

Pedrell i els pianistes catalans a París

MONTSERRAT BERGADÀ

París fou el lloc d'elecció de molts pianistes des de principi del segle XIX. Diversos àmbits de les meves recerques i estudis m'han portat a tractar sobre les activitats dels pianistes catalans a París i a intentar una aproximació a l'important tema dels intercanvis musicals entre França i Espanya. Òbviament, això m'ha conduït a la personalitat de Felip Pedrell i a la transcendència del seu ideari nacionalista.

La influència de les idees estètiques de Felip Pedrell no es limità a l'intent de reconstrucció d'una òpera nacional. Pedrell, sota diferents facetes (professor, musicòleg, crític), va aconseguir despertar una consciència nacionalista i imprimir una vitalitat a «La Renaissance Musicale Espagnole». En realitat, fou la literatura pianística de començament de segle la que representà la dimensió més internacional del fenomen.

La idea pintoresca i convencional de la música popular espanyola fou molt difosa arreu d'Europa. Els músics estrangers utilitzen l'hispanisme com a tema d'inspiració (Glinka, Rimsky-Korsakov, Liszt, etc). Durant el Romanticisme francès, el gust per l'exotisme espanyol fou també molt important; en el sector literari hem de recordar Chateaubriand, Théophile Gautier, Victor Hugo, Merimé, Balzac, entre altres. Quant a l'hispanisme musical francès, pensem en Bizet, Lalo, Chabrier i, més tard, en Debussy, Ravel, Laparra i Collet.

Gabriel Fauré diu:

Seuls, dans toute l'Europe, les musiciens espagnols semblent ne pas se douter des richesses musicales de leur pays. [...]

Enfin Pedrell vint! et permit à l'Espagne de reprendre sa place dans le groupe des nations musicales¹.

¹ FAURÉ, G., «La Musique Espagnole et le Caractère Espagnol» a Conferencia. *Journal de l'Université des Annales*, XVII (desembre 1923), p. 566.

Estada de Felip Pedrell a París

Crec que s'imposa d'entrada recordar l'estada de Pedrell a París, la qual fou bastant negativa com a experiència artística i personal. Felip Pedrell hi passà poc més d'un any, després del seu viatge a Roma. *Las Jornadas de Arte*², juntament amb l'article «Las quincenas musicales»³ ens forneixen els detalls que actualment coneixem.

El 12 de juliol del 1877, arribà a París i s'instal·là en una petita habitació de l'Hôtel de la Chaussée de la Muette a Passy. Passy va ser un lloc on molts intel·lectuals i artistes van fixar la seva residència. Tot seguit, Pedrell es posà a escriure *Les escences simfòniques* i va fer amistat amb un literat francès, amb qui es proposà de musicar *El Rey Lear* de Shakespeare, sense gaire èxit.

Només arribar a París van començar les seves decepcions. Sembla pertinent, com a anècdota, d'explicar breument el que li succeí amb Victor Hugo. Com sabem, les seves *Orientalis* són basades en una col·lecció de poemes de Victor Hugo, publicades per la casa Lucca de Milà i dedicades a l'autor del text. Pedrell, amb un luxós exemplar de l'edició, en arribar a París va escriure una carta que podríem qualificar de molt retòrica a Victor Hugo⁴; anà personalment a casa del poeta per lliurar-la-hi. La decepció fou gran: no solament aquest no el volgué rebre, sinó que, a més, hom li comunicà amb un to sarcàstic que Hugo no apreciava les dedicatòries.

Tanmateix, però, l'estada a París continuà. Es traslladà a un apartament de la rue du Marché, prop de la Place Passy, i allí passà la nit de Cap d'Any, immers en un descoratjament profund. Les seves paraules deixen entreveure l'ambient musical amb el qual es trobà a París, un ambient que li era hostil. Els editors imprimien amb preferència música molt comercial, per això hom li proposà Bordesse com a model de música religiosa i se li recomanà d'imitar les transcripcions d'Ascher sobre motius d'òpera.

Amb promeses d'edició que mai no es compliren, Pedrell dedicà la primera part de l'any 1878 a realitzar arranjaments d'obres seves (entre d'altres, *La Marche du Couronnement* per a piano i *La cançó llatina* per a cant i piano). En una altra estada a París l'any 1879, féu sentir dotze *Lieders* a un editor, i li sotmeté el projecte d'oratori *La samaritaine*, que tampoc no es va tirar endavant.

Aquest París que descobrí era un París indiferent i mundà que li desagradava summament.

² PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. París: Ollendorff, 1911, p. 107-150.

³ PEDRELL, F., «Jornadas de Arte (Recuerdos)» a *La Vanguardia*, 10 de setembre de 1920.

⁴ Aquesta carta ha estat localitzada a la Biblioteca Nacional de París. Signatura: (N.A.F. 25158 ff. 352-353).

El espectáculo entre bastidores de todas esas y otros poco edificantes escenas de la vida artística, hicieron que París me pesase como una losa⁵.

