

## **El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de *Por nuestra música...***

FRANCESC BONASTRE

Quan hom parla de Pedrell, la primera idea que sorgeix és sempre la del capdavanter del nacionalisme musical al nostre país. Nombrosos textos del compositor i musicòleg, com també diverses aportacions dels seus deixebles i, finalment, dels estudiosos d'aquest moviment cultural, han convingut a atorgar-li el protagonisme indiscutible en aquest tema.

És evident que el text més important, adés per la seva primàcia cronològica, adés per l'articulació formal i doctrinal, tanmateix lligada a l'experiència compositiva de la trilogia *Els Pirineus*, amb text de Víctor Balaguer, és l'opuscle *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional, motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell*<sup>1</sup>.

La gènesi d'aquest important document pedrellià és molt complexa; hi convergeixen multitud d'idees pròpies i alienes, algunes de les quals s'havien formulat ja en la joventut del mestre. Altrament, cal adonar-se que Pedrell és, sobretot, un home de teatre: la primera obra important que compongué fou justament *L'ultimo abenzeraggio*, l'any 1867, de la qual en realitzaria diverses versions, fins a la darrera de 1889; cal recordar també que quan decideix de viure a Barcelona el 1873, ho fa com a sots-director d'una companyia de sarsuela, gènere en el qual sobresortí en les produccions pròpies dels anys setanta —enmig d'altres òperes com *Quasimodo* (1874)— que li valgué una beca d'estudis a França i a Itàlia o *Cléopâtre* (1878), entre molts d'altres projectes de música escènica.

<sup>1</sup> Imp. de Henrich y C<sup>a</sup>, Barcelona, 1891.

Per altra banda, la preocupació pel tema de l'òpera «nacional» és una dada comuna a tot Espanya i la coneguda obra de Peña i Goñi<sup>2</sup> n'esdevé un testimoni revelador. La preocupació de Pedrell per aquest tema no és pas genèrica, sinó viscuda explícitament com a compositor; a l'entorn d'aquesta angoixa per la mala situació del gènere operístic, cal situar-hi la consciència de la invasió de l'italianisme, sentida de manera molt més punyent per Pedrell, que des de molt jove havia militat en la ideologia del wagnerisme.

No podem deixar de tenir en compte els viatges del compositor a França i a Itàlia els anys 1876 i 1877, perquè gràcies a aquesta circumstància es desvetllà la seva vocació musicològica, la qual cosa va assolir una gran importància a partir dels anys vuitanta i, més concretament, en la concepció mateixa de *Els Pirineus* com a obra emblemàtica i com a font del seu manifest nacionalista.

Finalment, el regeneracionisme i l'apertura a Europa, idees comunes en els cercles intel·lectuals del país en què Pedrell participà activament, formen part d'aquest marc en el qual obligatòriament hem de situar el context històric i estructural de la gènesi del manifest nacionalista.

\* \* \*

Més enllà de tot el que hem dit, l'esperó immediat de *Por nuestra música* s'ha de situar al voltant de la versió de 1889 de *L'ultimo abenzeraggio* i dels comentaris que suscità, de manera especial, l'article del seu amic Josep Yxart, publicat a *La Vanguardia* el 20 d'octubre de 1889<sup>3</sup>.

En aquest article, que Pedrell va reproduir íntegrament a *Jornadas de Arte*, es troba el precedent immediat de tota la qüestió. Josep Ixart, en comentar *L'último abenzeraggio* i de passada també *Los Amantes de Teruel*, de Bretón, elaborà un balanç de la producció operística espanyola coetània i, fent esment de les opcions estètiques, va corregir el wagnerisme —ell, que n'era acèrrim partidari— dient que:

Tengo, en verdad, mis dudas acerca del interés dramático que pueda despertar en nuestros países meridionales, el mito nebuloso o la ideal leyenda que Wagner juzga la única materia digna del drama lírico: tanta diafanidad y transparencia en los personajes, tanto misticismo alemán en los argumentos arrobadores y celestiales, evaporándose sutilmente en fan-

<sup>2</sup> *La ópera española y la música dramática en el siglo XIX*. Madrid, 1881-1885.

<sup>3</sup> Citat per Pedrell a *Jornadas de Arte*. París, Ollendorf, 1911, p. 221-231.

tásticas regiones azuladas, me dejan como inquieto y temeroso de que no acaben de satisfacer a nuestra imaginación plástica<sup>4</sup>.

