

SEMBLANZAS DE COMPOSITORES ESPAÑOLES 24



FELIPE PEDRELL (1841-1922)

Carol A. Hess

Catedrática de Musicología en la Michigan State University

Cuando el compositor, profesor, crítico, editor y musicólogo Felipe (Felip) Pedrell nació en 1841, la comunidad internacional tenía a España no sólo por una antigua potencia colonial sino por un país atrasado. Los españoles y la cultura española eran objeto de estereotipos: Juan Valera, por ejemplo, se quejó en 1868 de la dificultad de convencer a la «mitad de los habitantes de Europa» de que no todas las mujeres españolas fumaban o llevaban puñales en sus ligas. El «desastre» de 1898 no hizo más que confirmar el estatus de España como un imperio fracasado. También suscitó el debate entre intelectuales españoles como Ganivet, Unamuno y Ortega y Gasset. Estaban en juego cuestiones fundamentales de identidad y modernidad. ¿Debería España rejuvenecerse mirando hacia su interior? ¿O existían algunas tendencias modernistas cosmopolitas compatibles con el carácter español?

Tanto en sus composiciones como en sus escritos, Pedrell se unió a este debate, explorando incansablemente los modos en que la música española reflejaba el declive tan lamentado en los círculos literarios y políticos. También propuso soluciones, defendiendo que los compositores españoles habían de volver a sus raíces absorbiendo la canción folclórica española. Al mismo tiempo, abrazó el wagnerismo, que experimentó su apo-

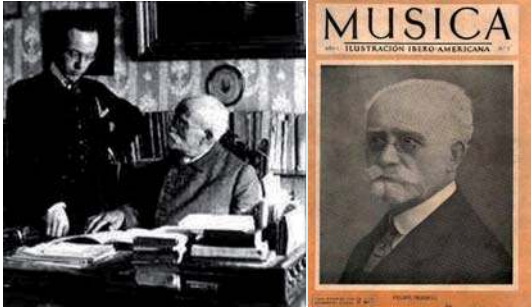
En «Semblanzas de compositores españoles» un especialista en musicología expone el perfil biográfico y artístico de un autor relevante en la historia de la música en España y analiza el contexto musical, social y cultural en el que desarrolló su obra. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)

geo por toda Europa durante las décadas de 1880 y 1890 y estaba considerado como un estilo modernista y cosmopolita. Como tal, el pensamiento de Pedrell era lo bastante amplio como para dar cabida a influencias internacionales, al mismo tiempo que perseguía una esquivada –y ardientemente contestada– identidad musical española.

Durante casi veinte años residió en Barcelona, adonde se había trasladado desde su Torosa natal en 1873. Allí se estrenaron dos de sus óperas, *L'ultimo Abenzeraggio* y *Quasimodo*, en el Teatre del Liceu. También pasó a interesarse por la investigación musical, animado en parte por prolongados viajes a Roma y París. De vuelta en Barcelona, fundó dos revistas, *Notas musicales y literarias* y *Salterio sacro-hispano*, publicando obras de compositores españoles en la segunda. Otro de los proyectos de Pedrell fue la serie «Musichs vells de la terra», que se mantuvo durante varios años en la *Revista Musical Catalana*, una de las publicaciones musicales españolas de referencia. Su logro más relevante en el ámbito de la musicología, cuyos objetivos y métodos había codificado Guido Adler en una fecha tan reciente como 1885, fue sin duda su edición de las obras completas de Tomás Luis de Victoria, publicadas en Leipzig (1902-1913). En una dimensión menos internacional –pero de una importancia fundamental para los compositores españoles–, fue el *Cancionero musical popular español (1917-1921)*. En este monumento de la identidad musical española, Pedrell reconoce, sin embargo, la existencia de puntos en común entre la música española y la de otros países, como Rusia, ejemplificada en la receptiva persona de Glinka. Se distanció así de la angosta agenda del españolismo, que pretendía rechazar todas las influencias extranjeras.

Poco amigo de quedar confinado a una audiencia de especialistas, Pedrell fue también un intelectual público. Muchos de sus libros y artículos dan cuenta de polémicas musicales y de importantes figuras musicales de la época. También hizo públicas sus opiniones en la prensa generalista por medio del ejercicio del periodismo musical. Por ejemplo, cuando se estrenó en Niza *La vida breve* de Manuel de Falla, Pedrell escribió un artículo de opinión para el periódico barcelonés *La Vanguardia* en el que vilipendaba a las instituciones musicales españolas que habían obligado en la práctica a Falla a estrenar su primera obra importante en el extranjero, mientras que en España florecía el españolismo «degenerado», con sus fórmulas fáciles y falsamente exóticas.