L'Exposició Universal i la música pintoresca espanyola

L'any 1878 se celebrava a París la Gran Exposició Universal. Segons ens explica Pedrell a *Las Jornadas de Arte*, ell i el seu amic, el poeta lleidatà Magí Morera, es passaven el dia a l'Exposició, visitant els estands, assistint a conferències i a concerts diversos. Malauradament, no féu cap esment aquí de la música que tingué ocasió d'escoltar-hi. Gràcies a breus referències reproduïdes a *La Ilustración Musical Hispano-Americana* del 1888 i 1889, podem tenir una idea aproximada de la música que la Comisaria espanyola hi presentava. Més detalls ens faciliten els comentaris de Pierre Lacomme, publicats a *Le Menestrel* de París.

La música espanyola hi tenia un lloc bastant rellevant, però només la música popular, explotada en el seu aspecte més pintoresc, amb estudiantines, cantaores, toreros i vestits regionals. La «musique savante» o música «seriosa» (anomenada així en oposició a aquestes «espanyolades») no hi tenia cabuda. Quantes vegades Pedrell va escriure i criticar els organismes espanyols encarregats d'organitzar aquests tipus de manifestacions! Per què cal insistir tant a exportar una imatge tan convencional de la música espanyola?

Que en materia de Música tenemos algo más que ese drole bolerrio y aquellos instrumentos más drole todavía, las famosas castañuelas ¡siempre las castañuelas! y, en fin, que poseemos afortunadamente, más de dos compositores nacionales, y no sólo a Iradier y a Pagans, grandes preconizadores de cierta musiquilla soi-disant nacional (que así se lo dieron y así se lo tomaron los atolondrados parisienses) [...] París, es la ciudad del mundo que menos se cura de averiguar lo que es auténtico o lo que es apócrifo⁶.

En realitat, els francesos tenien una modesta cultura espanyola, que van conservar fins ben entrat el segle XX. Una imatge mal entesa de la música espanyola fou difosa i generalitzada a través de les exposicions universals, dels salons musicals parisencs i d'altres manifestacions, com les cèlebres «Soirées espagnoles du Vaudeville». Gran part de la música espanyola editada a París a final del XIX consisteix, precisament, en seguidilles, boleros, hava-

⁵ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte...*, p. 149-150.

⁶ *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, I (15 maig 1888), p. 58.

neres, tangos, jotas, etc. Les excepcions eren comptades. Els compositors de música seriosa, com podrien ser Blai Colomer, Manuel Giró i Felip Pedrell, entre d'altres, veien incrementats així els seus problemes d'edició a la capital francesa. Espanya estava de moda, però solament amb els seus atributs més exòtics.

Havien de passar unes quantes exposicions universals més, fins que Debussy exclamés el 1913:

Nous avons entendu de la musique espagnole jouée par des vrais espagnols. Pour beaucoup de personnes ce fût presque une révélation, car on ne la connaissait guère en France que par de vagues souvenirs d'exposition. On allait curieusement à la Feria, les noms de la Macarona, la Soledad, etc. suffisaient à en entretenir le goût, et un enthousiasme qui n'allait pas toujours directement à la musique⁷.

Pedrell, en la seva tasca de crític i musicòleg, va menar una batalla contra aquests tòpics, i creiem que si en alguna cosa va canviar la percepció de la música espanyola a l'estranger, abans que a la península, ho devem particularment a la seva figura, però també a altres que compartien les seves idees.

Hi va haver intents, la major part efímers, per donar a conèixer al públic parisenc el repertori hispànic de música «savante», un exemple en seria La Societé Espagnole de Quatuors.

La Societé Espagnole de Quatuors

Es constituí a París l'any 1887 i actuà fins al 1889. En els seus inicis fou una modesta institució formada per músics espanyols. Un pianista català, Maties Miquel, en fou el director i fundador. El secundaren també: Manuel Giró, Julio Francés, Luis de Cepeda, Eduardo Fernández i Luis Sarmiento. La Societat Espanyola de Concerts, com també fou anomenada, donà una sèrie de quatre concerts, la primera temporada, amb una formació reduïda. La temporada següent, la sala Erard de París acollí tres dels seus concerts. Comptava aleshores amb una petita orquestra. Les sessions eren, sobretot, concorregudes per la colònia hispano-americana i, si fem cas de la premsa, per un creixent nombre de públic francès.

Als programes trobem els noms dels compositors Bosch, Sarasate, Frígola, Joan Baptista Pujol, Marquès, Iradier, Arriaga, Chapí i Barbieri. Sovint, alguns autors interpretaren llurs pròpies obres; el cas d'Albèniz tingué gran

⁷ DEBUSSY, C., *Monsieur Croche et autres écrits*. París, ed. F. Lesure, 2/1987, p. 250.

