mf

p

pp

mf

mf

42 *a tempo*

V. I *f pesante*

V. II *f pesante*

Va. *f pesante*

V. I *f pesante* *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *f pesante* *mf* *f* *mf* *f*

deciso

49 *poco stringendo, agitato*

V. I *poco meno f* *cresc.*

V. II *poco meno f* *cresc.*

Va. *poco meno f* *cresc.*

Vc. *poco meno f* *cresc.*

Cb. *poco meno f* *cresc.*

55

V. I *f* *ff* *f*

V. II *f* *ff* *f*

Va. *f* *ff* *f*

Vc. *f* *ff* *f*

Cb.

61 *dim. e rall. poco a poco* *poco rit. Solo*

V. I *mf* *mp* *p* *pp* *p*

V. II *mf* *mp* *p* *pp*

Va. *mf* *mp* *p* *pp*

Vc. *mf* *mp* *p* *pp*

Cb.

66 *a tempo*

V. I *mp* *p dolce*

V. II *pp* *mp* *p dolce*

Va. *pp* *mp* *p dolce*

Vc.

Cb.

72 *rit.*

V. I *mp* *p* *pp*

V. II *mp* *p* *pp*

Va. *mp* *p* *pp*

Vc. *Solo* *p* *pp*

Cb.

a tempo (poco più mosso)

79

V. I Tutti *mp* *pizz.*

V. II Tutti *mf* *du talon* *pizz.* *f* *arco* *mf*

Va. Tutti *mf* *ma non troppo* *pizz.* *arco* *p* *pizz.*

Vc. Tutti *poco sf* *sf* *f* *mf* *f*

Cb. *pizz.* *p* *poco f*

83

V. I *arco* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *molto cresc. ed agitato*

V. II *mf* *sf* *mf* *sf*

Va. *sf* *sf* *sf* *mp* *mf* *sf*

Vc. *arco* *mf* *f* *mf* *sf*

Cb. *arco* *mf* *f* *mf* *sf*

87

V. I *divisi* *f* *ff* *mf*

V. II *f* *ff* *mf*

Va. *f* *ff* *mf*

Vc. *divisi* *f* *ff* *mf* *ff* *pizz.* *arco*

Cb. *f* *ff* *mf* *ff* *pizz.* *arco*

(8va)-----, 8va-----, *uniti*

91 (divisi) *ff* *ff* *sub. p ma marcato* *sub. p* *sub. p* *sf p*

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

cresc. poco a poco ed agitato

95 *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

stringendo, impetuoso

99 *f* *f* *mf* *ff* *f* *f* *mf* *ff* *ff* *ff*

V. I
V. II
Va.
Vc.
Cb.

103

V. I *mf* *ff*

V. II *mf* *ff*

Va. *mf* *ff*

Vc. *mf* *ff*

Cb. *mf* *ff*

106

V. I *f* *mf* *mp* ritornando poco a poco al

V. II *f* *mf* *mp*

Va. *f* *mf* *mp*

Vc. *f* *mf* *mp*

Cb. *f* *mf* *mp* pizz.

110 tempo

V. I Solo *p* *pp* *mp*

V. II Solo *pp* *p*

Va. Solo *pp* *p*

Vc. Solo *pp* *p*

Cb. Solo *pp* *p*

114

V. I *p* *pp* *mp* *pp* IV c.

V. II *p* *pp* *mp* *pp*

Va. *p* *pp* *mp* *pp*

Vc. *p* *pp* *mp* *pp*

Cb.

118

molto tranquillo *poco rall.* *allargando*

V. I *mp* *pp*

V. II *mp espr.* *mf* IV c.

Va. *pp* *mp* *pp* *mp* *mf* III c.

Vc. *pp* *mp* III c.

Cb.

124

a tempo *animando* *con brio*

V. I *p dolce* *mf* *f* Tutti Δ Δ

V. II *p* *mf* *f* Tutti Δ Δ

Va. *p* *mf* *f* Tutti Δ Δ

Vc. *p* *mf* *f* Tutti Δ Δ

Cb. *p* *mf* *f* Tutti

131 *agitato*

V. I *sub. meno f* *f*

V. II *sub. meno f* *f*

Va. *sub. meno f* *f*

Vc. *sub. meno f* *f*

Cb. *sub. meno f* *f*

137

V. I *ff* *f* *mf*

V. II *ff* *f* *mf*

Va. *ff* *f* *mf*

Vc. *ff* *sf* *f* *mf*

Cb.

142 *dim. e rall. poco a poco*

V. I *f* *mf* *mp*

V. II *f* *mf* *mp*

Va. *f* *mf* *mp*

Vc. *f* *mf* *mp* *p*

Cb.

148

V. I *p* *pp* *mp cresc. molto* *sf* *f*

V. II *p* *mp cresc. molto* *f*

Va. *p* *mp cresc. molto* *f*

Vc. *p* *mp cresc. molto* *f*

Cb.

largamente *molto rit.*

sul tasto

Tempo I (poco meno mosso per cominciare)

155

V. I *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

V. II *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Va. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Cb. *pizz.* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

162

V. I *mp* *mf* *f*

V. II *p* *mf* *f*

Va. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *arco* *mf* *f*

poco sf *poco sf* *mf*

169 *a tempo, ma più lento*

V. I *ff* *p dolce* 3 3

V. II *ff* *largamente* *p* 3 3

Va. *ff* *p* 3

Vc. *p*

Cb. *p*

176 *rall.*

V. I *più p* *perdendosi* 3 3 *pp* 3 3 *mp* *pp*

V. II *più p* *perdendosi* 3 *pp* *mp* *pp*

Va. *mp* *p* *pp* *mp* *pp*

Vc. *più p* *perdendosi* *pp* *mp* *pp*

Cb. *più p* *perdendosi* *pp* *mp* *pp*

II.

Andante espressivo e con moto (♩ = 72)

Violino I

Violino II

Viola (divisi)

Violoncello

Contrabasso

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

28 a tempo

V. I Solo *mp espr.*

V. II IV c. *mp espr.*

Va. *pp* *mf*

Vc. *pp* *mf*

Cb.

33

V. I *mf* Tutti

V. II *mf* Tutti

Va. *mp* *mf* Tutti

Vc. *mp* *sf* *mf* Tutti

Cb. *mf*

38

V. I *f appassionato*

V. II *mf* *f appassionato*

Va. *mf* *f appassionato*

Vc. *tutto l'arco* *f* *passionato*

Cb. *f appassionato*

42

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

ff

meno f

non div.

pizz.

46

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

meno f

meno f

divisi

50

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

ff

sf

53

V. I *con molto arco*
sf *meno f*

V. II *con molto arco*
sf *meno f*

Va. *con molto arco*
meno f

Vc. *con molto arco*
meno f

Cb. *pizz.*
f

56

V. I *mf* *p* *poco rit.*

V. II *p* Solo

Va. *p* Solo *pizz.*

Vc. *mf* *mp* *p marcato*

Cb. *mf* *mp*

60

Tempo I

V. I Solo *mp espr.* *tranquillo*

V. II Solo *p espr.* *tranquillo*

Va. *p*

Vc. *arco* *mp espr.* *tranquillo*

Cb.

65

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

animando

Tutti

70

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

75

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

poco string.

80

V. I *f* *sf* *allarg.*

V. II *sf molto cresc.* *sf*

Va. *sf molto cresc.* *sf*

Vc. *sf molto cresc.* *f*

Cb.

Colla più gran forza sino la fine, veemente
a tempo

free bowing

84

V. I *ff* *sf*

V. II *ff* *divisi*

Va. *ff*

Vc. *ff* *divisi* *uniti*

Cb. *ff* *arco*

88

V. I *fff*

V. II *fff*

Va. *fff* *div.*

Vc. *fff*

Cb. *fff*

III.

Allegretto vivace e con spirito (♩ = 80)

Violino I
p *spiccato*

Violino II
spiccato *sf* *poco sf*

Viola
pp *mp*

Violoncello
sf *p* *meno sf* *p*

Contrabbasso
f *f*

V. I *poco sf* *cresc.* *mf* *mf*

V. II *cresc.*

Va. *cresc.* *mf*

Vc. *sf* *arco* *pizz.*

Cb. *f* *sf*

V. I *f* *mf* *dim. poco a poco*

V. II *sf* *mf* *dim. poco a poco*

Va. *sf* *dim. poco a poco*

Vc. *pizz.* *sf* *mf* *dim. poco a poco*

Cb. *arco* *pizz.* *sf* *mf* *dim. poco a poco*

17

V. I *pizz.*
p mp

V. II *pizz.*
p mp

Va. *p mf espr.*

Vc. *p mp*

Cb. *p mp*

23

V. I *arco pp mp* *rit.*

V. II *arco pp mp pizz.*

Va. *pp mp pp*

Vc. *pp sf arco*

Cb. *pp sf arco*

30 *a tempo*

V. I *pizz. sf arco p mf*

V. II *arco p pizz. non arpegg. sf*

Va. *mf p cresc.*

Vc. *p meno sf fp sf*

Cb. *mf mp sf*

35 *con slancio*

V. I *f* *ff*

V. II *arco non div.* *sf* *ff* *non div.*

Va. *f* *ff*

Vc. *pizz.* *sf* *arco* *ff*

Cb. *sf* *pizz.* *arco* *ff*

41

V. I *mp* *mf*

V. II *mp* *mf*

Va. *mp* *mf*

Vc. *mp* *mf*

Cb.

46

V. I *f* *risoluto*

V. II *f*

Va. *f*

Vc. *f* *pizz.*

Cb. *f* *pizz.*

mf

89

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

p

mp

pp

mp

p

mp

95

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

pp

pp

cresc.

cresc.

poco sf

poco sf

pp

pizz. pp

più mosso

Tutti sul ponticello

pp

Tutti

simile Tutti

101

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

Tutti pizz.

poco f

arco

pp

Tutti sul ponticello

pp

sul tasto

sul ponticello

sul ponticello

pp

sempre pp

107

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

non cresc.

sul tasto

113

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

118

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

ppp

sul tasto

ppp

ppp

125 **Tempo I**

V. I

V. II

Cb.

p *pp* *sf* *mf*

p *pp* *mf*

mf *sf*

col legno *saltando*

sfp *pp* *sfp* *mf*

pizz. *p* *arco col legno* *pp*

131

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

sf *sf* *f*

f *f* *f*

p *sf* *p* *f* *sf* *sf*

pizz. *f* *pizz.*

mf *mf* *p*

136 **poco string.**

V. I

V. II

Va.

Vc.