Por lo que respecta al wagnerismo, durante las décadas de 1880 y 1890 esta tendencia

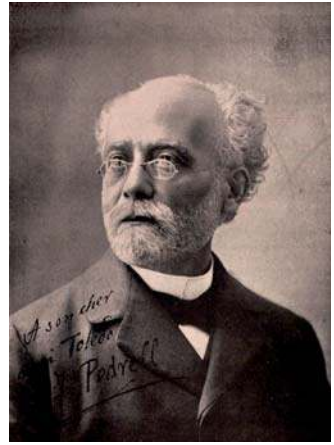


Pedrell con Robert Gerhard (izquierda), quien fue su último alumno. Pedrell retratado en la portada del primer número de la revista *Música. Ilustración Iberoamericana*

cosmopolita se centró en París (a pesar de las cicatrices de la guerra franco-prusiana), pero se infiltró también en otros países. En vista de este pedigrí internacional, el wagnerismo era tenido por algo hostil para la identidad española por parte de los críticos conservadores, que también ponían objeciones a la falta de «claridad mediterránea» en las densas texturas orquestales de Wagner y lo que ellos consideraban la ausencia de forma de sus «melodías interminables». Pedrell, sin embargo, se sintió atraído por el esquema de Leitmotivs de Wagner, esto es, la idea de que temas breves podían representar un personaje, un objeto o un estado psicológico e ir acumulando significado en el curso de una ópera. Pedrell compuso *Els Pirineus (Los Pirineos)*, la primera obra de un proyecto de trilogía operística. Mientras que el nacionalismo musical de Wagner estaba cargado de un esencialismo y un racismo notoriamente turbios, Pedrell privilegió de forma explícita las fuentes musicales en su proyecto nacionalista. Hizo público su famoso manifiesto *Por nuestra música* (1891) con la contundente declaración de que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema», una vigorosa declaración que él atribuía a Antonio Eximeno, el jesuita del siglo XVIII. Pedrell encontró a un alma gemela en Eximeno, quien, al igual que él, creía que la influencia italiana había sido excesivamente fuerte en España y cuyo tratado *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, de 1774 (traducido al español en 1796) ofrece el panorama de un declive y un resurgimiento triunfal, un esquema que seguramente atrajo a Pedrell en sus meditaciones sobre la suerte de la música española. Irónicamente, como descubrió el musicólogo estadounidense Gilbert Chase en 1946, esta exhortación citada con tanta frecuencia debería atribuirse de hecho a Menéndez Pelayo, no a Eximeno.

En 1894 Pedrell se trasladó a Madrid para dirigir el programa de canto coral en el Conservatorio. Allí compuso la segunda ópera de su trilogía, *La Celestina*, en 1902; la tercera entrega no llegaría a completarse nunca. También promocionó la música religiosa es-

pañola, fundando con ese fin el Coro Isidoriano. En 1904, sin embargo, volvió a mudarse a Barcelona, donde concluyó su última ópera, *El comte Arnau*. Aunque convencido de sus capacidades como compositor, sus obras fueron recibidas con un éxito muy limitado y posteriormente abandonó la composición.



Pedrell dio clases de composición tanto en Barcelona como en Madrid. Entre sus alumnos se encuentran algunos de los compositores españoles más importantes del siglo XX –Albéniz, Granados, Falla y Gerhard–, todos los cuales lograron el reconocimiento internacional. Varios recordaron sus «clases» con Pedrell fundamentalmente como des preocupadas conversaciones sobre estética; Gerhard, que acabaría estudiando con Schoenberg, pensaba realmente que Pedrell carecía de rigor. Es posible, sin embargo, que el propio Pedrell cultivara esta versión de la indisciplina pedagógica. En su panegírico de Albéniz de 1910, por ejemplo, Pedrell señala que la resistencia de Albéniz a la información técnica «dura» era tan fuerte que era incapaz de dominar incluso los conceptos teóricos más básicos. En consecuencia, Pedrell sugirió que su alumno inventara nombres para diversos fenómenos musicales, dando instrucciones específicas al iconoclasta Albéniz para que se refiriera a los acordes de séptima de dominante como «ondas de Hertz» y a diversas escalas como «rayos X». Sin embargo, como ha señalado Walter A. Clark, dado que los rayos X se desarrollaron más de diez años después de que hubieran concluido las clases de Albéniz, la anécdota es evidentemente apócrifa. Pedrell también sobrevivió a Granados. Además de llorar la muerte prematura de su compatriota más joven en 1916, Pedrell escribió un elogio en su honor alabando a su antiguo discípulo por resistirse a la «influencia tentadora pero corruptora de Francia», mostrando así el carácter selectivo de su internacionalismo. Quizás el homenaje más elocuente a la libertad pedagógica de Pedrell es la riqueza estilística que se manifiesta en las obras de sus alumnos: desde el lirismo tardorromántico (el Granados de *Goyescas*) a las armonías visionarias y el virtuosismo deslumbrante (el Albéniz de *Iberia*) o el terso neoclasicismo (el Falla del *Retablo*). Cuando añadimos a esta mezcla las posteriores incursiones de Gerhard en el serialismo, parece como si el hecho de que Pedrell se tuviera por un guía más que por un maestro de escuela se hubiera traducido en beneficios evidentes para la música española.