èxit. Les obres de Felip Pedrell hi figuren també: la primera temporada s'hi interpretaren el *Minuet*, el *Nocturn*, la *Serenata* i *Evohé*; la segona temporada, tot i que no en coneixem el repertori exacte, hi foren executades diverses de les seves obres.

El ressò que aquesta societat tingué a la premsa fou remarcable, i *La Ilustración Musical Hispano-Americana* de Pedrell acomplí de manera òptima la seva funció, informant regularment de totes les activitats, ajudant-la animosament i elogiant la seva tasca. De la relació estreta entre el fundador d'aquesta Societat —Maties Miquel— i Pedrell, en resta un altre testimoniatge significatiu: la correspondència, que es conserva a la Biblioteca de Catalunya. En aquestes cartes, Miquel exposa a Pedrell tots els problemes per tirar endavant la societat i la necessitat urgent d'una subvenció. La resposta de Pedrell a *La Ilustración Musical Hispano-Americana* no es féu esperar.

Però la utilitat de la missió artística d'aquesta petita societat no fou suficient per obtenir l'ajuda financera d'algun organisme oficial i, malauradament, no hi va haver una tercera temporada. Les esperances de Miquel i Pedrell eren, però, unes altres. Tanmateix, Miquel aconseguí cridar l'atenció d'algunes personalitats franceses, d'alguns crítics musicals, com Arthur Pougin, així com de l'editor Leduc, a qui féu sentir diverses peces entre les quals cal citar el *Minuet* de Pedrell, peces de Frígola i Juarraz. Leduc escrigué a Pedrell per demanar-li el permís de publicació. Pedrell, certament, s'hi negà per no arribar a un acord econòmic o per no acceptar que Miquel transcrivís les seves obres. Miquel insistí diverses vegades sobre l'afer, però cada vegada les cartes foren més episòdiques⁸.

La Ilustración Musical Hispano-Americana

Una de les principals preocupacions de Pedrell, com hem vist, és el foment de la cultura musical i la vida artística. Tota la seva prolífica obra, com a crític i com a musicòleg, fou decisiva per a la preparació del públic i dels mateixos músics, per arribar a la culminació d'una escola nacionalista espanyola. Pedrell fou en realitat el desvetllador d'una consciència i d'un gust per l'art espanyol autèntic.

Crec que la seva *Ilustración Musical Hispano-Americana* té una importància més gran de la que hom ha coincidit a donar-li habitualment. No es pot

⁸ Per a més detalls sobre La Societat de Concerts Espanyols, vegeu el meu article «Maties Miquel: perfil d'un pianista català a París en la darrereria de segle» a *Recerca Musicològica*. S'hi reproduïxen extrets de les cartes de M. Miquel i A. Leduc adreçades a Pedrell. (En premsa).

negar l'abast de la revista i no només per la seva durada. De fet, la *Ilustración* va aparèixer durant quasi una dècada (1888-1897), la qual cosa era gairebé insòlita per a una publicació musical espanyola. La *Ilustración* arribava a aquells que serien, uns anys més tard, els protagonistes de la «Renaissance musicale espagnole». Sabem, gràcies al diari de Viñes⁹, que tant ell com Granados i Malats rebien periòdicament la publicació a París.

Les notícies provinents de França hi eren reportades regularment. D'altra banda, també hi trobem bastants anuncis de París: de grans magatzems —Le Printemps, Le Bon Marché— o dels *chemins de fer* francesos. El que és encara més simptomàtic de la projecció cap a França que tingué aquesta publicació, és el fet que trobem algunes cites de *La Ilustración Musical Hispano-Americana* traduïdes al francès en revistes musicals franceses tan importants com *Le Ménestrel*.

Al primer any de vida de la revista, la corresponsalia francesa de Manel Giró tingué gairebé un espai regular. Aquesta col·laboració va ser desinteressada. Giró, a *La Ilustración*, compartí i secundà moltes de les idees de Pedrell i també intentà de rehabilitar la música espanyola als ulls dels francesos. A partir del 1890 no va signar cap més col·laboració, perquè es trobava de retorn a Espanya. Aleshores, les notícies des de París arribaven a la redacció a través del diari *Europa-América*¹⁰ o de compatriotes que vivien a la capital francesa.

Evidentment, la major part dels concerts que els pianistes espanyols i sobretot catalans donaven a París foren ressenyats a *La Ilustración*. També s'hi donà constància d'altres activitats, com la participació en «Soirées», «Salons», audicions d'alumnes o simplement dels estudis que realitzaven.

Gran nombre de pianistes catalans es van inscriure a les aules de piano del Conservatori de París. Especialment les classes de Charles de Bériot foren molt concorregudes. Un dels esdeveniments anuals més esperats a París era, sens dubte, el concurs del Conservatori. Durant el temps que es va publicar *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, tres dels deixebles catalans de Bériot aconseguiren el primer premi de piano: Santiago Riera el 1888, Joaquim Malats el 1890 i Ricard Viñes el 1894.