Cb.

sf *sf* *fp*

sf *sf* *fp*

sf *sf* *sf*

arco *f* *sf* *f*

arco *f* *sf*

Vivace assai

141

V. I *fp*

V. II *fp*

Va. *fp*

Vc. *pizz.* *f* *p*

Cb. *pizz.* *mf* *p* *pp*

Detailed description: This system contains measures 141 through 146. The Violin I part begins with a dynamic of *fp*. The Violin II, Viola, and Violoncello parts also feature *fp* dynamics. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pizz.* (pizzicato). The Contrabass part shows a dynamic progression from *mf* to *p* to *pp*.

147

V. I *fp* *dim. poco a poco* *pp*

V. II *mf* *dim. poco a poco*

Va. *mf* *dim. poco a poco*

Vc. *mf* *dim. poco a poco*

Cb. *mf* *dim. poco a poco*

Detailed description: This system contains measures 147 through 152. The Violin I part starts with *fp* and gradually decreases to *pp* over the system. The Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass parts all start with *mf* and follow a similar *dim. poco a poco* (diminuendo poco a poco) instruction.

153

V. I *pp* *pizz.*

V. II *pp e senza rit. sino alla fine*

Va. *p* *pp* *pizz.*

Vc. *pp* *pizz.*

Cb. *pp* *(pizz.)*

Detailed description: This system contains measures 153 through 158. The Violin I part is mostly silent, with a final *pp* note and a *pizz.* instruction. The Violin II part continues with *pp e senza rit. sino alla fine*. The Viola part starts with *p*, then *pp*, and ends with *pizz.*. The Violoncello and Contrabass parts are marked *pp* and *pizz.* respectively.

**Anexo 11: Partitura de *Andantino*
para violín, clarinete y piano.
Edición de Merion Bowen
(Tritó, 2011)**

Andantino

per a clarinet, violí i piano

Robert Gerhard

Langsame viertel

Clarinetto (suoni reali)

Violino

Piano

Langsame viertel

4

7

accel. più mosso stacc.

pizz. (deutlich) arco

ten. accel. più mosso

11

p *cresc.* *mf*

p *mp* *mf* *gliss.*

cresc. *mf*

14 *poco sostenuto* *Tempo primo*

mp *7*

mp *pp* *loco pizz. (deutlich)*

poco sostenuto *Tempo primo*

mp *p* *p*

17

pp *mf*

arco IV. *pp* *mf*

mp

20

più f
loco

23

più mosso
p
zart
p
cresc.
più mosso
cresc.

26

cresc.
cresc.

29

(sehr *betout*)

ff

ff

ff

8^{va}

31 rit.

poco sul ponticello

mf

Tempo primo

fp

Tempo primo

f

mf

mp

34

p

p

pp

37

(stacc.)

pp

p

mp

pp

pp

40

pp

pp

mp

pp

8^{va}

(durada: 3'10'')



Anexo 12: Partitura de *Divertimento* para vientos (1926)

Transcripción: Diego Alonso

Fons Gerhard - Institut d'Estudis Vallencs

Divertimento per instruments de vent (1926)

Roberto Gerhard

Transcription: Diego Alonso

Allegro

The musical score is arranged in ten staves, each representing a different instrument. The instruments are: Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B \flat 1, Clarinet in B \flat 2, Horn in F 1, Horn in F 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The score is written in 2/2 time and the key signature has two flats (B \flat major). The tempo is marked 'Allegro' and the dynamic is 'f' (forte). The music features a melodic line in the woodwinds and a harmonic accompaniment in the horns. The score is divided into four measures, with a repeat sign at the end of the second measure.

This musical score page contains ten staves for woodwind and brass instruments, numbered 9 to 12. The instruments are:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- Bsn. 1 (Bassoon 1)
- Bsn. 2 (Bassoon 2)

The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It features various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). There are also markings for breath or air support, indicated by 'H' above notes. The notation includes slurs, ties, and rests. The page number 388 is centered at the bottom.

13

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 13. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, and B-flat Clarinet 1 and 2. The second system includes Horn 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score shows various melodic lines, rests, and dynamic markings across four measures.

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 17. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in B-flat 1 and 2, Horn 1 and 2. The second system includes Bassoon 1 and 2. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

17

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

17

Hn. 1

Hn. 2

17

Bsn. 1

Bsn. 2

21

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

This page of a musical score contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 21. The instruments are Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, B♭ Clarinet 1, B♭ Clarinet 2, Horn 1, Horn 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The score is written in a key signature of two flats (B♭ and E♭) and a common time signature (C). The woodwind parts (Flutes, Oboes, and Bassoons) feature melodic lines with various rhythmic values and articulations. The B♭ Clarinet parts have a more rhythmic, eighth-note pattern. The Horn parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic movement. The score is divided into four measures, with measure 21 starting with a first ending bracket over the first two measures.

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 25. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), and B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2). The second system includes Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The music is written in a key signature of three flats (B♭, E♭, A♭) and begins with a common time signature. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A rehearsal mark '25' is placed above the first measure of each instrument's part. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 29. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, B♭ Clarinet 1 and 2, Horn 1 and 2. The second system includes Bassoon 1 and 2. The key signature is three flats (B♭, E♭, A♭) and the time signature is 7/8. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measures 30 and 31. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 33. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), and Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2). The second system includes Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Flute 1 has a triplet of eighth notes in measure 34. Bass Clarinet 2 has a melodic line starting in measure 35. Horn 1 has a melodic line starting in measure 33. Bassoon 1 has a melodic line starting in measure 33. Bass Clarinet 2 and Horn 2 have rhythmic accompaniment.

33

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

3

33

Hn. 1

Hn. 2

33

Bsn. 1

Bsn. 2

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 37. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), and Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2). The second system includes Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Baritone Saxophone 1 (Bsn. 1), and Baritone Saxophone 2 (Bsn. 2). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Measure 37 is marked with a rehearsal sign. Flute 1 has a melodic line with a triplet in measure 40. Bass Clarinet 1 and 2, and Baritone Saxophone 2 also feature triplets in measure 40. Horn 1 has a melodic line in measure 40. The score ends at measure 40.

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 41. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bass Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), and Bass Clarinet 2 (B♭ Cl. 2). The second system includes Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. Measure 41 features a triplet of eighth notes in Fl. 1 and Bsn. 2. Measure 42 shows a half note in Ob. 1 and a quarter note in Bsn. 1. Measure 43 contains a quarter note in Ob. 1 and a quarter note in Bsn. 1. Measure 44 includes a triplet of eighth notes in Ob. 1 and Bsn. 2, and a quarter note in Bsn. 1. The score is written in standard musical notation with stems and beams.

49

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

This musical score page contains parts for woodwinds and brass instruments, starting at measure 49. The instruments are Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Bass Clarinet 1 and 2, Horn 1 and 2, and Bassoon 1 and 2. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The woodwinds have various melodic and rhythmic parts, including triplets in measures 50 and 51. The brass instruments provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Measure 52 ends with a double bar line.

53

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Detailed description of the musical score: The score is for measures 53 through 56. It features woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets in B-flat 1 & 2) and brass (Horn 1 & 2, Bassoon 1 & 2). The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. Flutes 1 and 2 are mostly silent, indicated by rests. Oboe 1 has a whole rest in measure 53, followed by a quarter rest in measure 54, and then a melodic phrase starting in measure 55. Oboe 2 is silent. Clarinet 1 has a melodic line starting in measure 53, with a whole note in measure 54 and a half note in measure 55. Clarinet 2 is silent. Horn 1 has a whole rest in measure 53, followed by a whole rest in measure 54, and then a whole note in measure 55. Horn 2 is silent. Bassoon 1 has a melodic line starting in measure 53, with a whole note in measure 54 and a half note in measure 55. Bassoon 2 has a melodic line starting in measure 53, with a whole note in measure 54 and a half note in measure 55.

57

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

This musical score page contains measures 57 through 60 for a woodwind and brass section. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 (B♭ Cl. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. Measures 57 and 58 show mostly rests for all instruments. In measure 59, Fl. 1 and Fl. 2 play a triplet of eighth notes. B♭ Cl. 1 plays a triplet of eighth notes. Hn. 1 plays a triplet of eighth notes. In measure 60, Fl. 1 and Fl. 2 play a triplet of eighth notes. B♭ Cl. 1 plays a triplet of eighth notes. Hn. 1 plays a triplet of eighth notes. Bsn. 1 and Bsn. 2 play a triplet of eighth notes.

61

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

61

Hn. 1

Hn. 2

61

Bsn. 1

Bsn. 2

Detailed description: This page of a musical score contains measures 61 through 64 for a woodwind and brass section. The instruments are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Bass Clarinet 1 (B \flat Cl. 1), Bass Clarinet 2 (B \flat Cl. 2), Horn 1 (Hn. 1), Horn 2 (Hn. 2), Bassoon 1 (Bsn. 1), and Bassoon 2 (Bsn. 2). The key signature is B-flat major (two flats). The score features various musical notations including eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Measure 61 is marked with a '61' and contains a triplet of eighth notes in Fl. 1 and Fl. 2. Measures 62-64 continue the melodic and harmonic development for each instrument.

65

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

3 3 3 3 5 5

3 3

3 3

Detailed description: This page of a musical score covers measures 65 through 68. It features staves for Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, B-flat Clarinet 1, B-flat Clarinet 2, Horn 1, Horn 2, Bassoon 1, and Bassoon 2. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). Measure 65 begins with a treble clef and a key signature change to three flats. Flute 1 has a melodic line with triplets and quintuplets. Oboe 1 has a triplet in measure 66. Bassoon 1 has a triplet in measure 65. Horn 2 has a whole note in measure 65. The score concludes with measure 68.

69

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B \flat Cl. 1

B \flat Cl. 2

Hn. 1

Hn. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Detailed description: This page of a musical score covers measures 69, 70, and 71. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The woodwind section includes two flutes (Fl. 1 and Fl. 2), two oboes (Ob. 1 and Ob. 2), two B-flat clarinets (B \flat Cl. 1 and B \flat Cl. 2), two horns (Hn. 1 and Hn. 2), and two bassoons (Bsn. 1 and Bsn. 2). Flutes 1 and 2, Oboe 2, Horn 1, and Bassoon 1 play a rhythmic pattern of eighth notes with accents in measures 69 and 70, and a similar pattern in measure 71. Oboe 1 and Bassoon 2 play a melodic line in measures 69 and 70, which concludes in measure 71. Horn 2 plays a melodic line in measures 69 and 70, which concludes in measure 71. Clarinets 1 and 2 play a melodic line in measures 69 and 70, which concludes in measure 71. The score is written in a standard orchestral format with a brace on the left side.

Continuation (four-hand piano version)

Piano I

Piano II

5

5

5

9

Musical score for measures 9-12. The score is written for four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 9 starts with a whole rest in both hands. Measures 10-12 contain complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including grace notes and slurs. The left hand features a steady eighth-note accompaniment in measure 10, which changes in measures 11 and 12.