[Nota biográfica]

Nacido en Tortosa en 1841, Pedrell fue en gran medida un autodidacta. Apasionado defensor de la identidad musical española, creía que los compositores debían tomar como su punto de partida la canción nacional de sus respectivos países. Como compositor, Pedrell fue especialmente conocido por perseguir estos ideales dentro de un marco wagneriano, componiendo *El Pirineus* (Los Pirineos) y *La Celestina*, las dos primeras óperas de una proyectada trilogía (la tercera no llegó a completarse nunca). Su actividad como musicólogo fue prodigiosa e incluye una edición completa de las obras de Victoria. Fue profesor de Albéniz, Granados, Falla y Gerhard, y murió en Barcelona en 1922.

Aparte de sus alumnos, podemos considerar el legado de Pedrell desde algunos otros puntos de vista. Muchos compositores se inspiraron en las riquezas del *Cancionero*. Además, las contribuciones de Pedrell a la musicología española, incluidos los ánimos que dio al joven Higinio Anglès, fueron esenciales para el avance de la disciplina en España. La posición central de Victoria en el marco de las investigaciones de Pedrell ha tenido también algunas interesantes repercusiones, contribuyendo a la construcción de un misticismo musical inequívocamente español al que dio forma en un principio el musicólogo y compositor francés Henri Collet, pero que fue retomado más tarde por un buen número de musicólogos españoles; este «identificador» de la música española podría, sin embargo, haber sido poco más que exotismo bajo una apariencia diferente. Además, esta visión confusa de Pedrell y Eximeno de la música italiana del siglo XVIII es la que ha informado la historiografía de la música que se hizo en las catedrales de Nueva España.

Lo que resulta quizá más importante es que las cuestiones que suscitó Pedrell siguen debatiéndose en la actualidad en Europa y en las Américas, a pesar del constructo de lo que ha dado en llamarse la aldea global. Pedrell fue ensalzado en vida por sus compatriotas como el «Wagner de Tortosa», un remoquete que refleja poco más que localismo. Esta fricción entre lo local y lo cosmopolita ha sido una fuente constante de tensión en otros lugares: a lo largo del siglo XX, los compositores latinoamericanos se han esforzado por escribir música nacionalista o universal (o algún tipo de juiciosa combinación de ambas), dependiendo de la política, la estética y otros factores del momento. A la luz del ascenso meteórico de España –y la música española– al estatus

internacional en las últimas décadas, parece estar bastante claro que las reflexiones de Pedrell sobre la identidad musical española resultan ahora tan pertinentes como lo fueron hace un siglo. ♦

(Traducción: Luis Gago)

[Biblio-discografía]



Existen pocos trabajos en profundidad sobre Felipe Pedrell. Un buen tratamiento del pensamiento de Pedrell en relación con el panorama artístico y cultural en la España de su tiempo es *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, de **Francesc Bonastre Bertran** (Tarragona, 1977). Un estudio contemporáneo sobre las obras escénicas de Pedrell es *Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo* (Turín, 1897), de **Giovanni Tebaldini**, que contiene ejemplos musicales y largas citas de los libretos; este libro se ha reimpresso en 2010 y puede también consultarse en Google Books. Tebaldini igualmente publicó años después *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos* (Casa Social del «Orfeo Tortosí», 1911).

El mejor modo de familiarizarse con Pedrell es posiblemente a través de sus propios escritos. *Por nuestra música*, el prólogo para su trilogía operística *Els Pirineus* (Barcelona, 1891), es su obra más citada y ha adoptado el carácter de algo parecido a un manifiesto. Dos libros informativos sobre los acontecimientos musicales de la época son *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (París, 1910) y *Musicalerías* (Valencia, 1906), que incluye un comentario sobre *Parsifal* de Wagner, una obra emblemática para el público musical barcelonés de la época.

Es muy posible que a los amantes de la música que busquen grabaciones de música de Pedrell les invada un sentimiento de frustración. La serie *Historia de la música catalana, valenciana i balear (sègle XIX)* ofrece sus *Nocturns* para piano solo (2000) y **Columna Música** le ha dedicado un CD monográfico con una selección de sus canciones titulado *Orientales* (Barcelona, 2003), interpretado por **Begoña López** y **Alejandro Zabala**. El sello *La Mà de Guido* ha publicado, por su parte, otras dos canciones, «Sospirs» y «Cinc roses», ambas sobre textos de Jacint Verdaguer e interpretadas por **María Teresa Garrigosa Massana** y **Emili Basco**. Aunque algunas de sus grandes obras se han grabado de manera privada o se encuentran depositadas en archivos y fundaciones privados, aún han de aparecer grabaciones comerciales fácilmente accesibles.