⁹ La major part del diari de Viñes és inèdit. Alguns extrets han estat publicats per Nina Gubisch, a la *Revue Internationale de Musique Française*, II, juny 1980. Igualment existeixen tres tesis de Nina Gubisch basades en aquest diari.

¹⁰ *Europa-América*. Revista quincenal ilustrada de literatura, artes y ciencias. Periòdic en castellà publicat a París del novembre del 1880 al 1895. El seu director, Ferrer, fou un membre molt actiu de la colònia hispano-americana de París.

Felip Pedrell i «Nuestros pianistas en París»

És significativa la necessitat que Pedrell sentia de secundar i ajudar aquesta plèiade de pianistes catalans a la capital francesa. L'estreta amistat que unia Pedrell amb el professor de piano Joan Baptista Pujol, va fer que entre el 1884 i el 1887 alguns dels alumnes de Pujol fossin també deixebles de Pedrell en el camp de l'harmonia i la composició: Granados, Salvat i Lliurat, entre ells. Malauradament, no sabem amb seguretat si Viñes, Malats i Riera seguien també el seu mestre. Però crec que puc permetre'm d'afirmar que seria del tot possible. Unes cartes inèdites que la mare de Viñes adreçà al seu marit des de París apunten cap a aquesta possibilitat¹¹. Fou així com el mestre de Pedrell precedí immediatament l'emigració de gran part dels pianistes catalans a París.

El 1905 Pedrell va escriure un article titulat: «Nuestros pianistas en París», que debuta així:

Digo nuestros porque realmente lo son y con orgullo lo escribo; y porque Granados, Viñes y Nin forman un buen contingente de artistas de alto vuelo que honran el arte patrio en el extranjero¹²

El motiu de l'article és doble:

Un concert de Granados a la sala Pleyel de París (el 31 de març del 1905), en el qual interpretà les primícies de les transcripcions que lliurement féu de les sonates inèdites de Domenico Scarlatti, que acabava de publicar la casa Vidal i Llimona i Boceta de Barcelona. Els editors d'aquestes sonates van confiar el manuscrit a Granados, certament sota el consell de Pedrell, el qual en va escriure el pròleg.

El segon motiu fou una sèrie de concerts històrics que Viñes donà a la sala Erard de París. Viñes comptà amb el consell de Pedrell per establir el programa, que fou qui li facilità una sonatina inèdita de Juan Moreno y Polo. Aquest tipus de col·laboracions sembla que foren mútues, perquè al mes d'agost del mateix any, Pedrell demanà a Viñes de digitar diverses invencions de clavecinistes espanyols.

Tanmateix, el repertori més habitual de Viñes va ser el contemporani. No oblidem la tasca primordial que portà a terme durant les tres primeres dècades de segle, donant a conèixer les obres contemporànies espanyoles, però també les russes i franceses. El nombre de primeres audicions ho demostra, entre les

¹¹ Aquestes cartes es conserven a l'Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques «Josep Ricart i Matas» de la UAB.

¹² PEDRELL, F., *Musicalerías*. València, F. Sempere, 1906, p. 187.

quals trobem obres d'Albèniz, Granados, Falla, Mompou i Blancarfort. El seu repertori discogràfic encara ens ho recorda actualment¹³.

Felip Pedrell i Ricard Viñes

Pel que fa a les relacions entre Pedrell i Viñes, sembla que no depassaren el quadre d'un gran respecte de Viñes vers Pedrell; així ho hem interpretat a través de la correspondència. Però és gràcies a Viñes que Calvocoressi i Pedrell establiren relació epistolar.

Calvocoressi i Viñes, juntament amb Ravel, Maurici Delage, F. Schmitt, L.P. Fargue, entre d'altres, formaven part del cercle anomenat «Los Apaches», que es reunia regularment a París i en el qual hom discutia sobre tots els temes artístics i intel·lectuals. Michei Calvocoressi era crític de nombroses revistes musicals internacionals i escriví gran quantitat d'articles que va dedicar a la música espanyola, antiga i contemporània.

La relació entre aquests dos grans crítics musicals fou essencialment professional; un seguit d'intercanvis d'informacions, materials i articles. S'ha localitzat la correspondència entre Pedrell i Calvocoressi que consisteix en una dotzena de cartes enviades des del 1903 fins al 1914. Moltes d'aquestes cartes són a l'origen dels articles que es dedicaren mútuament¹⁴.

Felip Pedrell i Joaquim Nin

La carrera artística de Joaquim Nin mereix també un especial deteniment. Hi podem veure una aproximació bastant marcada vers les idees i la trajectòria de Pedrell, amb uns interessos comuns, com la musicologia. Creiem que Nin pot ser certament considerat un deixeble de Pedrell des de diversos punts de vista o des de diferents àmbits. Ignorem quan nasqué l'amistat entre tots dos, segurament a l'època de joventut de Nin, quan estudià piano amb Vidiella a Barcelona.