13

Musical score for measures 13-16. The score is written for four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The key signature is two flats. Measure 13 starts with a whole rest in both hands. Measures 14-16 contain complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, including grace notes and slurs. The right hand features a steady eighth-note accompaniment in measure 14, which changes in measures 15 and 16. The left hand features a steady eighth-note accompaniment in measure 14, which changes in measures 15 and 16. Triplet markings (3) are present in measures 15 and 16.

15

Musical notation for measures 15-17, first system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a half note G4, a half note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in treble clef and contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

15

Musical notation for measures 15-17, second system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef and contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

15

Musical notation for measures 15-17, third system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef and contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

18

Musical notation for measures 18-20, first system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

18

Musical notation for measures 18-20, second system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef and contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

18

Musical notation for measures 18-20, third system. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef and contains a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. There are slurs over the first two measures and the last two measures. A triplet of eighth notes (G5, A5, B5) is marked with a '3' in the final measure.

Referencias bibliográficas y documentales

- Adkins, Monty. “Audiomobiles, Sculptures and Conundrums”, en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* (Huddersfield: Huddersfield University Press, 2010), 131 – 136.
- Adkins, Monty. “In Search of a Third Way”, en *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins y Michael Russ, (Surrey: Ashgate, 2013), 257 – 285.
- Adkins, Monty y Michael Russ, eds. *The Roberto Gerhard Companion* (Surrey: Ashgate, 2013).
- Adorno, Theodor W. “Josef Matthias Hauer – Hölderlin-Lieder II, Op. 23”, *Die Musik* 21/11 (1929), 844-846.
- Albet i Villa, Montserrat. “Gerhard escriu a Casals”, *Revista Musical Catalana*, 140 (junio 1996), 38-41.
- Albet i Villa, Montserrat. “Schoenberg a Barcelona”, *faig Arts*, 36 (1996), 33-41.
- Albet i Villa, Montserrat, “Robert Gerhard, de nou”, en *Revista de Catalunya*, 59 (1992), 77.
- Alonso, Diego. “‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s music education under Arnold Schoenberg”, en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 9-21. Acceso online: <http://www2.hud.ac.uk/roberto-gerhard-archive/downloads/ALONSO.pdf>
- Alonso, Diego. “‘Música nacional de categoría universal’: catalanismo, modernidad y folclore en el ideario estético de Roberto Gerhard tras el magisterio schönberguiano (1929-31)”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900 – 1970)*. ed. Pilar Ramos López (Logroño: Universidad de La Rioja, 2011), 255 – 276.
- Alonso, Diego. “Unquestionably Decisive: Roberto Gerhard’s Studies with Schoenberg (1923 – 1928), en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins y Michael Russ (Londres: Ashgate, 2013), 25 – 49.
- Alonso, Diego. “Challenging Schoenberg’s modernism? Gerhard’s music and aesthetics at the turn of the 1930s”, en *Perspectives on Gerhard: Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences*. eds. Michael Russ y Monty Adkins. (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), 40 – 50.
- Anaderson, Andrew A. y Christopher Maurer. *Federico García Lorca. Epistolario completo* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997).
- Anglès, Higiní. *La música en Catalunya fins al segle XIII* (Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1935), 266.
- Anglès, Higiní. “La música del Ms. de Londres, Brit. Museum Add. 36881”, *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 8 (1928 – 1932), 301 – 314.
- Antokoletz, Elliott. *The Music of Béla Bartók. A study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley: University of California Press, 1984).
- Archibald, Bruce. “Some Thoughts on Symmetry in Early Webern: Op. 5, No. 2”, *Perspectives of New Music*, 10, 2 (Primavera - Verano, 1972), 159-163.
- Artis, Pere. “La polèmica Robert Gerhard-Lluis Millet”, *Revista musical catalana*, 23 (1986), 28-9.
- As. Catalana de Compositors, ed. “Programa del concert del Festival Schoenberg. Palau de la Música Catalana – 29 d’abril de 1925. *Música d’Ara*. 3 (2000), 72 y ss.
- Atherton, David, ed. *The London Sinfonietta: Schoenberg/Gerhard Series*. (Londres: London Sinfonietta, 1973).

- Auner, Joseph, ed. *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. (New Haven & Londres: Yale University Press, 2003).
- Barberà, Josep. Carta a Roberto Gerhard. 21.IV.1923. Fons Barberà, Biblioteca de Catalunya.
- Bashford, Christina. "The string quartet and society", en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 3- 18.
- Baur, Steven. "Ravel's "Russian" Period: Octatonicism in His Early Works, 1893-1908", *Journal of the American Musicological Society*, 52, 3 (1999), 531-592.
- Bailey, Kathryn. *The twelve-tone music of Anton Webern: old forms in a new language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).
- Benavides, Raúl. "On Robert Gerhard's Own Analysis of his First Apunt for Piano", artículo leído en la First International Conference Roberto Gerhard, Huddersfield (27-28 Mayo 2010).
- Bendell, Jean Christine. "Federico Mompou: An analytic and stylistic study of the Cancions y Danzas for Piano." (Tesis doctoral, University of Northern Colorado, 1983).
- Bellermann, Heinrich. *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*. (Berlín: Springer, 1862).
- Berg, Alban. *Arnold Schönberg: Gurrelieder. Führer*. (Viena: Universal Edition, 1913).
- Bergadà, Montserrat. "Pedrell i els pianistas catalans a Paris", *Recerca Musicològica*, XI-XV (1991-1992), 243-257.
- Berger, Arthur. "Problems of Pitch Organization in Stravinsky", *Perspectives of New Music*, 2 (1963-4), 11-42.
- Bernard, Jonathan W. "Space and Symmetry in Bartók", *Journal of Music Theory*, 30, 2 (Autumn, 1986), 185-201.
- Berry, Wallace. "Symmetrical Interval Sets and Derivative Pitch Materials in Bartok's String Quartet No. 3", *Perspectives of New Music*, 18, 1/2 (Otoño 1979 - Verano 1980), 287-379.
- Black, Leo. *BBC Music in the Glock Era and After. A Memoir*. ed. Christopher Wintle (Londres: Plumbago Books, 2010).
- Boulez, Pierre. "Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg", *Relevés d'apprenti* (París: Seuil, 1966), 241-65.
- Bowen, Merion, ed. *Gerhard on music: selected writings*. (Londres: Ashgate, 2000).
- Bowen, Merion. Prólogo a la edición de la partitura de *Concertino* (Barcelona: Tritó, 1997), 3 – 11.
- Bowen, Merion. Prólogo a la edición de *Sonata per a clarinet i piano* (Barcelona: Tritó, 2001), 3 -5.
- Bradshaw, Susan. "Roberto Gerhard", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* vol. 7, ed. Stanley Sadie (Londres, Machmillan Publishers, 1980), 351-55.
- Bradshaw, Susan. "Symphony No. 2/*Metamorphosis* – The Compositional Background", *Tempo*, 139 (1981), 28-32.
- Buide, Fernando. "Unity and process in Roberto Gerhard's 'Symphony no. 3, 'Collages'", en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddesfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 73 - 78.
- Burkholder, J. Peter. "Museum Pieces: The Historicist Mainstream in Music of the Last Hundred Years", *The Journal of Musicology*, 2, 2 (1983), 115-134.
- Burkholder, J. Peter. "Brahms and Twentieth-Century Classical Music", *19th-Century Music*, 8, 1 (1984), 75-83.

- Busqué i Barceló, Jaume, ed. *Centenari Robert Gerhard (1896 – 1996)*, (Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1996).
- Calderer, Lluís. “En el Centenari Robert Gerhard: alguns fets i algunes preguntes”, *faig Arts* 36 (1996), 23-8.
- Calvo, Luis. "El Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya o la transformació de la investigació en Catalunya a principis de siglo", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLV (1990), 43-59.
- Calvo, Luis. "Felip Pedrell i l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya", *Recerca Musicològica*, XI – XII (1991-1992), 329 – 334.
- Calvo, Luis. “L'arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya i la cançó popular”, *El cançoner popular català 1841 – 1936*, (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2005).
- Carredano, Consuelo. *Adolfo Salazar. Epistolario. 1912 - 1958* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2008).
- Carreras, Juan José. “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas”. *Il Saggiatore Musicale*, VIII, 1 (2001), 121-169.
- Casanovas, Josep. “Traces impressionistes en l’obra de Mompou”. *Revista musical catalana*, 35 (1987), 23-25.
- Casanovas, Josep. “Pedrell, Falla i Schoenberg en la vida i l’obra de Gerhard”, *Revista musical catalana* 140 (1996), 36-7.
- Casares, Emilio, ed. *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca, 1915 – 1939*. (Madrid: Ministerio de Cultura. INAEM. Festival de Granada, 1986).
- Casares, Emilio “Manuel Blancafort o la afirmación de la nueva música catalana”, en *La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939*. ed. Emilio Casares (Madrid: Ministerio de Cultura, 1986), 109-116.
- Casares, Emilio. “La música española hasta 1939, o la restauración musical”, en *Actas del Congreso Internacional “España en la Música de Occidente” II* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987), 261 – 322.
- Cester, Xavier: *Robert Gerhard i la importància de la seva contribució a la música*, Faig Arts / Quaderns, 7. (Manresa: Faig Cultura, 2000).
- Charles Soler, Agustín. *Dodecafonismo y serialismo en España*. (Valencia: Rivera Mota, 1995).
- Christoforidis, Michael. “El peso de la vanguardia en el proceso creativo del *Concerto* de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología* XX, I (1997), 669 – 682.
- Cohn, Richard. “Transpositional combination in Twentieth-Century Music”, Tesis doctoral, University of Rochester, Eastman School of Music, 1987.
- Cohn, Richard. “Inversional Symmetry and Transpositional Combination in Bartók”, *Music Theory Spectrum*, 10, (Primavera 1988), 19-42.
- Cohn, Richard. “Bartók's Octatonic Strategies: A Motivic Approach”, *Journal of the American Musicological Society*, 44, 2 (Verano 1991), 262-300.
- Cohn, Richard. “Properties and Generability of Transpositionally Invariant Sets”, *Journal of Music Theory*, 35, 1/2 (Primavera – Verano 1991), 1-32.
- Cohn, Richard. “Transpositional Combination of Beat-Class Sets in Steve Reich's Phase-Shifting Music”, *Perspectives of New Music*, 30, 2 (Summer, 1992), 146-177.
- Cohu, Nicolas. “La vida musical británica en 1945-47”, ‘*La Dueña*’: ópera en tres actos: (1945-47) / música de Roberto Gerhard; libreto del compositor, basado en la comedia *The Duenna* de R.B. Sheridan. ed. David Drew (Madrid: INAEM, 1991), 33-44.