Pel que fa a l'italianisme, n'elaborà una crítica ferotge, partint de la reacció «nacional» de l'època de Carles III i continuant sobre l'abaltiment general de l'òpera espanyola a causa de l'estroncament estètic de la fórmula italianitzant<sup>5</sup>.

A l'hora d'analitzar la situació contemporània, es lamentà que la solució hagués quedat en el flamenquisme característic i en la sarsuela<sup>6</sup>.

Però el testimoni d'Yxart va més enllà; després de lloar *Los Amantes de Teruel* i *L'ultimo abenzeraggio*, tenint-les com a exemples imperfectes però significatives en allò que entèn que ha de ser la solució correcta, emprèn una brevíssima formulació del veritable contingut de l'òpera espanyola, basant-se en els extrems següents:

- a) Necessitat d'anar més enllà d'un tema simplement espanyol.
- b) Necessitat d'anar més enllà de la mera utilització d'una llengua espanyola.
- c) Necessitat d'anar més enllà de la simple inclusió d'algun cant «popular genuí».

I conclou donant a conèixer el seu concepte sobre el tema:

¿Dónde está, pues, el germen esencial y real de un teatro lírico que forme, en realidad, escuela distinta, inconfundible con ninguna otra? En mi sentir, donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abo-lengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas; en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres, por una fuerza fatal, inconsciente; en la expresión de los afectos con iguales condiciones; en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos. Si no me engaño, a esto se le llama arte propio: a esto, escuela de una nación: ópera, pintura, arquitectura o literatura nacionales<sup>7</sup>.

En el llarg article, Josep Yxart acaba encara fent-se unes preguntes retòriques sobre l'existència d'aquestes condicions al país, com també reconeixent que Pedrell seria potser qui millor podria contestar aquestes qüestions, atesa la seva doble personalitat de «creador i explorador» (és a dir, de compositor i musicòleg).

<sup>4</sup> PEDRELL, F., *Jornadas de Arte*, p. 226.

<sup>5</sup> *Idem. Ibidem*, p. 227.

<sup>6</sup> *Idem. Ibidem*, p. 228.

<sup>7</sup> *Idem. Ibidem*, p. 229.

La contesta de Pedrell no fou retòrica; el repte fou recollit pel nostre compositor en les dues vessants, com a musicòleg i com a compositor, i només en aquesta doble condició, viscuda i patida exemplarment, es pot entendre el veritable sentit de *Els Pirineus* i de *Por nuestra música...*

Pedrell fa seu el programa d'Yxart, i fins i tot inclou en l'opuscle *Por nuestra música* els paràgrafs més significatius, aprofundint-los des del punt de vista de l'anàlisi històrica i conceptual, i imposant-se la comesa d'emprendre la composició de l'òpera ideal que satisfés no només les qüestions plantejades, sinó que, dins la doble vessant abans apuntada, assolís el caràcter emblemàtic d'un nou punt de partida.

L'excurs històric arrenca des del pensament clàssic i se centra damunt tres punts fonamentals: la *Camerata fiorentina*, Glück, [Weber] i Wagner. Dels primers en destaca sobretot la seva importància en la creació del drama musical, alhora que ell mateix s'hi veu reflectit per l'ambient no només musical, sinó erudit i humanístic que presidí la revolució del *stile rappresentativo* (un altre paral·lelisme entre la seva vessant musical i musicològica)<sup>8</sup>. L'evolució de l'òpera italiana mereix una dura crítica de Pedrell, quan afirma que des de mitjan segle XVIII, no era més que «[...] música sin drama»<sup>9</sup>. Quant a la influència damunt els nostres compositors, diu:

[...] pagó España el tributo (seguimos pagándolo, todavía, a fines del siglo XIX); llamamos a nuestra corte y a nuestros teatros, sociedades italianas de ópera acompañadas de sus compositores [...] quisimos como Alemania, Francia y otras naciones aprender a componer óperas, y bajo esta influencia avasalladora compusimos óperas a la italiana porque no existían otros modelos: trataron nuestros compositores nacionales de reivindicar su puesto en los teatros, tronando contra la dominación de los italianos, y venimos a parar en el fomento de la tonadilla y de la farsa popular con caracteres análogos al flamenquismo de ahora [...] <sup>10</sup>.

En resum, creu que el balanç posterior ens ha dut a «la tonadilla, la zarzuela y la farsa flamenca moderna»<sup>11</sup>. I aquí podem observar el primer anunci de la seva idea:

Aunque nos hubiésemos dejado compenetrar de los effluvios de aquella otra forma ideal, puramente humana, y que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, aspirándolos sentados a la vcrta de nuestros jardines

<sup>8</sup> *Por nuestra música...*, p. 14-15.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 19.

meridionales, habríamos aprendido a cantar en el modo propio de nuestro arte<sup>12</sup>.