Joaquim Nin fou un pianista que integrà en el seu repertori les obres dels clavecinistes, sobretot de l'escola espanyola, i contribuí extraordinàriament a la seva difusió i vulgarització arreu d'Europa. La casa Max Eschig de París publicà les seves edicions de: *Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols*

¹³ Existeix una reedició, feta per la casa EMI, dels enregistraments històrics de Ricard Viñes.

¹⁴ La correspondència entre Pedrell i Calvocoressi està repartida entre la Biblioteca Nacional de París i la Biblioteca de Catalunya. Les cartes que Viñes adreçà a Pedrell formen part de l'epistolari Pedrell.

(1925) i *7 Chants lyriques espagnols anciens* (1926), entre d'altres. Escriví les obres estètiques *Pour l'art i Idees y comentarios*, i portà a terme una important activitat com a crític musical; cal destacar-ne l'article publicat a *Le Courrier Musical* sobre Pedrell¹⁵. Les seves obres com a compositor són gairebé totes inspirades directament dels cants populars espanyols.

La presència de Nin a l'*Schola Cantorum* de París, on fou professor honorari, és un altre element que l'apropà a Pedrell. Recordem que els scholistes formaven una de les dues tendències estètiques que dividia aleshores el panorama musical francès.

Pedrell estava fortament en contacte amb l'*Schola Cantorum* al moment de la seva fundació el 1896; citem, de passada, els nombrosos articles que escriví sobre Bordes i Vincent d'Indy. Col·laborà regularment a *La Tribune de St. Gervais* i també al *Bulletin de la SIM*, publicacions lligades a l'esmentada institució.

D'altra banda, recordem que l'any 1906, al Teatre Novetats de Barcelona, Bordes va dirigir la «Cort d'amor» de la trilogia *Els Pirineus* com a obsequi de l'*Schola Cantorum* a Pedrell. L'audició es repetí a Montpeller. Pedrell també va ser invitat diverses vegades a París per donar conferències i dirigir concerts, com un de dedicat a «la jeune école espagnole» (1894), ignorem, però, si aquest va tenir lloc. Segons Henri Collet, Vincent d'Indy consagrà una part del seu ensenyament a l'obra de Pedrell, concretament a *La Celestina*.

Una darrera prova de la vinculació de Pedrell amb l'*Schola Cantorum* és, sens dubte, la correspondència: amb demandes de col·laboracions diverses, intercanvis d'informacions, articles i, sobretot, el testimoniatge de l'adhesió als ideals nacionalistes de Pedrell, aquesta relació mereixeria ser estudiada més detalladament, però no n'és aquí objecte. El contacte estret amb aquesta institució és, certament, un dels puntals de les relacions musicals que s'establiren entre Barcelona i París. La sèrie de cinc concerts històrics que Vincent d'Indy dirigí a Barcelona el 1895 no n'és més que una petita prova.

Tancat aquest parèntesi sobre l'*Schola Cantorum*, continuarem amb les relacions entre Joaquim Nin i Felip Pedrell. Seria ben excessiu afirmar que Nin esdevingué un dels millors amics de Pedrell, sobretot si tenim en compte el caràcter versàtil i un xic deslleial de Nin, com ho proven els articles que va escriure a partir de 1930¹⁶. Una de les fonts més importants per reconstruir les vinculacions entre aquestes dues personalitats és, evidentment, l'epistolari Pedrell. Repassant, doncs, les cartes que Nin adreçà a Pedrell podem veure la

¹⁵ NIN, J.J., «Un compositeur espagnol: M. Felipe Pedrell» a *Le Courrier Musical*, VIII, 1 febrer, 1905.

¹⁶ Vegeu, per exemple: NIN, J.J., «La Musique Espagnole» a *Les Nouvelles Musicales*, octubre, 1934.

gran confiança i, fins i tot, comunió en alguns aspectes. L'esperit extremament crític de Nin el portà a reprovar el París musical, la *Revista Musical Catalana* i diverses personalitats del moment.

Segons Nin, «La vida musical de París es una vergüenza» i, sota el títol «¿París es un centro musical?», va escriure un article que dedicà a Pedrell. Nin, a les seves cartes explica tots aquests sentiments negatius, que degueren trobar un fort ressò en el record que el mateix Pedrell tenia de la capital francesa. Pedrell contestà Nin amb una carta confidencial que publicà a *Musiquerías*¹⁷.

Quan Nin escriví aquest article, l'any 1908, es començà a percebre un canvi en la recepció de la música espanyola a París. Els cercles musicals francesos parlaven de «Renaissance» musical espanyola; renaixença que els portà a rememorar la culminació de l'escola clavecinista i dels polifonistes espanyols.