- Collet, Henri. “La jeune Ecole Espagnole ou Le Groupe des Quatre”, *Le Guide des Concerts* (Paris: Editions Max Eschig, 1921).
- Collet, Henri. *L’Essor de la musique espagnole au XXe siècle*. (Paris: Editions Max Eschig, 1929).
- Conlon, Colleen Marie. “The Lessons of Arnold Schoenberg in Teaching the Musikalische Gedanke” Tesis doctoral. Universidad de North Texas, 2009.
- Cortès i Mir, Francesc “La ópera en Cataluña desde 1900 a 1936”, en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. Vol. 2. eds. Álvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio (Madrid: ICCMU, 2001), 325-362.
- Cortès i Mir, Francesc. *Felipe Pedrell. Los Pirineus. Edición crítica*. (Madrid: ICCMU, 2004).
- Cortès i Mir, Francesc. “El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”, *Recerca Musicològica XIV-XV* (2004-05), 27-45.
- Covach, John. “Twelve-tone theory”, en *The Cambridge History of Western Music Theory*. ed. Thomas Christensen (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 603 – 627.
- Cunningham, Michael. “An analysis of the First Symphony of Roberto Gerhard”. Tesis doctoral. Indiana University, 1973.
- Dahlhaus, Carl. “Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 25 Jahrg., Heft 3 (1968), 157-172.
- Dannuser, Herman. *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, en *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, 7 (Laaber: Laaber Verlag, 2008).
- Devoto, Mark. “Harmony in the chamber music”, en *The Cambridge Companion to Ravel*, ed. Deborah Mawer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- Dietrich, Norbert. *Arnold Schönbergs Drittes Streichquartett op. 30. Seine Form und sein Verhältnis zur Geschichte der Gattung*. (Munich: Emil Katzbichler, 1983).
- Drew, David. “Roberto Gerhard”, *Arts* (7.10.1966).
- Drew, David. “Roberto Gerhard – A Chronology”, en *Programme book for the London Sinfonietta’s Schoenberg-Gerhard series*, ed. David Atherton (Londres: London Sinfonietta, 1973), 74-5.
- Drew, David. “A note on the music” (L’alta renaixença), *Tempo* 139 (1981), 17-18.
- Drew, David. “Cuatro etapas hacia un estreno mundial”, en *‘La Dueña’: ópera en tres actos: (1945-47) / música de Roberto Gerhard; libreto del compositor, basado en la comedia The Duenna de R.B. Sheridan*, ed. David Drew (Madrid: INAEM, 1991), 7-22.
- Drew, David. “Roberto Gerhard: Aspekte einer Physiognomie”, *Musik-Konzepte* (Arnold Schönbergs “Berliner Schule”) 117-118. (München: Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002), 122 -139.
- Dudeque, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*, (Londres: Ashgate, 2005).
- Duque, Carlos. “Gerhard’s Electronic Music: A pioneer in Constant Evolution”, en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 87 – 97.
- Duque, Carlos. “The Influence of Electronic Music on Roberto Gerhard’s Symphony Nr. 4 New York”, en *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 285 – 306.
- Duque, Carlos. “Serial and melodic evolution in the work of Roberto Gerhard: an Explorer”, en *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences* (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), 70 – 100.

- Eisler, Hanns. “Arnold Schönberg, der musikalische Reaktionär”, en *Arnold Schönberg zum 50. Geburtstag, 13. September 1924. Sonderheft der Musikblätter des Anbruch*, VI. (Vienna: Universal Edition, 1924), 312–313.
- Estanyol, Margarida. “El llegat no musical de Gerhard a la Cambridge University Library”, *Revista Musical Catalana*, 140 (1996), 42-44.
- Falla, Manuel de. “Introducción a la música nueva” (1916), en *Manuel de Falla. Escritos sobre música y músicos*. ed. Federico Sopeña (Madrid: Austral, 2005).
- Falla, Manuel de. “Felipe Pedrell”, *Revue Musicale*. (Febrero 1923). Reimpr. en Manuel de Falla. *Música y músicos*, (Madrid: Espasa-Calpe, 2003), 92.
- Farrán i Mayoral, J. “Robert Gerhard”, *La Veu de Catalunya*. (Noviembre 1929).
- “Fausto”. “Palau de la Música Catalana – Roberto Gerhard”, *La Vanguardia* (23 de enero de 1918), 9.
- Focht, Josef. “Hochschule für Musik und Theater, München”, in: *Historisches Lexikon Bayerns*, Acceso online: http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/artikel/artikel_44831 (04.12.2009).
- Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music* (New Haven and Londres: Yale University Press, 1973).
- Forte, Allen. ‘Debussy and the Octatonic’, *Musical Analysis*, 10, 1/2 (1991), 125–69.
- Forte, Allen. ‘The Golden Thread: Octatonic Music in Anton Webern's Early Songs’, *Webern Studies*, ed. K. Bailey (Cambridge, 1996), 74–110.
- Franco, Enrique. *Falla, Gerhard y su época*. (Santander: Fundación Marcelino Botín, 1996).
- Frisch, Walter. *The Early Works of Arnold Schoenberg (1893 – 1908)* (Berkeley, University of California Press, 1993).
- Frisch, Walter. “Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”, *19th-Century Music*, 5, 3 (Primavera 1982), 215-232.
- Gan-Quesada, Germán. “From ‘prodigal son’ to ‘spiritual guide’: the reception of Robert Gerhard’s music in Spain (1950-1970)”, artículo leído en la 2nd International Conference R. Gerhard (Barcelona, 26 Abril 2012).
- Gan-Quesada, Germán. “Robert Gerhard through the looking-glass of Barcelona press (1945-1975)”, artículo leído en la 3rd International Conference R. Gerahrd (Barcelona, 6 Junio 2010).
- García Karman, Gregorio. “Closing the Gap between Sound and Score in the Performance of Electroacoustic Music”, en *Sound and Score*. eds. Paulo de Assis y Kathleen Coessens (Leuven: Leuven University Press, 2012), 126 – 142.
- García Karman, Gregorio. “Roberto Gerhard’s BBC Sound Compositions”, en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 307 – 347.
- 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* (Huddersfield: University of Huddersfield, 2015), 50 – 60.
- García Laborda, José María. “Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en Los Pirineos de Felipe Pedrell”, *Recerca Musicològica XI-XII* (1991-1992), 399-418.
- García Laborda, José María. “La primera recepción de Arnold Schönberg en España y su ubicación en el debate cultural de la época”, en *Arnold Schönberg (1874 – 1851: Europa y España*. ed. Victoria Cavia Nava (Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2003). El mismo artículo también se encuentra en:

- García Laborda, Jose María. *En torno a la Segunda Escuela de Viena*, (Madrid: Alpuerto, 2005), 47 – 80.
- García Laborda, José María. “Roberto Gerhard: Carta a Schönberg”, en *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*. (Sevilla: Doble J, 2004), 130- 133.
- García Laborda, José María. “Compositores de la segunda escuela de Viena en Barcelona”, en *En torno a la Segunda Escuela de Viena*. (Madrid: Alpuerto, 2005), 15 – 46.
- Gerhard, Roberto. “Contribució a la bibliografía de la cançó popular catalana”, *Estudis i Materials*, 2, (Barcelona, 1917), 217 – 224.
- Gerhard, Roberto. Carta a Frederic Mompou, 9.1.1921. Fons Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. Carta a Frederic Mompou, 21.1.1921. Fons Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. Carta a Frederic Mompou, 6.3.1921. Fons Frederic Mompou, Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. Carta a Manuel de Falla. 15.4.1922. Archivo Manuel de Falla, Granada.
- Gerhard, Roberto. “L’obra de Felip Pedrell”, *La Revista*, 8 (1922), 214-19 .
- Gerhard, Roberto. Carta a Josep Barberà. 22.5.1923. Fons Barberà, Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. Carta a Arnold Schönberg. Manuscrito. 21.10.1923. Gerhard Archives. Cambridge University Library.
- Gerhard, Roberto. “Arnold Schoenberg”, en *Programa de mano del Festival Arnold Schoenberg*. (29 abril 1925).
- Gerhard, Roberto. Carta a Ramón Sarró, 15.11.1926. Fons Sarró. Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. Carta a Josep Barberà, 9.8.1929. Fons Barberà. Biblioteca de Catalunya.
- Gerhard, Roberto. *Programa de mano de la ‘Sessió Robert Gerhard’* (22.12.1929).
- Gerhard, Roberto. “Preludi”, *Mirador*, 53 (30.2.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Coral”, *Mirador*, 54 (6.2.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Orquestra Pau Casals”, *Mirador*, 55 (13.2.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Fuga”, *Mirador*, 56 (20.2.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Fuga (Acabament)”, *Mirador*, 57 (26.2.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Coda”, *Mirador*, 63 (10.4.1930), 5.
- Gerhard, Roberto. “Els musics d’ara: Bartók”, *Mirador*, 105 (5.2.1931), 5.
- Gerhard, Roberto. “Els compositors madrilenys”, *Mirador*, 107 (19.2.1931), 5.
- Gerhard, Roberto. “Edicions de Música - Xavier Gols, Suite pour piano”, *Mirador*, 131 (6.8.1931), 5.
- Gerhard, Roberto. “Edicions. Rodolfo Halffter. Dos Sonatas de El Escorial”, *Mirador*, 133 (20.8.1931).
- Gerhard, Roberto. “Conversant amb Arnold Schoenberg”, *Mirador*, 145 (12.11.1931), 2.
- Gerhard, Roberto. Carta a Arnold Schoenberg. Borrador manuscrito. (sin fecha, ca. 1932). Fons Gerhard, Institut d’Estudis Vallencs (Sig. 14.02.02)
- Gerhard, Roberto. Carta a Arnold Schoenberg. 2.7.1932. Arnold Schoenberg Center (Viena). SatCollL10, rl. 26, fr. 706 – 707.
- Gerhard, Roberto. Carta a Arnold Schoenberg. Carta original mecanografiada. 25.2.1933. Institut d’Estudis Vallencs (Sig. 12.01.052).

