

Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto

CELSA ALONSO

El interés que Pedrell mostró por la canción culta con acompañamiento se advierte al estudiar su catálogo de obras. De todos es sabido que, a pesar de que su máxima aspiración giraba en torno al drama lírico nacional, Pedrell sintió especial predilección por la canción acompañada o *Lied*, como él prefería llamarla: de hecho, es el primero en titular con el vocablo alemán *Lieder* sus colecciones de canciones y melodías, a partir de 1871. No es nuestro objetivo inmediato el estudio estético y analítico de la producción liederística y cancionística de Pedrell, pues pensamos que ello desborda el marco de esta comunicación. Sin embargo, sí creemos necesaria una aproximación a los condicionantes estéticos que rodearon al género tal y como fueron entendidos por Pedrell, en una postura no exenta de cierta ambigüedad.

Tal aproximación ha de hacerse no sólo a través de las expectativas y opiniones que Pedrell tenía respecto a sus propias canciones y *Lieder*, sino también en el marco de las opiniones vertidas sobre la aportación de contemporáneos suyos dedicados al género. Dos importantes exponentes de la canción culta con acompañamiento de la segunda mitad del siglo XIX fueron Fermín María Álvarez y Gabriel Rodríguez, compositores a los que Pedrell dedicó páginas elogiosas en sus escritos mientras ignoraba (cuando no despreciaba) las producciones de la mayoría de los numerosos autores dedicados al género cancionístico.

Por otra parte, creemos que estas breves anotaciones tienen sentido en el marco de un congreso donde, además de la figura del compositor y musicólogo, se está reflexionando sobre los variados problemas que plantea el nacionalismo como credo y como estética musical operativa. Porque es la canción acompañada (llámese melodía, canción española o sencilla y —ambiciosamente— *Lied*) una alternativa más para canalizar la captación de lo popular —y, más concretamente, de la idiosincrasia peculiar de la canción popular española— a través de un lenguaje y un vehículo de expresión cultos

que se materializan en un género musical que tuvo que sobrevivir en el marco del salón romántico. Esa es la razón de que tradicionalmente se la haya incluido como componente de eso que se ha dado en llamar *música de salón*, lo cual plantea ciertos problemas a la hora de su valoración, dada la situación de la música de salón en España, cosa de la que Pedrell era consciente.

Algunos compositores optaron por una estética de corte populista (que generalmente pretendía ser de signo andalucista), alimentada por los derroteros del pintoresquismo y costumbrismo románticos. Tal estética hundía sus raíces en la música teatral y en el plebeyismo dieciochesco desde el punto de vista ideológico¹, y se prolongará como actitud y como fenómeno socio-musical durante gran parte del siglo XIX: y las canciones españolas hacían las delicias de la aristocracia decimonónica que frecuentaba los salones.

Otro grupo de compositores se sumaron a la estética de la romanza italiana o se limitaron a realizar una imitación de números operísticos italianos (más o menos lograda, según su talento y técnica musicales). En el espacio único del salón convivieron ambas tendencias y en ambas se lograron algunas obras de mérito, pero también se caería en el abuso, pues decenas de compositores se lanzaron a la composición de canciones y melodías que pronto engrosaron el repertorio de la música de salón.

Cuando en 1888 Pedrell comienza a escribir en las páginas de *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, España estaba aferrada a una precaria restauración borbónica. Para entonces, la vida de los salones se había aburguesado respecto a la situación de la primera mitad del siglo, y el italianismo campeaba a sus anchas: recordemos aquella expresión de Galdós sobre la *basura de salón* que Pedrell suscribió en no pocas ocasiones. El italianismo reinante sólo tenía la competencia de ciertos compositores que, en pleno auge del género chico, optaban por un casticismo y andalucismo que, en ocasiones, eran adulterados por lo que se dado en llamar el «alhambrismo» en música sinfónica y que en el dominio de la canción acompañada podemos bautizar como «arabismo»: colecciones de canciones «moriscas» que no eran otra cosa que una reformulación tardía (acorde con la moda del momento) de aquel primitivo andalucismo presente en los salones españoles desde principios de siglo².

¹ Utilizando una expresión de Ortega y Gasset. Véase los ensayos sobre el tema que se han publicado bajo el título de *Goya: Preludio a un Goya y Sobre la leyenda de Goya*. Madrid, Espasa-Calpe, Colec. Austral. Tercera edición de 1982 (la primera edición es de 1963).