Amb la publicació de *Els Pirineus*, seguida de les cèlebres *Antologies*, l'atenció europea es fixà en l'obra de Pedrell, ja conegut per la traducció francesa del seu manifest nacionalista *Pour notre musique*. Es van escriure nombrosos estudis crítics i articles sobre la seva personalitat i gaudí aleshores d'una gran consideració. Es començà a parlar de la seva tasca com a musicòleg, després com a portaveu de l'escola nacionalista espanyola i, finalment, com a compositor. Pougin, Bellaigue, Curzon, Calvocoressi i Soubies foren els crítics musicals francesos que més s'interessaren per Pedrell.

Sota la màxima pedrelliana de vulgaritzar i difondre el repertori històric espanyol, els pianistes catalans, com ja hem vist, acompliren una bona missió a França. Els cantors de St. Gervais, dirigits per Charles Bordes, donaren també diverses audicions d'aquest repertori. El mateix Debussy, després d'haver escoltat una Missa de Victoria, expressà la seva gran admiració per la simplicitat de mitjans¹⁸. L'obra de vulgarització donava ara els seus fruits.

D'altra banda, pel que concerneix la nova música espanyola, la difusió i l'èxit que començaren a tenir les obres de l'escola nacionalista espanyola, i sobretot les obres d'Albèniz i de Granados, fou remarcable.

Recordem breument la cronologia:

El 1906 Blanche Selva estrenà el primer quadern d'*Iberia*. La impressió que produí en el món musical parisenc fou gran i en poc temps s'estengué la seva reputació malgrat la dificultat tècnica; el 1909 l'Édition Mutuelle de

¹⁷ PEDRELL, F., *Musiquerías*. París, Ollendorff, p. 221-225.

¹⁸ LESURE, F., «Debussy et le syndrome de Grenade» a la *Revue de Musicologie*, número especial A. Schaeffner, p. 102.

l'Schola Cantorum publicà el quart quadern, pocs mesos després, Albèñiz moria.

- El 1910 es va donar al Havre un dels primers concerts consagrats totalment a la música espanyola «avant meme qu'on fît quelque chose semblable en Espagne»¹⁹, gràcies a Jean-Aubry. S'interpretaren els quartets de Conrado del Campo i Pérez Casas, peces per a piano, i melodies d'Albèñiz, Pedrell, Turina, Villar, Morera i Falla.
- El 1911 Granados realitzà a París una audició cronològica de les seves obres, fins a les recents *Goyesques*, que li valgueren un gran triomf.
- El 1914 la Societé Musicale Internationale li féu una commemoració i li estrenà les *Tonadilles*, cantades per Mme. M. Polack.

El mestratge de Felip Pedrell

En els primers decennis de segle, les obres de Granados, Albèñiz, com també les de Falla, Turina, etc., van assolir una sorprenent projecció universal, lligats al moviment general de les figures de Malats, Viñes, Montoriol-Tarres, Ribó, etc., en el sector de la interpretació i sota el dictat, més o menys perceptible, de les orientacions de Pedrell.

Molt s'ha especulat sobre la influència i l'aportació de Felip Pedrell als seus deixebles Albèñiz i Granados. Això ens porta a recordar els seus anys d'aprenentatge i a tractar, encara que breument, el que foren les seves relacions:

Tant Granados com Albèñiz van seguir les ensenyances de Pedrell en harmonia i composició. A jutjar per les pròpies paraules de Pedrell, les seves classes foren sobretot converses de caràcter estètic. Gràcies als articles de Joan Salvat, Lluís Millet i Frederic Lliurat sabem en què consistí el mestratge de Pedrell:

Frederic Lliurat explica:

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 cànons de les regles invulnerables; ell era de la generació dels endevinaires [...] Nosaltres ensenyàvem el treball, el baix harmonitzat, 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 fresca; i de seguida sortia el panegíric del cant popular i de la polifonia clàssica²⁰.

¹⁹ JEAN-AUBRY, *La Musique et les Nations*. París, ed. de la Sirène, 1922, p. 84.

²⁰ LLIURAT, F., «El calvari del mestre» a la *Revista Musical Catalana*, XIX, setembre-octubre, 1922, p. 224-225.

L'abast i la influència de l'ensenyament de Pedrell no es limità, però, a les classes. Pedrell mateix ens explica com la sèrie de conferències educatives que donà el 1892 i 1893 a l'Ateneu Barcelonès va tenir una acció positiva sobre el públic i sobretot en els seus alumnes, entre ells Granados:

Todos se sintieron profundamente transformados, y así me lo manifestaron los ejercicios de sus próximas lecciones²¹.

Felip Pedrell i Enric Granados

Granados estudià amb Pedrell a voltants del 1884 i, potser, fins al 1887, any en què es traslladà a París. Desconeixem si continuà, passat el període parisenc, assistint a les seves classes. Tanmateix, tenim constància, gràcies a la correspondència, de com sovint sotmet a l'aprovació del mestre algunes de les seves composicions, li comunica la seva font d'inspiració i els seus projectes.