- Gerhard, Roberto. Carta a Josef Rufer. Carta original mecanografiada. 17.4.1933. Institut d'Estudis Vallencs (Sig. 12.01.041).
- Gerhard, Roberto. Carta a Sophie Wyss. Carta original mecanografiada. 19.10.1933. Institut d'Estudis Vallencs (Sig. 12.01.079).
- Gerhard, Roberto. "Alban Berg", *Mirador*, 361 (15.1.1936), 8.
- Gerhard, Roberto. Texto manuscrito para la conferencia de la sesión 26ª de las *Aucicions Discòfils*. (1937). Texto inédito. Institut d'Estudis Vallencs (Sig. 14.03.09).
- Gerhard, Roberto. "A note on Felipe Pedrell" (ca. 1940), en *Gerhard on Music: Selected Writings*, ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 39.
- Gerhard, Roberto. Carta de Gerhard a Josep Valls, 9.10.1945. Gerhard Archives, Cambridge University Library.
- Gerhard, Roberto. "Tonality in twelve-tone music", *The Score* 6 (1952), 23-25. Reimpr. en *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 116-28.
- Gerhard, Roberto. "On composing with twelve tones" (1954), in *Composition with Twelve Notes*. ed. Josef Rufer. (Londres: Barrie and Rockliff), 183-5. Reimpr. en *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 114-5.
- Gerhard, Roberto. "Reminiscences of Schoenberg" *Perspectives of New Music*, 13 (1955), 57-65. Repr. en *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 106-12.
- Gerhard, Roberto. "Developments in Twelve-Tone Technique (1956)", en *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000)135-6.
- Gerhard, Roberto. "Reluctant revolutionary: on studying composition with Schoenberg", *The Sunday Telegraph* (3 December 1961), 11. Reimpr. en *Gerhard on Music: Selected Writings*. ed. Meirion Bowen (Aldershot: Ashgate Publishing, 2000), 112-13.
- Gerhard, Roberto. Carta a Colin Mason, Cambridge, 31.1.1962. Roberto Gerhard Archives, Cambridge University Library (Sig. 14.259).
- Gerwink, Manuel. "Schönberg als Lehrer", en *Arnold Schönberg und seine Zeit*. (Laaber: Laaber Verlag, 2000), 216-24.
- Gerwink, Manuel. "Arnold Schönberg künstlerisches Selbstverständnis und das Verhältnis zu seinen Schülern", en *Arnold Schönbergs Wiener Kreis* (Viena: Arnold Schönberg Center, 2000). Acceso online: http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/AS_lehrer_wien.htm [2.II.2010]
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*, Vol. I. (Barcelona: Crítica, 1985).
- "Girasol". "Una conversa amb Robert Gerhard", *La Publicitat*. (3 y 4 de diciembre 1929), Barcelona.
- Gonzalez Valle, José Vicente "Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell", *Recerca musicològica*, 11 – 12 (1991-1992), 133-155.
- Götte, Hans Ulrich. *Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers unter besonderer Berücksichtigung deterministischer Verfahren*. (Kassel: Barenreiter, 1989).
- Grosch, Nils. *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*. (Weimar: Metzler, 1999).
- Gradenwitz, Peter. *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler: Berlin 1925-1933*. (Viena: Zsolnay, 1998).
- Grimm, Hartmut *et al.* eds. *Wien-Berlin: Stationen einer kulturellen Beziehung*. (Saarbrücken: Pfau, 2000).

- Gronquist, Robert. "Ravel's *Trois poèmes de Stéphane Mallarme*", *Musical Quarterly*, XIV (1978), 507-23.
- Gruber, Gerold ed. *Arnold Schonberg: Interpretationen seiner Werke*. Vol. I (Laaber: Laaber-Verlag, 2002).
- Glancy, Ethel. "Frederic Mompou (1893-1987): The piano music of 1911-1941." Tesis doctoral, National University of Ireland, 1999.
- Gur, Golan: "Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking", *Search. Journal for New Music and Culture* 5, (2009)
Acceso online: <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf>
- Haimo, Ethan. *Schoenberg's Serial Odyssey. The evolution of his Twelve-tone Method, 1914 - 1928*. (Oxford: Clarendon Press, 1990).
- Haimo, Ethan. "Developing Variation and Schoenberg's Serial Music", *Music Analysis* 16, Nr. 3 (1997), 349-365.
- Hammill, Jennifer Lee. "The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou" Tesis doctoral, University of Washington, 1991.
- Hansen, Mathias. "Arnold Schönberg und seine Berliner Schüler", en *Bericht über den 2. Kongress der Schönberg-Gesellschaft. Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhundert*. Vol. 2. Eds. Rudolf Stefan y Sigrid Wiesmann, (Viena, Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1986), 219-225.
- Headlam, Dave. *The music of Alban Berg* (Haven: Yale University, 1996).
- Hess, Carol. *Manuel de Falla and modernism in Spain. 1898-1936*. (Chicago: Oxford Univeristy Press, 2005).
- Hinrichsen, Hans-Joachim. "Schönberg – Mozart – Bach. Geschichte und Legitimation", en *Mozart und Schönberg. Wiener Klassik und Wiener Schule*, ed. Hartmut Krones and Christian Meyer (Vienna: Böhlau, 2010), 81 – 93.
- Hinrichsen, Hans-Joachim. "Schönberg, Bach und der Kontrapunkt: Zur Konstruktion einer Legitimationsfigur", en *Autorschaft als historische Konstruktion. Arnold Schönberg - Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpreten*, ed. Andreas Meyer (Stuttgart: Metzler, 2001), 29-63.
- Hinton, Stephen. *The Idea of Gebrauchsmusik: A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919-1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith* (Nueva York y Londres: Garland Publishing, 1989).
- Holtmeier, Ludwig. "Vergessen, Verdrängen und die Nazimoderne: Arnold Schönbergs Berliner Schule", *Musik & Ästhetik* 5 (1998), 5- 25.
- Holtmeier, Ludwig. "Arnold Schönberg an der Preussischen Akademie der Künste", en *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung*. Grimm et al. (ed.), (Saarbrücken: Pfau, 2000), 97 – 109.
- Holtmeier, Ludwig. "Einleitung", *Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*. Musik-Konzepte n° 117-118. (Múnich: Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002), 3-7.
- Homs, Joaquim. "Record de Robert Gerhard", *Serra d'Or*, 125 (1970), 69–71.
- Homs, Joaquim. (1987): *Robert Gerhard y su obra*. Universidad de Oviedo. Versión inglesa: *Robert Gerhard and his work*. ed. Meirion Bowen. (Sheffield: Anglo-Catalan Society, 2000).
- Homs, Joaquim. "Roberto Gerhard y su obra", '*La Dueña*': *ópera en tres actos: (1945-47) / música de Roberto Gerhard; libreto del compositor, basado en la comedia The Duenna de R.B. Sheridan*. ed. David Drew. (Madrid: INAEM, 1991), 23-32.
- Hörner, Stephan: "München", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2ª ed.), Sachteil 6, St. 593, (Kassel: Bärenreiter und Metzler, 1997).

- Hyde, Martha. *Schoenberg's Twelve-Tone Harmony. The Suite Op. 29 and the Compositional Sketches* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).
- Hyde, Martha. "Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music", *Music Theory Spectrum*, 18, 2 (Otoño 1996), 200-235.
- Huot, Joanne Marie. "The Piano Music of Federico Mompou (1893-)." Tesis doctoral, University of Washington, 1965.
- Iglesias, Antonio. *Rodolfo Halffter. Tema. Nueve décadas y Final*. (Madrid: Fundación Banco Exterior, 1992).
- Iglesias, Antonio. *Federico Mompou: su obra para piano* (Madrid: Alpuerto, 1976).
- Jacob, Andreas. *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (Zürich: Georg Olms Verlag, 2005).
- Jones, David Wyn. "The origins of the quartet", en *The Cambridge Companion to the String Quartet*, ed. Robin Stowell (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 177 – 185.
- Kabbash, Paul. "Aggregate-Derived Symmetry in Webern's 'Early Works'", en *Journal of Music Theory*, 28, 2 (Otoño, 1984), 225-250.
- Kabisch, Thomas. "Oktatonik, Tonalität und Form in der Musik Maurice Ravels", *Musiktheorie*, 5 (1990), 117–36.
- Kastner, Santiago. *Federico Mompou* (Madrid: CSIC, 1946).
- Kapp, Reinhard. *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Volumen 3 de Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, (Viena: Böhlau, 2002).
- Keller, Alfred. "Arnold Schönberg. Erinnerungen eines Schülers an seinen großen Lehrer", *Neue Zürcher Zeitung*, 5.V.1974.
- Kerman, Joseph. "How we got into analysis, and how to get out", *Critical Inquiry* 7, 2 (1980), 311 – 331.
- Korsyn, Kevin. "Towards a New Poetics of Musical Influence", *Music Analysis*, 10,1/2 (Mar. - Jul., 1991), 3- 72.
- Krims, Adam P. "Bloom, Post-Structuralism(s), and Music Theory", in *Music Theory Online* (1994):
<http://www.mtosmt.org/classic/mto.94.0.11/mto.94.0.11.krims.html> (Acceso: 16th January 2015).
- Krones, Hartmut. "Suite für drei Bläser, drei Streicher und Klavier, Op. 29" en *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke. Vol. 1*, ed. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber, 2002), 429 – 446.
- Lambert, Philip. "Berg's Path to Twelve-Note Composition: Aggregate Construction and Association in the Chamber Concerto", *Music Analysis*, 12, 3 (1993), 321-342.
- Langlie, Warren. "Arnold Schoenberg as an educator", en *Arnold Schönberg Gedenkaustellung*. ed. Ernst Hilmar (Vienna: Universal Edition, 1974).
- Lendvai, Erno. *Béla Bartók. An analysis of his music*. (Londres: Kahn & Averill, 1971).
- Lendvai, Erno. *The Workshops of Bartók and Kodály* (Budapest: Ed. Musica, 1983).
- León, Jordi. "Reflexions a l'entorn de les sardanes de Gerhard", *Revista musical catalana*, 140, (junio 1996), 45-6.
- Lewin, David. "Inversional Balance as an Organizing Force in Schoenberg's Music and Thought," *Perspectives of New Music* 612 (1968), 1-21.
- Lewin, David. "A Label-Free Development for 12-Pitch-Class Systems," *Journal of Music Theory* 21/1 (1977), 29-48.
- Lewin, David. "Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories," *Perspectives of New Music* 21 (1982-83), 312-71.