² Por otro lado, el arabismo y orientalismo son fenómenos característicos del romanticismo y neorromanticismo europeo, que al ser «importados» por los salones decimonónicos españoles, donde a lo largo de varias décadas se había ido creando un importante poso de índole andalucista, están en condiciones óptimas para reabsorber el orientalismo de salón.

La canción española había vivido tiempos mejores en los años veinte y treinta (en las canciones de Carnicer, Gomis o Ledesma, por citar algunos ejemplos significativos) y durante la época isabelina, años en los que el andalucismo había logrado obras de cierta frescura y espontaneidad en la cancionística de Iradier y sus imitadores. Sin embargo, durante la restauración borbónica, la vida de los salones, perdido ya gran parte de aquel más o menos auténtico *gracejo español* —permítasenos utilizar esta expresión salazariana—, se debatía entre la influencia francesa, los restos del furor italianista y ciertos ingredientes orientalizantes o arabizantes de los que ni el mismo Pedrell pudo sustraerse³.

Evidentemente, la creación de un repertorio comparable en su significado al *Lied* alemán era un tema que preocupaba a Pedrell, horrorizado ante la avalancha del mal gusto que dominaba en los salones. Por otro lado, la burguesía barcelonesa de los años setenta y ochenta era más reacia al andalucismo que la madrileña⁴ y, además, se estaba produciendo un gran desarrollo en la lírica catalana y una preocupación seria por la difusión del folklóre catalán. Y es precisamente la influencia de la música folklórica uno de los condicionantes que arrastra consigo la canción culta con acompañamiento desde su

³ En 1906 publicó un álbum titulado *Canciones arabescas* para canto y piano. Se trataba de un álbum de seis números. Es significativo que Pedrell haya dado tal título a una serie que, si se examina con detenimiento, no tiene nada que ver con títulos del mismo signo de otros compositores. Tal vez debamos dar un sentido distinto a estas «arabescas» del que normalmente solemos dar a producciones cancionísticas insertas en el área de influencia del «alhambrismo». No es el tema moro ni la simbología orientalizante lo que justificaría el título que tal vez obedece más bien a un sentido de «miniatura», de «filigrana», teniendo en cuenta que el álbum se nutre de los siguientes números: una «Canción callejera» de ciego postulante, unas «Seguidillas gitanas» (Señor bailadorcito), unas «Bolerías estudiantiles» (a imitación de una tonada antigua), una «Copla marinera», una «Copla de baile» y, finalmente, una canción titulada «El columpio». Esta serie tampoco ha de ser comparable a las anteriormente citadas, escritas sobre textos franceses. A Pedrell no le interesaba esta obra a juzgar por las líneas que le dedica en el capítulo ix de *Jornadas Postreras (1903-1912)*: una línea, sólo para decir «Sin importancia».

⁴ Aunque el andalucismo había tenido más aceptación durante la década de los años cincuenta y sesenta, es muy significativa una crítica de 1871 publicada en *La España Musical*, núm. 277 del 19 de octubre de 1871 (Barcelona) sobre un concierto ofrecido por la Patti, acompañada al piano por Ritter en el teatro del Circo. En ella se decía:

«Llamada a la escena, quiso demostrar su reconocimiento a la distinguida concurrencia que la aplaudía y ¡oh, incauta y mal aconsejada joven! nos cantó la trasnochada canción española "El calesero", en andaluz, al parecer, y sin perdonarnos el *jijuy salero!* que dijo con pasmosa inmovilidad, llevando una falda cuya cola medía cinco metros, un peinado de los más *ebouriffés*, de los que hoy se estilan, en una palabra, todo lo más opuesto al género de la cancioncilla, que de buena gana se la perdonaremos si intenta repetirla. La galantería de la Patti *cometida* sin duda inconscientemente, por crecer acaso que aquí nos entusiasmamos con los *jaleos*, es disculpable en ella, poco conocedora del gusto del público que la oía[...].»

nacimiento como género independiente y que va a afectar, de un modo u otro, a la canción de inspiración populista.

Pero, naturalmente, la música folklórica que alimentaba la inspiración y las melodías de los compositores era más bien la de un folklore de carácter urbano que sobrevivía fundamentalmente en los alrededores de las grandes ciudades, en ambientes socialmente bajos, y que desde fines del XVIII algutinaba toda una serie de elementos dispersos que, juntos todos ellos, habían contribuido a crear un ambiente que tradicionalmente ha recibido diversos calificativos: majo, castizo o manolo⁵.