El Granados compositor mereix una gran admiració per part de Pedrell. Les «Danses espanyoles», una part de les quals havia compost el 1883 són, per Pedrell, un perfecte exemple d'art nacional. I a la *Lírica Nacionalizada* els dedicarà un capítol:

Sus obras traen disuelta toda la dosis de indigenismo y de colorido local que influye por manera decisiva en la evolución del arte español, acentuándola en un sentido que corresponde perfectamente al espíritu y al sabor del terruño. [...] La conquista musical del presente en bien del arte español, ha de realizarse por este camino [...]. La colección de Danzas españolas de Granados es, no sólo una magna obra musical, sino una obra de alta y trascendental significación para el porvenir del arte musical español²².

Les relacions entre Granados i Pedrell foren bastant estretes, malgrat les desavinences dels últims anys. Tanmateix, l'article necrològic que Pedrell dedicà a Granados és extremament elogiós. Remarca com la qualitat més important de la seva obra l'absència d'influència francesa, que tant va criticar en Albèniz:

No experimentà jamai cap feblesa d'assimilació exòtica, ni la temptadora, però corruptora francesa, que ha inutilitzat a tants. Fou autòcton. Ell. Sempre ell, i espanyol per damunt de tot²³.

²¹ PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, Ollendorff, 1911, p. 30.

²² PEDRELL, F., *Lírica nacionalizada*. París, Ollendorff, 1909?, p. 29-33.

²³ PEDRELL, F., «La personalitat artística d'en Granados» a la *Revista Musical Catalana*, XIII, 15 juny 1916, p. 174.

Felip Pedrell i Isaac Albènicz

Pel que fa referència a Isaac Albènicz, les discòrdies durant el període parisenc foren importants. Abans d'encetar el tema, intentarem restaurar sintèticament el que foren les relacions entre aquestes dues personalitats. Són poques les fonts fidedignes: algunes informacions que ens han fornint els biògrafs són actualment inverificables. Existeixen, però, moltes especulacions, per altra part controvertides, sobre la possible influència de Pedrell en l'obra d'Albènicz.

Pedrell i Albènicz mantingueren un intercanvi epistolar episòdic. La major part de la correspondència es conserva a la Biblioteca de Catalunya. Les lletres que s'adreçaren entre el 1891 i el 1904 tenen el to amical habitual en tota la correspondència d'Albènicz, no són pas més excepcionals en cordialitat que aquelles que adreçà a d'altres coneixences. Es tracta, sobretot, de cartes de felicitació, d'assumptes familiars, de petits favors mutus. A vegades, Albènicz també sotmet els seus projectes a Pedrell. Però significativament no hi ha cap relació epistolar dels seus anys parisencs. Posteriorment a la mort d'Albènicz, Pedrell mantingué un contacte bastant estret amb Laura Albènicz, a qui dedicà un article a «Las Quinzenas Musicales» de *La Vanguardia*.

Albènicz acudí a Pedrell, el 1883, per instruir-se en els aspectes tècnics de la composició. Cercava un suport teòric a la seva intuïció artística. A París, però, comentà que les lliçons del mestre no l'havien conduït a cap resultat, la qual cosa va provocar l'escàndol dels seus amics i sobretot de Manuel de Falla. Tanmateix, Pedrell actuà amb la psicologia d'un gran mestre:

Notaba yo que cuando se hablaba de estas cosas o de otros problemas técnicos más intrincados, se preocupaba y ensimismaba extraordinariamente. Y como observase que la regla seca y fría no penetraba en su inteligencia, determiné no hablarle jamás de reglas, ni de acordes, ni de resoluciones y demás monsergas técnicas, sino de gusto y de gusto fino e ilustrado, apuntando a encaminar bien, recta e idealmente, aquella intuición musical tan excepcional que él poseía²⁴.

Laplane considera que el mestratge i la guia de Pedrell van ajudar Albènicz a afirmar el seu camí musical, i diu:

Ce qu'il lui devait en effet, ce n'était l'enseignement positif et des notions inscrites dans la mémoire, c'était un élan, une impulsion première dont il était naturel qu'il perdit conscience en poursuivant tout seul un mouvement qui puisait sa force en lui-même. Il n'en reste pas moins qu'il a

²⁴ PEDRELL, F., «Isaac Albènicz» a *La Vanguardia*, (15 juny 1909) i PEDRELL, F., *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. París: Ollendorff, 1910, p. 378.

subi un choc décisif, qu'il a dû trouver dans l'idée pedrellienne d'un art spécifiquement national une confirmation doctrinale de cet instinct qu'il sentait obscurément dans ses fibres, et qu'il a même, si l'on peut dire, commencé par «pedrelliser» avant de trouver sa voie définitive²⁵.

Quan Albèiz va conèixer Pedrell, gaudia ja d'una certa fama com a pianista i com a compositor de peces de saló. És cert que sovint s'ha menyspreat aquesta faceta de la seva obra, però les peces posseïen ja aquell sentiment de naturalitat que Pedrell predicava. Pedrell admirava l'espontaneïtat amb què componia aquestes petites obres per a piano:

Aquellas flores de irisados colores, aquellas joyas de sus inspiraciones primitivas, son lo más genial, lo más mediterráneo, lo más nacional de la obra de Albéniz²⁶.