- Linke Karl et al. "Der Lehrer. Sämtliche Beiträge von seinen Schülern" en *Arnold Schönberg*. (1974): Viena: Piper. Acceso online: http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/lehrerschueler.htm# [21.1.2010]
- Llano, Samuel. "Suppressing dissidence: Roberto Gerhard and British music criticism", artículo presentado en la Royal Irish Academy of Music (2-12 julio 2009).
- Llano, Samuel. "Dissidence and the Poetics of Nostalgia: Narratives of exile in the music of Roberto Gerhard", artículo presentado en la Anglo-Catalan Conference celebrada en la University of Kent (14-16 de noviembre de 2009).
- Llano, Samuel. "Managing the Self: Roberto Gerhard and his British Audiences", Artículo presentado en la conferencia anual de la Royal Musical Association, Society for Musicology in Ireland (Julio 2009).
- Llano, Samuel. "Roberto Gerhard's 'Romeo and Juliet' (1947) and the Shakespeare Memorial Theatre, en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 51 - 61.
- Llano, Samuel. "Roberto Gerhard, Shakespeare and the Memorial Theatre", en *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 107-130.
- Macdonald, Malcolm. "Sense and Sound- Gerhard's Fourth Symphony", *Tempo*, 100 (1972), 25-9.
- Macdonald, Malcolm. "Soirées de Barcelone – a Preliminary Report", *Tempo* 139, (Diciembre 1981), 19 – 26.
- Macdonald, Malcolm. 'Soirées de Barcelone: Towards a Performing Version', *Tempo*, 198 (1996): 22–6.
- Macdonald, Malcolm. "Roberto Gerhard. Concertino for Springs", en el libreto del CD *Goldschmidt / Gerhard / Weill – Kammer-symphonie Berlin* EDA 018 – 2 (2001).
- Macdonald, Malcolm. "Gerhard, Roberto." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10920> (25.I.2010)
- Mahnkopf, Claus-Steffen. "Schönberg als Lehrer", en *Musik-Konzepte* 117-118 (Múnich: Edition Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002), 164-175.
- Martorell, Oriol. *Stravinsky en Barcelona: Rectificaciones y precisiones* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985).
- Mas López, Jordi. *Josep Maria Junoy i Joan Salvat-Papasseit: dues aproximacions a l'haiku*. (Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2004).
- Mas López, Jordi. "Josep Maria Junoy's Four-and Five-Line Poems in "El Dia": A Meditation on the Haiku", *The Modern Language Review*, 100, No. 1 (2005), 113-120.
- Mastropietro, Alessandro. "Tra forma-sonata e rondò: una nuova forma ibrida dell'ultimo Boccherini sopra lo sfondo del classicismo viennese?", *Boccherini online. Rivista di musicologia del Centro Studi "Luigi Boccherini"* (2010). Last accessed: 3 June 2014.
- Mellers, Wilfrid. *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou*. (York: The Fairfax Press, 1987).
- Messing, Scott. *Neoclassicism in music, from the genesis of the concept through the Schoenberg –Stravinsky polemic* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988).
- Messing, Scott. "Polemic as history, the case of Neoclassicism", *Journal of Musicology*, vol. 9, n. 4, (1991), 481-497.

- Metzge, Heinz-Klaus y Rainier Riehn. *Musik-Konzepte* 117-118 (*Arnold Schönbergs "Berliner Schule"*) (Múnich: Edición Text + Kritik im R. Boorberg Verlag, 2002).
- Meylan, Pierre "Igor Stravinsky and Maurice Ravel ont collabore a Clarens en 1913", *Revue de la Suisse Romande* (marzo 1965).
- Millet, Lluís. "Sessió Robert Gerhard", *Revista cusical catalana* 313 (1930), 8 – 10.
- Millet, Lluís. "A en Robert Gerhard", *Revista musical catalana*, 27 (1930), 110–13.
- Mitchell, Rachel Elice. *An Examination of the Integration of Serial Procedures and Folkloric Elements in the Music of Roberto Gerhard (1896–1970)*. Tesis doctoral. The University of Texas at Austin, 2009.
- Mitchell, Rachel Elice. "Roberto Gerhard's Serial Procedures and Formal Design in String Quartets Nos. 1 and 2", en *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 181 – 204.
- Mompou, Frederic. "Mi lejana amistad con Gerhard" (obituario), *La Vanguardia*, (11 de enero de 1970), 31.
- Montsalvatge, Xavier. "Evocació de Robert Gerhard", en *Papers autobiografics*, X (1991), 186-87.
- Montsalvatge, Xavier. "Robert Gerhard, músico racial y universalista" (obituario), *La Vanguardia*, (11 de enero 1970), 31.
- Moore, Allen. "On the late chamber works of Roberto Gerhard." Tesis doctoral, University of Southampton, 1990.
- Moortele, Steven Vande. *Two-Dimensional Sonata Form. Form and Cycle in Single-Movement instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. (Leuven, Leuven University Press, 2009).
- Morazzoni, Anna Maria, ed. *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, (Mainz: Schott, 2007).
- Morgan, Robert P. "Two early Schoenberg songs: multitonality, and *schwebende Tonalität*", en *The Cambridge Companion to Schoenberg*, ed. Jeniffer Shaw y Joseph Auner (Cambrdige: Cambridge University Press, 2010), 53 – 67.
- Nash, Peter Paul. "The Wind Quintet", *Tempo*, 139 (diciembre 1981), 5-11.
- Neff, Severine. "Schoenberg and Goethe: Organicism and Analysis," en *Music Theory and the Exploration of the Past*, ed. Christopher Hatch and David W. Bernstein (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 409-33.
- Nichols, Roger. *The harlequin years: music in Paris, 1917-1929*. (Berkley and Los Ángeles: University of California Press, 2002).
- Niemann, Walter. *Meister der Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit*. (Berlín: Schuster & Löffler, 1919).
- Nogero, Joaquim. "Entrevista a Josep Pons", *faig Arts* 36 (octubre 1966), 12-22.
- Nommick, Yvan. "El influjo de Felip Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla", *Recerca Musicològica*, XIV – XV (2004- 2005), 289 – 300.
- Nono-Schönberg, Nuria, ed. *Arnold Schönberg 1874 – 1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*. (Klagenfurt: Ritter, 1992).
- Noller Joachin "III. Streichquartett", en *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*. Vol. 1, ed. Gerold W. Gruber (Laaber: Laaber, 2002), 447 – 459.
- Nowka, Dieter. *Europäische Kompositionsgeschichte: Material, Verfahren, Komposition* (Landsberg: Ecomed, 1999).
- Orga, Ates. "Roberto Gerhard; 1896–1970", *Music and Musicians*, 19/2 (1970), 36–46 y 62–3.

- Orga, Ates. "The Man and his Music: an essay", en *Programme book for the London Sinfonietta's Schoenberg-Gerhard seires*. ed. David Atherton (Londres: London Sinfonietta, 1973), 87-94.
- Ortiz Urbina, Paloma. "The Correspondence between Roberto Gerhard and Arnold Schoenberg". *Journal of the Society for Musicology in Ireland*, 9, (sep. 2014), 41 – 57.
- Padrós, David. "L'aspect estilístic a l'obra de Robert Gerhard", *faig Arts* 36, (octubre 1996), 29-32.
- Pahissa, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. (Buenos Aires: Ricordi, 1961).
- Paine, Richard. *Hispanic traditions in twentieth-century Catalan music: with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. (Nueva York: Garland, 1989).
- Palacios, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923- 1931)*. (Madrid: SEdeM, 2008).
- Pasler, Jann. "Stravinsky and the Apaches", *Musical Times* 123, n. 1672 (junio 1982), 406.
- Pearsall, Edward. "Symmetry and Goal-Directed Motion in Music by Béla Bartók and George Crumb", *Tempo*, 58, 228 (Abril, 2004), 32-39.
- Pedrell, Felipe. *Por nuestra música*. (Barcelona, Heinrich y cía, 1891).
- Pedrell, Felipe. "Precedents i fonts de folk-lore musical", *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada i l'obra de L'Orfeó Catalá*. (Barcelona: Societat La Neotípiia, 1906).
- Pedrell, Felipe. Carta a Roberto Gerhard. 18.8.1916. Institut d'Estudis Vallencs (Sig. 12.02.108)
- Pedrell, Felipe. "Un nuevo compositor", *La Vanguardia*, 22.I. 1918. Acceso online: <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1918/01/22/pagina-7/33307794/pdf.html> - 17.X.2009.
- Pedrell, Felipe. *Cancionero musical popular español*. (Valls: Castells, 1922).
- Peles, Stephen. "Schoenberg and the Tradition of Imitative Counterpoint: Remarks on the Third and Fourth Quartets and the Trio", en *Music of my Future. The Schoenberg Quartets and Trio*, ed. Reinhold Brinkmann & Christoph Wolff. (Cambridge, Massachusetts and Londres: Harvard University Press, 2000), 117 – 138.
- Stephen Peles, "Ist Alles Eins: Schoenberg and Symmetry", *Music Theory Spectrum*, 26, 1 (Spring 2004), 57-86.
- Pérez, Oriol. "Critic Creador, Vine...!", *faig Arts* 36, (octubre 1996), 45-6.
- Pérez Castillo, Belén. "I am in tune with Camus'. Roberto Gerhard and Camus: A synergy against totalitarianism". *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddersfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 49 – 62.
- Pérez Castillo, Belén. "Two Men in Tune: The Gerhard-Camus Relationship", en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins and Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 153 – 180.
- Perle, George. *Serial composition and atonality* (Berkeley: University of California Press, 1991).
- Perle, George. *Twelve-Tone Tonality* (Berkeley: University of California Press, 1996).
- Perle, George. "Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartok", *The Music Review* 16 (1955): 300–312.
- Perry, Mark. "Un català mundial: The Early Works of Roberto Gerhard.", en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference* (Huddersfield University Press, 2010), 9-14.