Si pensamos en la honda preocupación que sentía Pedrell por el *redescubrimiento* de la música popular y sobre cómo había ésta de vivificar al compositor, comprenderemos la sensibilidad del catalán hacia todas aquellas obras y colecciones de canciones que penetraban al salón y que consistían esencialmente en armonizaciones (toscas, algunas de ellas) de canciones populares, fácilmente comercializables. Se trataba, en definitiva, del mismo espíritu comercial que animaba a los compositores a ganarse un dinero en el género de la zarzuela. Junto a estas armonizaciones comenzaban a despuntar las primeras colecciones de canciones populares de ciertos compositores animados por un interés distinto, más acorde con el rescate del folklore de ciertas regiones⁶.

Nos ha sido imposible encontrar un capítulo lo suficientemente amplio dedicado íntegramente al problema de la *canción española* de procedencia culta en la obra teórica o crítica de Pedrell. De hecho, es este un calificativo que Pedrell evita, creemos que conscientemente. Por otra parte, la expresión *canción española* en sí misma es ambigua, ya que nos puede conducir al dominio de lo popular. Pedrell, por su parte, se refiere en ocasiones a la *melodia di camera*. Es curioso que Pedrell emplee el calificativo italiano para definir la realidad de la canción culta con acompañamiento (que sería lo más aproximado a un *Lied*): siempre que Pedrell se movía en el terreno de la canción culta de autor prefería hablar de *melodía* o, sencillamente, de *Lied*. El hecho de que haya que rastrear concienzudamente en sus escritos para encontrar referencias salpicadas al tema del *Lied* en España no significa que no fuera éste objeto de preocupación constante.

⁵ Este ambiente había atraído desde finales del XVIII a un sector de la aristocracia española y lo seguirá haciendo durante el siglo siguiente.

⁶ Una de las pioneras fue la obra de Inzenga titulada *Ecoss de España* de 1874, con la intención de ser continuada posteriormente en los cuatro cuadernos de *Cantos y bailes populares de España* (Galicia, Valencia, Murcia y Asturias). Curiosamente, del mismo año 1874 es otra colección interesante titulada *Cantos Españoles* de Eduardo Ocón de distinta significación y de la que hablaremos posteriormente.

Por otra parte, es necesario recordar que para él el drama lírico es el *Lied* engrandecido:

Ha llovido, y aún diluviado, desde que escribí glosando este tema: que el drama lírico es el *Lied* engrandecido; más claro: es el canto popular transformado, producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos: en ellos aparecen copiadas con toda fidelidad no tan sólo la idiosincrasia artística de cada autor, sino reflejadas por manera admirables todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo. El drama lírico, pues —añadía— es el *Lied* desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado. En el canto popular existe el temperamento artístico de un pueblo del que emana, por consiguiente, su carácter⁷.

Obsérvese que dice *Lied* y no *canción*. Podríamos incluso inferir una identificación casi implícita entre canto popular y *Lied*. Sin embargo, cuando Pedrell se refiere a la *melodia di camera* el elemento romántico es casi una necesidad vital. Hay, por tanto, una dualidad entre la referencia a la sabia de lo popular y la presencia de ciertos elementos expresivos de índole estrictamente romántica, que no son siempre fáciles de compatibilizar. Este componente romántico esencial en el género para Pedrell se pone de manifiesto en sus juicios y críticas a la obra cancionística de Fermín María Álvarez y de Gabriel Rodríguez, dos de los exponentes más interesantes de la canción culta española en el siglo XIX, prácticamente olvidados en la actualidad.

Naturalmente, cabría plantearse si es que Pedrell se refiere a dos realidades distintas: el problema de la armonización y presentación de los cantos populares, por un lado, y el mundo de la música de cámara por otro. Si así fuera, ¿qué lugar ocuparía ese *Lied* al que hace referencia? ¿En dónde se incluirían sus colecciones de *Lieder* para canto y piano? Creemos que ambas realidades podrían ser dos aspectos distintos de un mismo fenómeno y que Pedrell era consciente de ello: la necesidad de que España desarrollase un repertorio de canción culta acompañada, absorbiendo e interiorizando la esencia de las canciones populares, al igual que lo habían hecho los *liederistas* alemanes⁸.

⁷ PEDRELL, F., *Jornadas Pastorales (1903-1912)*. Barcelona, Castells, 1922. p. 84

⁸ Conocedor de la música alemana y austriaca, Pedrell reflexionará sobre la absorción del elemento popular en la obra de Haydn en un capítulo de su obra titulada *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París, Paul Ollendorf, 1900. Pedrell señala que toda la frescura de la obra haydiniana descansa en la absorción de la canción eslava y croata por parte del compositor, aunque, naturalmente, en el ámbito de la música instrumental. Pero Schubert haría lo propio en el ámbito del *Lied*.