El mateix Albèiz en fou més tard ben conscient, quan, a París, a final d'octubre del 1907, escoltant algunes de les seves primeres composicions (*Còrdoba, Granada, Preludio*) executades pel Trio Ibèria, va parlar a Falla i a Turina del poder de la música basada en els cants populars. I els aconsellà:

No escribais música a lo alemán o a lo francés. Hay que hacer música española, con acento universal, es decir para que pueda ser oída y entendida en todo el orbe musical²⁷.

Fou així com les idees de Pedrell es perpetuaren durant diverses generacions i assoliren àmbits inusitats. Ravel i Debussy, a través d'un comerç bastant íntim amb músics espanyols (Viñes, Albèiz, Granados, Falla), s'impregnaren també d'aquest ideari. És significatiu, encara que una mica confós, el que explica Maurice Emmanuel de Debussy. Emmanuel havia sorprès Debussy traient un Cancionero de Pedrell de la seva butxaca, al mateix temps que Debussy intentava convèncer-lo del partit que es podia treure de la música popular²⁸.

²⁵ LAPLANE, G., *Albeniz, sa vie et son oeuvre* (1860-1909). París: ed. du milieu du monde, 1956, p. 46.

²⁶ PEDRELL, F., *Músicos contemporáneos...*, p. 379.

²⁷ PÉREZ GUTIÉRREZ, M., *Falla y Turina a través de su epistolario*. Madrid, Alpuerto, 1982, p. 36-37.

²⁸ EMMANUEL, M., *Pelleas et Melisandre*. París, 1926, p. 6. Emmanuel situa aquest moment cap al 1910, però el Cancionero de Pedrell no va començar a ser publicat fins al 1938, el mateix any en què Debussy moria. Certament, es podia tractar d'una còpia manuscrita que hagués arribat a les mans de Debussy per mediació d'algun músic espanyol amic de tots dos.

La comprensió de Debussy cap a la música espanyola era important. Sentia gran admiració per l'obra d'Albèniz; això el portà a manifestar:

Parmi les musiciens espagnols d'aujourd'hui, le plus typique, peut-être, est Albeniz. Il a bu aux sources de la musique populaire assez profondément pour être absolument imprégné de son style et son véritable esprit. La profusion de son imagination est réellement prodigieuse; pas moins que sa capacité à créer l'atmosphère²⁹.

No es pot negar que Pedrell va contribuir enormement a donar vitalitat a la resurrecció de la música espanyola. Però quan els continuadors van portar el nucli de la seva idea més enllà, es va aferrar a un nacionalisme estret i gelós, i es va mostrar massa estricte amb els qui havien partit del seu exemple.

Al cap i a la fi, fou a través de l'obra i dels escrits de Pedrell que es revelaren les riqueses modals, contingudes a la música espanyola natural, i les seves possibilitats. Nombrosos foren els compositors, nacionals o estrangers, que se sentiren atrets pels paisatges espanyols. Alguns evocaren directament el document popular autèntic a la manera de Pedrell; d'altres, evocaren paisatges imaginaris, és a dir, captant l'essència dels elements fonamentals, el color, el ritme.

La tasca de Pedrell sota les diferents facetes de la seva obra, enfortí la concepció estètica del que havia de ser la música nacionalista espanyola. L'activitat mantinguda en el transcurs d'uns cinquanta anys contribuï a donar-li una forma concreta i a desvetllar una autèntica afecció musical. Creà un context d'eufòria, però sobretot de seguretat, de fonament, per a nombrosos compositors. És en aquest sentit que creiem que el nom de Felip Pedrell se situa a l'origen del nacionalisme musical espanyol i en localitza sincerament el mèrit.

Un precursor és aquell qui arriba quan els temps han saonat, com Glinka a Rússia, Pedrell a Espanya, Parry i Stanford a l'Anglaterra moderna. Es troba històricament en el llindar d'un nou període de l'art... L'estímul que els compositors russos, tals com Balakiref i Rimsky-Korsakof, trobaren en les obres de Glinka, sens dubte fou gran; més quan, com en el cas de Pedrell, la influència directa de l'ensenyament completa la influència de l'exemple, el precursor té dret a què li sigui especialment reconeguda la part que li correspon en l'avenç realitzat³⁰.

²⁹ En un interviu fet a Claude Debussy per Michel Calvocoressi i reproduït a la revista *The Etude* (1914); vegeu LESURE, F., *op. cit.*, p. 104.

³⁰ Paraules traduïdes d'un article de Calvocoressi aparegut a la revista *Monthly Musical Record* de Londres i reproduïdes a la *Revista Musical Catalana*. XIX, setembre-octubre 1922, p. 281.