- Perry, Mark E. "Un Català mundial: Catalan Nationalism and the early works of Roberto Gerhard", Tesis doctoral, University of Kansas, 2013.
- Persia, Jorge de. "Falla i Catalunya, una relació d'afecte sentit". *Catalunya música: revista musical catalana* 138 (1996), 36-39.
- Persia, Jorge de. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. (Granada: Diputación de Granada, 2003).
- Persia, Jorge de. "Falla, Lorca y la música. Una coincidencia intergeneracional", *Falla y Lorca: entre la tradición y la vanguardia*. ed. Susana Zapke (Kassel: Reichenberger, 1999)
- Pollack, Howard. *Marc Blitzstein. His Life, His Work, His World*. (Nueva York: Oxford University Press, 2012).
- Potter, Keith. *The Life and Works of Roberto Gerhard*. Undergraduate Dissertation, Universidad de Birmingham, 1972.
- Prevel, Roger. *La Musique et Federico Mompou* (Geneva: Editions Ariana, 1976).
- Prout, Ebenezer. *Double Counterpoint and Canon* (Londres: Augener Ltd., 1981).
- Pujol, Emilio (1972): "El Maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra", *Anuario musical* (1972), 27.
- Rabaseda i Matas, Joaquim. *Jaume Pahissa. Un cas d'anàlisi musical*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- Resina Beltrán, Eduard "Robert Gerhard, ¿Vanguardia o Retaguardia?", en *El aeroplano y la estrella: el movimiento de vanguardia en los países catalanes, 1904-1936*. Joan Ramon Resina (Ed.) (Amsterdam: Rodopi BV, 1997), 231 – 270.
- Richter, Friedrich *Lehrbuch der Harmonie*. (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1853). Traducción española por Felipe Pedrell: *Tratado de armonía teórico y práctico / de E. Federico Richter / vertido al español por Felipe Pedrell / académico de la de B. A. de San Fernando*, [...]. (Barcelona: Juan Bta. Pujol y Ca., 1892).
- Rosen, Charles. *Arnold Schoenberg*. (Fontana, Collins, 1976).
- Ross, Peter: "Klose, Friedrich"; en *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15163> (3.12. 2009).
- Rufer, Josef. *Das Werk Arnold Schönbergs*. (Bärenreiter: Kassel, 1959).
- Rufer, Josef. *Die Komposition mit zwölf Tönen*. (Kassel: Bärenreiter, 1952) [Versión inglesa: *Composition with twelve notes related only to one another* Londres: Barrie and Rockliff, 1965, 3. impr. rev.]
- Russ, Michael. "The Development of Roberto Gerhard's Compositional Technique 1949 – 1956." MA diss. (Queen's University Belfast, 1977).
- Russ, Michael. "Music as Autobiography: Roberto Gerhard's Violin Concerto", en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 131 – 152.
- Russ, Michael. "Composing with Sets: Roberto Gerhard's Concerto for Piano and String Orchestra", en *The Roberto Gerhard Companion*, eds. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 205 – 226.
- S. "Trío de Barcelona", *Revista musical catalana*, 173 (Mayo 1918), 133.
- S. J. "Bibliografía", *Revista musical catalana*, 236 (Agosto 1923), 226-227.
- Sackville-West, Edward "The Music of Roberto Gerhard", *The Arts* 2 (1947), 19–27.
- Salazar, Adolfo. "Robert Gerhard: 'L'infantament meravellós de Schahrazada'", *El Sol*, 16.I.1920.
- Salazar, Adolfo. "Crónicas musicales. Manuel de Falla, en Granada. 'El Retablo de Maese Pedro. Otras obras en Granada'", *El Sol*, 25.X.1921.
- Salvat, Joan. "Stravinsky a Barcelona", *Revista Musical Catalana*, 244, (abril 1924), 88.

- Sánchez de Andrés, Leticia. "Roberto Gerhard and Ricard Gomis: A long and fruitful friendship", *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*. (Huddesfield: CeReNeM - University of Huddersfield, 2010), 28 – 33.
- Sánchez de Andrés, Leticia. "Estudio preliminar" en *Roberto Gerhard. Suite per a instruments de Vent, de Corda i Piano. El Conde Sol, Sevillana* (Barcelona: Biblioteca de Catalunya-Clivis Publicacions, 2013).
- Sánchez de Andrés, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura. El compositor Roberto Gerhard*. (Madrid: Fundación Scherzo, 2013).
- Sánchez de Andrés, Leticia. "Roberto Gerhard's Ballets: Music, Ideology and Passion", en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 79 – 107.
- Sánchez de Andrés, Leticia. "La relación entre Robert Gerhard y Adolfo Salazar: dos visiones de la modernidad en la Generación del 27". en *Allegro cum laude: estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*. Maria Nagore y Victor Sánchez, coords. (Madrid: Universidad Complutense, 2014), 389 – 398.
- Seedorf, Thomas. *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert* (Hannover: Laaber, 1990).
- Schaal, Richard y Beat A. Föllmi. "Courvoisier, Walter", *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2ª ed. Ludwig Fincher, ed. Personenteil 3, Sp. 1711 (1999).
- Scharenberg, Sointu. *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. (Saarbrücken: Pfau, 2002).
- Scherliess, Volker. *Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte* (Kassel: Bärenreiter, 1998).
- Schmid, Erich. "Ein Jahr bei Arnold Schönberg", *Melos. Zeitschrift für Neue Musik*. 41, Heft 4 (julio/agosto 1974), 190ss.
- Schmidt, Matthias. *Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte* (Vienna: Lafite, 2005).
- Schmidt, Matthias. "Der ungelöste Rest als Differenz: Zu Schönbergs kompositorischer Mozart-Rezeption", *Archiv für Musikwissenschaft*, 56, 3 (1999), 163 – 197.
- Schmidt, Carl B. *Entrancing muse: a documented biography of Francis Poulenc*. (Nueva York: Pendragon Press, 2001).
- Schönberg, Arnold. *Tratado de armonía* (Madrid: Real Musical, 1992). Versión inglesa: Schoenberg, *Theory of Harmony* (Berkley: University of California Press, 1978).
- Schönberg, Arnold. *Der getreue Eckart* (1921), 2/11: 512-3; en *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. ed. J. Auner (New Haven & Londres: Yale University Press, 2003).
- Schönberg, Arnold. "Polytonalisten" (1923), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni. (Mainz: Schott, 2007), 381-2.
- Schoenberg, Arnold. "Twelve-tone composition" (1923), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975).
- Schönberg, Arnold. "Sektion Musik aus: *Richtlinien für ein Kunstamt*" (1924), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. ed. A. M. Morazzoni. (Mainz: Schott, 2007), 264-7.
- Schönberg, Arnold. "Reinschrift des (unbenutzten) Vorwortes zu op. 27 u. 28" (1926), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 387-389.
- Schönberg, Arnold. "Vorwort", *Drei Satiren für gemischten Chor, op. 28*, (Viena: Universal Edition, 1926).

- Schönberg, Arnold. "Folk-Music and Art-Music" (1926), en *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. ed. L. Stein. (Berkeley: University of California Press, 1984), 167-9.
- Schönberg, Arnold. "Italian National Music" (1927), en *Style and Idea. Selected Writing of Arnold Schoenberg*. ed. L. Stein (Berkeley: University of California Press, 1984), 175.
- Schönberg, Arnold. "Ich und die Hegemonie in der Musik" (1928), *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 407.
- Schoenberg, Arnold. "Zu Werkers Bach-Studien", apunte personal, 1928 (Arnold Schoenberg Center, Vienna [T 35.33]).
- Schoenberg, Arnold. Informes para la AdK: "Meisterschule für musikalische Komposition Professor Schönberg 1925 -1933". Archiv der AdK. Sig. PrAdk 1141: pp. 97-99, 116, 146, 155, 161, 206.
- Schoenberg, Arnold. Informes para la AdK: Meisterschulen für musikalische Komposition Hans Pfintzner, Georg Schumann, Arnold Schönberg und Heinrich Kaminski, Bericht über Leistungen der Schüler. Archiv der AdK. Sig. Pr Adk I/128: pp. 60, 65, 83, 86, 101, 102.
- Schoenberg, Arnold. "Zur Frage des modernen Kompositionsunterricht" (1929), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007).
- Schoenberg, Arnold. "Mein Publikum" (1930), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni, (Mainz: Schott, 2007), 411-5.
- Schoenberg, Arnold. "Nationale Musik" (1931), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 154-7.
- Schoenberg, Arnold. "Zu Nationale Musik" (1931), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*. ed. A. M. Morazzoni. (Mainz, Schott, 2007), 157-8.
- Schoenberg, Arnold. "De Falla" (1931), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. Morazzoni, A. M. (Mainz: Schott, 2007), 517-8.
- Schoenberg, Arnold. "Linear Counterpoint" (1931), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975), 290.
- Schoenberg, Arnold. "Bach", en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975), 397.
- Schoenberg, Arnold. "Meine Gegner" (1932), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni (Mainz: Schott, 2007), 430.
- Schoenberg, Arnold. "Brahms the progressive" (1933), en *Style and Idea. Selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (Londres: Faber & Faber, 1975), 398 – 441.
- Schoenberg, Arnold. "Why No Great American Music" (1934), en *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, ed. A. M. Morazzoni, (Mainz: Schott, 2007), 189-194.
- Schoenberg, Arnold. "Schoenberg's tone rows" (1936), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York, Belmont Music Publishers, 1975), 213.
- Schoenberg, Arnold. "How One Becomes Lonely" (1937), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York, Belmont Music Publishers, 1975), 30 – 53.

- Schönberg, Arnold. "Teaching and modern trends in Music" (1938), en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. ed. Leonard Stein (Nueva York: Belmont Music Publishers, 1975), 376-7.
- Schoenberg, Arnold. "Composition with twelve-tones" (1941), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York, Belmont Music Publishers, 1975).
- Schoenberg, Arnold. "Criteria for the Evaluation of Music" (1946), en *Style and Idea*, ed. Leonard Stein (Nueva York, Belmont Music Publishers, 1975). 124 – 136.
- Schoenberg, Arnold. "Folkloristic Symphonies" (1947), en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. ed. Leonard Stein (Nueva York, Belmont Music Publishers), 161-66.
- Schoenberg, Arnold. "Folklorists [Skizze zu Folkloristic Symphonies]" (ca. 1947), en A. Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (Hildesheim-Zürich: Georg Olms Verlag, 2005), 734.
- Schoenberg, Arnold. "The Blessing of the Dressing" (1948), en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. ed. Leonard Stein (Nueva York Belmont Music Publishers, 1975), 382-6.
- Schoenberg, Arnold. "Bemerkungen zu den vier Streichquartetten" (1949), en *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Gesammelte Schriften 1), ed. Ivan Vojtěch (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1976), 409 – 436.
- Schoenberg, Arnold. "The Task of the Teacher" (1950), en *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. ed. Leonard Stein (Nueva York Belmont Music Publishers, 1975), 388-90.
- Schoenberg, Arnold. "New Music, Outmoded Music, Style and Idea", en *Style and Idea, Selected writings of Arnold Schoenberg*, ed. Leonard Stein (Londres: Faber & Faber, 1975).
- Schoenberg, Arnold. "Gespräch zwischen Schönberg und Halsey Stevens vom Januar 1950", en *Arnold Schönberg. Katalog der Gedenkausstellung 1974*, ed. Ernst Hilmar (Vienna: Universal Edition, 1974), 111.
- Schoenberg, Arnold. *Structural Functions of Harmony* (Londres, Faber & Faber, 1954).
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. ed. Gerald Strang (Nueva York: St. Martin's Press, 1967).
- Schoenberg, Arnold. *Preliminary Exercises in Counterpoint*, ed. Leonard Stein (Nueva York: St. Martin's Press, 1964).
- Schoenberg, Arnold. *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form by Arnold Schoenberg*. ed. Severine Neff, (Lincoln & Londres: University of Nebraska Press, 1996).
- Schweckendiek, Nils. "Aspekte der ersten Sinfonie Roberto Gerhard's", Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft für *Musiktheorie*, 2/1 (2005), 193-208.
- Sengtschmid, Johann. *Zwischen Trope und Zwölftonspiel*, Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. Band 28 (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980).
- Shaw, Patricia. "Sheridan y The Duenna", en '*La Dueña*': *ópera en tres actos: (1945-47) / música de Roberto Gerhard; libreto del compositor, basado en la comedia The Duenna de R.B. Sheridan*, ed. David Drew (Madrid: INAEM, 1991), 45-48.
- Sichardt, Martina. *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*. (Mainz: Schott, 1990).
- Simms, Bryan R. "Who first composed twelve-tone music?", en *Journal of the Arnold Schoenberg Institut*, X, 2 (Noviembre 1987), 109 – 133.
- Sinclair, John. "The Style of Federico Mompou as Composer for Piano." Tesis doctoral, Indiana University, 1962.
- Smith, J. Allen *Schoenberg and his Circle: A Viennese Portrait*. (Nueva York: Schirmer