L'altre punt d'inflexió del discurs històric es basa en l'aportació de Gluck : «la simplicità, la veritat, e la naturalezza sono i gran principii del bello in tutte le produzione dell'arte». Els nous conceptes de l'òpera del qual veu també reflectits en els teòrics hispànics del segle XVIII, especialment en el P. Esteban de Arteaga y el P. Juan Andrés, els quals, segons Pedrell, van més enllà que el mateix Gluck en els seus plantejaments teòrics. Recull el text d'Arteaga quan diu que l'òpera havia de ser: «[...] el espectáculo en que se reuniesen todos los placeres del espíritu, de la imaginación, del corazón, de la vista y del oído, combinados entre sí para agitar el alma del hombre y sorprenderla»<sup>13</sup>.

Aquesta anàlisi històrica, iniciada en Caccini i sostinguda a Gluck, fineix en Wagner, de qui explicita el sentit de la seva reforma musical, que ho fou més en el mode musical del teatre que no pas en la música contemplada aïlladament. En lloar-lo i tenir-lo com a genial i inimitable, ja hi inclou una crítica de l'ús indiscriminat del seu mètode:

Wagner ha creado una poética nueva, alemana, convencida, de incalculables alcances, sí, pero distinta del carácter de nuestro genio latino: admírese todo cuanto se quiera la fecunda base filosófico-estética, sobre la que se asienta toda su producción: cuanto más se la admire tanto más convencidos quedarán todos de que en arte, sea música, sea literatura, sea la manifestación que quiera, serán siempre distintivo de las naciones del Norte los sentimientos que persisten, como serían de las naciones del Mediodía los sentimientos que estallan: en aquellas naciones se producirá *Hamlet*: en éstas *A secreto agravio secreta venganza*: el puñal vengador razonará en boca de Hamlet antes de clavarse en la entraña del culpable: la espada de Calderón, sin otro razonamiento ni otro impulso que el del honor ofendido, irá derecha a atravesar el pecho del traidor<sup>14</sup>.

I conclou amb el segon anunci de la idea:

Artistas del Mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente a nacionalidad alguna, pero aspirémoslas sentados a la vera de nuestros jardines meridionales<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 21, nota.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 28.

A partir d'aquí, la proposta nacionalista de l'òpera ja es concreta en la seva formulació metodològica. De Wagner emprarà el *leitmotiv*, però no en una dimensió estàtica, sinó dinàmica:

En cuando al *leitmotiv*, ya queda dicho que la escuela rusa lo evita en lo posible, aunque no lo desecha en absoluto. Mis ideas sobre este punto son estas: cada personaje ha de poseer su característico melódico-harmónico especial y este característico debe aparecer desarrollado en temas transformados según las situaciones generales y expresivas del drama y cada vez que lo exijan las particulares y expresivas del personaje en todos los incidentes interiores y exteriores de la acción. En suma, la doctrina de nuestro P. Juan Andrés: aplicar al drama aquellos tonos, temas o motivos (*leitmotiv*) que correspondan perfectamente a las situaciones de los personajes, a las expresiones de los versos y hagan más vivos y animados los afectos que expresan<sup>16</sup>.

Semblant comentari fa referència al paper dels cantants solistes, del cor i de l'orquestra: tot plegat suposa també una notable correcció al wagnerisme pur:

Por lo tanto, entiendo que no se ha de concentrar en absoluto el interés a la orquesta, si ésta destruye la importancia que en realidad tiene la parte vocal en el drama.

La orquesta no expondrá cierta clase de temas que parece condenan a los personajes a emitir fragmentos de melopea o recitativos que, tomados separadamente, no poseen ningún valor intrínseco ni ofrecen ningún sentido preciso.

Los personajes de una ópera sostienen la trama y el interés escénico, y su intervención en la obra no ha de quedar reducida a completar la orquesta: pronuncian las palabras hacia las cuales converge, necesariamente, la música, puesto que por ellos y en ellos existen la acción y la música del drama. Salvo raras ocasiones debe concederse siempre a los personajes del drama toda la supremacía musical. Aparezcan rodeados los personajes de todos los motivos que las situaciones exijan, pero transfórmense los temas cada vez que el drama lo reclame, pues, desenvolviéndose y diversificándose por distintos aspectos tonales, modales o instrumentales, no pierden su unidad y sirven para pintar el carácter del personaje con toda la variedad deseada<sup>17</sup>.

L'evident sentit humanístic que es desprèn d'aquestes consideracions es lliga perfectament en l'anàlisi de la crisi de la música europea de les darreries

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 35-36.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 36.

del segle XIX, que parteix dels moviments artístics (Renaixement-Barroc-Classicisme-Romanticisme) i la seva capitalització per diverses nacions europees (respectivament, Flandes, Itàlia, Alemanya [els dos darrers moviments]), fins arribar a l'atomització de les escoles nacionalistes i a la destrucció de les regles de l'art.

És aleshores quan Pedrell reprèn el discurs metodològic referint-lo a la cançó popular, de la qual en destaca el seu interès filosòfic, literari i etnològic, unit i presidit tot per la gran capacitat simbòlica del seu contingut. La singularitat del tractament d'aquest altre element de l'òpera nacional rau en la distinció entre cant popular i cant personalitzat i traduït a formes cultes, aquest darrer com a resultat de l'evolució d'un mateix llenguatge propi d'un poble. En aquest aspecte, s'anticipa a alguns corrents de la musicologia de l'època, com també al mateix fet de la composició:

El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación harmónica que existe entre la forma y su contenido.

De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no sólo el color local, sino también el de la época que se compenetrán en la obra del compositor. Junto con el sello o aire de familia, el tema lleva consigo la adaptación al medio ambiente, la sencilla y la culta naturalidad en dosis equilibradas. Destácase en el tema la personalidad del artista y se notan a la vez en él dejos y quiebras de acentos como de voces oídas. Fúndense en uno diversos elementos, e influido el fondo por una tendencia cosmopolita, adquiere el tema un sello de vigorosa e inconfundible personalidad hasta en aquellos casos en que parecía más decidido el propósito de adoptar formas eclécticas<sup>18</sup>.

Quant al macroesquema en el qual s'ha de desenvolupar el nou drama líric nacional, Pedrell s'inclina pel *Lied*, no en el sentit concret de la fórmula, sinó entès com a suport intern d'una obra de grans dimensions.

Ensanchando el cuadro de forma y manera que el *lied* adquiera adecuado desenvolvimiento dramático ¿no se puede afirmar que el *drama lírico nacional* es el mismo *lied* engrandecido? El drama lírico nacional ¿no es producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos? ¿No aparecen copiadas en ellos con toda fidelidad no tan sólo la idiosincrasia artística de cada autor sino reflejadas

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 39-40.

por manera admirable todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo?

El *drama lírico nacional*, pues, es el *lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado<sup>19</sup>.

Pel que fa al cant popular, Pedrell s'endinsa en la seva consideració purament musical, de la qual extreu conseqüències molt importants. En primer lloc, ja que tracta que el seu mètode pugui valer no només a Catalunya sinó a tot Espanya, exposa la multiplicitat de cultures que hi ha, que troben la seva correspondència en la música, amb ritme, modalitat i estructura melòdica pròpia. El tractament musical del cant popular no pot reduir-se a l'esquema major-menor, sinó que cal treballar-lo amb les escalístiques pròpies; per això cal també la investigació sobre els seus continguts: aquí tornem a veure la unió necessària de la música i la musicologia i, tanmateix, un clar enriquiment en el paràmetre harmònic, que l'allunya més encara de Wagner:

La armonización del canto popular requiere gran discreción y una gran inteligencia aplicada a inquirir el origen de tales impresiones musicales *en línea recta* que el estudio aviva, y a investigar las leyes en virtud de las cuales se producen. Dicho estudio debe realizarse desligándose momentáneamente de los hábitos de la música europea, tanto bajo el punto de vista de la regularidad rítmica como el de las relaciones de la constitución de la modalidad. Dados estos principios ensánchase el círculo de las modalidades en la música polifónica y no se restringen, antes bien, se acrecientan los recursos de la armonía moderna<sup>20</sup>.

Al mosaic de cultures pròpies esteses per tota la península, cal afegir-hi encara les diverses aportacions que, en el transcurs de la història, han confegit una personalitat rica i complexa:

El desenvolvimiento de tan fecundos principios resultará tarea imposible sin el conocimiento profundo de la formación de las escalas diatónicas y su empleo en la música antigua, en el canto llano, en la música eclesiástica griega y romana, como base de tales principios, y no menos si se desconocen los géneros diatónico y cromático oriental y las fases históricas del desenvolvimiento de cada uno de esos sistemas, los modos árabes españoles, la melopea mozárabe, las salmodias judaicas, propias de nuestras antiguas sinagogas, y, en general, todas las melopeas y ritmopeas galaicas, celtas, vascas, etc., de las cuales ofrecen curiosas y admirables muestras determinadas regiones de nuestro suelo<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 40-41.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 44-45.