- Books, 1986).
- Solie, Ruth A. "The Living Work: Organicism and Musical Analysis," *Nineteenth-Century Music* 4 (1980), 147-56.
- Speck, Christian. *Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*, in *Studien zur Musik*, 7, (Munich: Fink, 1987).
- Spörri, Andres, "Erich Schmid, ein Meisterschüler von Arnold Schönberg", *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium 28.-30. September 2000*. (Viena: Arnold Schönberg Center, 2000).
- Sproston, Darren. "Gerhard's Serial Technique with Reference to His Symphonies and 'Concerto for Orchestra'". Masters Diss., Universidad de Sheffield, 1991.
- Sproston, Darren. "Thematicism in Gerhard's Concerto for Orchestra", *Tempo* 184 (1993), 18–22.
- Sproston, Darren. "Serial Structures in Roberto Gerhard's First and Second Symphonies", *Tempo* 248 (2009), 21 – 34;
- Sproston, Darren. "Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard", en *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, (Huddersfield: Huddersfield University Press, 2010), 79 – 86.
- Stein, Leonard. "Schoenberg: Five Statements", *Perspectives of New Music*, 14, 1 (Otoño - Invierno, 1975), 161-173.
- Stein, Leonard. "Schoenberg and 'Kleine Modernsky'", en *Confronting Stravinsky: man, musician, and modernist*. ed. J. Pasler (Berkeley: University of California Press, 1986), 310-24.
- Stein, Erwin, ed. *Arnold Schönberg: Cartas*, (Madrid: Turner, 1987). Traducción de Ángel Fernando Mayo de *Arnold Schönberg Briefe* (Maguncia: Schott, 1958).
- Stein, Erwin. "Neue Formprinzipien", en *Sonderheft der Musikblätter des Anbruch: Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage*. 286-303. Traducido por Stein como "New Formal Principles" y publicado en su *Orpheus in New Guises* (Londres: Rockliff, 1953), 57–77.
- Steiner, Fred. "A History of the First Complete Recording of the Schoenberg String Quartets," en *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 2 (Febrero 1978), 122–137.
- Stolz, Nolan. "Contrapuntal Techniques in Schoenberg's Fourth String Quartet". *Eunomios* (August 2008), 1-10.
<http://www.eunomios.org/contrib/stolz1/stolz1.pdf>. (Último acceso: 11.08.2014)
- Straus, Joseph N. *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition*. (Cambridge and Londres: Harvard University Press, 1990).
- Straus, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, 3rd ed. (Upper Saddle River, Pearson, 2005)
- Stravinsky, Igor. "Some Ideas about my Octour", *The Arts* (Enero 1924); Rep. en Eric Walter White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1966), 528.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Schönberg. Vida, Contexto y Obra*. (Madrid: Alianza, 1991).
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. "Schönbergs Berliner Jahre 1926-1933". en *Arnold Schönberg Gedenkausstellung 1974*. (Viena: Universal Edition, 1974), 37-43.
- Swarowsky, Hans "Schönberg als Lehrer", en *Bericht über den 1. Kongress der Schönberg-Gesellschaft*. Vol. 1, ed. Rudolf Stefan (Viena: Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1974), 239-40.
- Taruskin, Richard. "Russian Folk Melodies in 'The Rite of Spring'", *Journal of the American Musicological Society* 33, 3 (1980), 501 – 54.

- Taruskin, Richard. "Chez Petrouchka: Harmony and Tonality chez Stravinsky", *19th-Century Music*, 10, 3, (1987), 265-286.
- Taruskin, Richard. "Back to Whom? Neoclassicism as Ideology", *19th-Century Music*, 16, 3 (Spring, 1993), 286-302.
- Taruskin, Richard. "Review: Towards a New Poetics of Musical Influence by Kevin Korsyn; Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition by Joseph N. Straus" *Journal of the American Musicological Society*, 46, No. 1 (1993), 114-138.
- Taruskin, Richard. *Stravinsky and the Russian Traditions* (Berkeley: University of California Press, 1996).
- Taruskin, Richard. *Music in the Early 20th Century: Oxford History of Western Music*. Vol. IV. (Nueva York: Oxford University Press, 2004).
- Taruskin, Richard. "Catching Up with Rimsky-Korsakov", *Music Theory Spectrum* 33, 2 (2001), 169 -185.
- Thomson, William, "Music as Organic Evolution: Schoenberg's Mythic Springboard into the Future", *College Music Symposium*, 33/34 (1993-1994), 191-211.
- Toorn, Pieter C. van den. "Octatonic Pitch Structure in Stravinsky," en *Confronting Stravinsky*, ed. Jann Pasler (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986), 130-56.
- Toorn, Pieter C. van den. "Neoclassicism and its Definitions", en *Music Theory in Concept and Practice*, eds. J. M. Baker, D. W. Beach y J. W. Bernard (Rochester: University of Rochester Press, 1997), 131–56.
- Toorn, Pieter C. van den, y Demitri Tymoczko, "Stravinsky and the Octatonic: The Sounds of Stravinsky", *Music Theory Spectrum*, 25, 1 (Spring 2003), 167-202.
- Torres, Elena. "Manuel de Falla en la creación musical catalana: asimilación y superación de un modelo", en *Música española entre dos guerras, 1914 – 1945*. ed. Javier Suárez-Pajares (Granada: Archivo Manuel de Falla, 2002).
- Trabal, Francesc. "Una conversa amb Robert Gerhard", *Mirador* 47 (1929), 5.
- Trabal, Francesc. "Robert Gerhard a Barcelona". *Diari de Sabadell* (25.12.1929).
- Traut, Donald G. "Dyadic TC Lattices: Revisiting the TC/IS Relationship", *Music Theory Online* 15, 5 (2009). (Último acceso: 4 abril 2014).
- Treitler, Leo. "Harmonic Procedures in the Fourth Quartet of Béla Bartók", *Journal of Music Theory* 3 (1959), 292-97.
- Tymoczko, Dmitri. "Stravinsky and the Octatonic: A Reconsideration," *Music Theory Spectrum* 24, 1 (2002), 68-102.
- Urner Johnson, Barbara. *Catherine Urner (1891-1942) and Charles Koechlin (1867-1950): a musical affaire*. (Aldershot: Ashgate, 2003).
- Ventura i Solé, Joan. *Robert Gerhard. Un vallenc universal*. (Valls: Indústries Gràfiques Castell, 1978).
- Waeltnner, Ernst Ludwig. "O du lieber Augustin: Der Scherzo-Satz im II. Streichquartett vom Arnold Schoenberg", en *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg- Gessellschaft*. ed. Rudolf Stephan. (Vienna: Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1978), 246 – 262.
- Webern, Anton. Carta a Roberto Gerhard. Carta original manuscrita. 27.XII.1931 [Paul Sacher Stiftung, 553-554].
- Webern, Anton. *The Path to the New Music*. ed. Willi Reich, (Viena, Universal Edition, 1963),
- Weiss, Adolph. "The Lyceum of Schoenberg", *Modern Music*, IX, 3 (1932).
- Wellesz, Egon. *Arnold Schönberg (1921)*, Taschenbücher zur Musikwissenschaft, 101, (Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1985).

- Werker, Wilhelm. *Studien über die Symmetrie im Bau der Fugen und die motivische Zusammengehörigkeit der Praludien und Fugen des "Wohltemperierten Klaviers" von Johann Sebastian Bach*. (Leipzig: Breitkopf und Hartel, 1922).
- White, Julian. "National Traditions in the Music of Roberto Gerhard", *Tempo* 184 (1993), 2–13.
- White, Julian. "Roberto Gerhard. Piano music", Booklet of the recording *Gerhard Piano Music* (1994), Naxos 8.223867.
- White, Julian. "Catalan Folk Sources in *Soirées de Barcelona*", *Tempo* 198 (1996), 11–21.
- White, Julian. "Gerhard's Secret Programme: Symphony of Hope", *Musical Times* (1998), 19-28.
- 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*. (Huddersfield, Universidad de Huddersfield, 2010), 34 – 48.
- White, Julian. "'Promoting and Diffusing Catalan Musical Heritage': Roberto Gerhard and Catalan Folk Music", en *The Roberto Gerhard Companion*, ed. Monty Adkins y Michael Russ (Surrey: Ashgate, 2013), 49 – 78.
- X.: "Robert Gerhard: *L'Infantament...*", *Revista Musical Catalana* 178 (oct. 1918), 239.
- York, Sallye Jeffcoat. "A study of Federico Mompou's Variations sur un thème de Chopin". Tesis doctoral, The University of Alabama, 2011.
- Zalkind, Ann. "A study of Mompou's Musica callada: influences and style". Tesis doctoral, City University of New York, 2000.
- [sin firma]. Programa de mano del *Setè Concert* de la *Associació d'amics de la música. Curs de 1917 - 1918. Palau de la música catalana. 22.I.1918*. Institut d'Estudis Vallencs (Sig. 15.01.02).
- [sin firma]. "Palau de la Música Catalana – Trio de Barcelona", *La Vanguardia*. 26.IV.1918, p. 18.
- [sin firma]. "Música y Teatros, *La Vanguardia*. 4.III.1922, p. 17.
- [sin firma]. "El compositor Gerhard i la sardana". *La Sardana. Portantveu del foment de la sardana de barcelona*, 62-63 (Enero-Febrero 1930).

ARCHIVOS

Fons Gerhard del Institut d'Estudis Vallencs (Valls, España)

Biblioteca de Catalunya (Barcelona, España).

Archiv der Akademie der Künste (Berlín, Alemania)

Roberto Gerhard Archives. University of Cambridge. Library (Cambridge, R. Unido)

Arnold Schoenberg Center (Viena, Austria)

Fons Barberà de la Biblioteca de Catalunya. (Barcelona, España)

Paul Sacher Stiftung (Basel, Suiza)