La darrera aportació pedrelliana al manifest nacionalista consisteix en l'anàlisi del text que, en el cas de la trilogia *Els Pirineus*, és el català. Aquest plantejament el formula de manera directa i clara:

Fue elegido el catalán, porque el poema, como he dicho, estaba escrito en catalán; porque el catalán, en general, y muchísimo más el catalán que escribe Balaguer, se plega a todos los tonos y se presta a todas las modulaciones; porque el catalán es musical por admirable manera<sup>22</sup>, musical como ninguna lengua, ni aun la que se ha dado en llamar lengua oficial o natural de la música; porque el lirismo peculiar de la poesía catalano-provenzal se adapta como ninguno a la música; porque el catalán, la misma inspiración del poeta y el genio de la lengua lemosina, en una palabra, eran ya una gran parte del medio ambiente en que yo quise colocarme para emprender la composición de la obra.

El que no pueda o no quiera comprender toda la fuerza de este razonamiento preliminar sobre las excelencias musicales del catalán, no será capaz de sentir la belleza de una infinidad de rasgos expresados con una concisión y una fuerza extraordinaria a que se prestan admirablemente, manejados por verdaderos poetas, los dialectos derivados de la lengua *de Oc*, y como ninguno, repito, el catalán<sup>23</sup>.

La conjunció de la llengua amb l'argument de l'òpera atorga al procediment una major categoria simbòlica, alhora empeltada amb els clàssics i amb els corrents coetanis del felibrisme occità, que Pedrell coneixia molt bé.

Com a colofó final, *Por nuestra música* inclou unes reflexions globals que envolten tot el contingut del manifest nacionalista. Al seu entorn, Pedrell se'ns manifesta en una il·lació gairebé *ab origine*, que l'ha dut a la troballa de la nova metodologia no pas esporàdicament, sinó a través d'un exercici regular d'estudi i d'aprofundiment. Aquesta vindicació s'enllaça també amb la necessitat de contemplar l'obra d'art com a element simbòlic i universalitzador, que traspasa el simple model per constituir-se en una entitat superior; d'aquí li ve la justificació en emprar melodies populars i cultes, adés com a acte voluntari de gust i de consciència, adés com a procés de

<sup>22</sup> PEDRELL, F., *Op. cit.*: «La traducción italiana (aplicada a la música y a la letra catalana de la Trilogia) hecha con notable pericia por mi estimado amigo el maestro D. José M.º de Arteaga y Pereira, tan buen compositor como profundo filólogo y genial literato, es prueba de mayor excepción en esto que digo. Consúltense en la partitura el original en catalán y la versión italiana y no sólo serán de notar la gran analogía que existe entre ambas lenguas, la eufonía y condiciones musicales que ambas poseen, sino que en infinidad de vocablos y hasta en la construcción gramatical de frases enteras no difieren entre sí esencialmente.»

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

transformació coherent, allunyada de la cita erudita per tal de convertir-se en un mòdul flexible i enriquidor.

\* \* \*

La lectura serena i desapassionada de *Por nuestra música* ens impedeix de creure que la seva redacció fos ràpida i sorgida al voltant de les notes que podia prendre en el transcurs de la composició de *Els Pirineus*. La trilogia fou composta entre el 7 d'agost de 1890 i el 6 de juny de 1891; l'opuscle *Por nuestra música* fou publicat el primer de setembre. No sembla gaire desencertat pensar que el desenvolupament de les idees i la seva articulació en un cos doctrinal hagués estat formulat amb anterioritat a la pròpia composició: l'òpera, el treball de la qual, certament, li pogué oferir més detalls i observacions per a la redacció final. Altrament, cal no oblidar que la gènesi del seu tractat havia estat exposada sintèticament en l'article de Josep Yxart, vertader reclam per a l'ampliació i aprofundiment de tot allò que a la fi esdevindria el manifest nacionalista.

Més enllà de la circumstància concreta que la infantà, *Por nuestra música* se'ns presenta com a testimoni del contingut humanista i de la generositat espiritual d'un home per causa del qual el nostre país retrobà el camí de la seva consciència musical.