Es por ello que, en realidad, la esencia del dilema al que se enfrentaba Pedrell (aunque no exista un corpus teórico-estético tan amplio como en caso del drama lírico) no era otra que la conciliación del romanticismo de su espíritu creador con la conciencia de su nacionalismo *regeneracionista*. Ya en 1868 escribía:

[...] ¿dónde encontrar pues los principios de un arte tan fugitivo [la música] y que al propio tiempo se reviste de aparato tan misterioso? En dos fuentes diversas. [a] En la tradición, en la historia de formas y procedimientos anteriores; en el estudio de la naturaleza humana, que no varía jamás en su esencia; [b] en fin, en el corazón humano centro de todas las pasiones y donde cual inmensa oleada afluye todo lo noble, grande, espiritual.

En nuestro estudio debemos ayudarnos de la psicología y de la historia, como dos facultades poderosas para encontrar la verdad [...].

Es preciso saber algo más de lo que enseña la música, y conocer, estudiar, trasladarnos si es posible a las causas primordiales que han precedido a las formas que el arte contemporáneo nos presente [...].

[...] La lucha entre las apreciaciones y tendencias de lo antiguo y lo moderno, se encarniza aún de día en día. Pero la lucha es siempre fecunda y contribuye a la vida del arte y de la literatura. La innovación y la tradición, principios opuestos, pero que en proporción combinados mantendrán la vida del arte, son los elementos constitutivos de este dualismo, eterno, más o menos activo, militante en todos tiempos y lugares⁹.

La dualidad a la que hacíamos referencia es evidente en este párrafo, aunque haya sido escrito para hablar sobre la *música del porvenir* y de Wagner.

Por todo ello, Pedrell fue enormemente selectivo en sus juicios sobre la música de salón e igualmente cuidadoso en sus producciones de esta índole. Tal vez por esa misma razón, a la hora de componer sus colecciones de melodías y *Lieder*, quisiese huir de ese populismo fácil, dejándose seducir por otros estímulos. A nuestro juicio, tres son los aspectos esenciales que configuran el perfil estético de lo que había de ser para él la canción culta acompañada:

- a) La sabiduría de lo popular.
- b) Lo romántico.
- c) La necesidad de aprender de lo que se hacía en otros países para no caer en

⁹ PEDRELL, F., «La música del porvenir». En *Almanaque Musical de 1868*. Publicado bajo la dirección de Luis Obiols. Año I. Barcelona, 1 de enero de 1868. A. Vidal y Roger.

un popularismo de segunda fila. La referencia puede estar en Francia o Alemania (no nos olvidemos de su sincera admiración por Schubert), pocas veces en Italia¹⁰.

La música popular le había preocupado desde siempre. Ya en 1868 decía:

[...] La nacionalidad musical de un pueblo, no tiene fecha sabida; la forma en que cada época se la encuentra, no pertenece por casualidad a ésta o a aquélla sino a todas... Y esa que muy propiamente llamase perpetuidad tradicional, nace de aquel filón inagotable, abierto en la mina de los cantos populares, oculto tanto tiempo por el amaneramiento y estilo convencional, cuyo germen ha vivificado el soplo del genio[...]¹¹.

Pedrell intenta partir de la sabia del canto popular como elemento motor que ha de reconvertirse en lenguaje culto, pero también parece dejarse cautivar por ciertos elementos de signo orientalista y por la influencia de los modelos franceses. *Noches de España*¹², una colección de seis melodías para canto y piano, es un buen ejemplo de cómo Pedrell intentaba aunar lo popular y lo culto. El resultado final nos lleva más al ámbito de lo culto que de lo popular y, como afirmó el propio Pedrell, fue una obra compuesta (al menos en parte) al calor de la influencia de las exquisiteces del *Lied* de Schubert y las intimidades del piano nostálgico de Chopin¹³.

El crítico Antonio Opisso, amigo de Pedrell, publicó una reseña crítica del álbum donde afirmaba asimismo que, en su conjunto, resultaba intimista, romántico, aristocrático e incluso schumanniano en algunos momentos (significativamente en la «Serenata» con texto de Zorrilla), pero que no dejaba de ser eminentemente *español* y finalizaba la reseña del modo siguiente:

El señor Pedrell, de cuya valía musical tengo mayores pruebas todavía, se ha conquistado —puedo decirlo— la admiración de cuantos han oído sus composiciones; pues si en el género sentimental ha sobrepasado tanto a esos autores cuyo único mérito es escoger una buena poesía,

¹⁰ Los *Lieder* de Schubert y Schumann se conocían en España (al menos por una minoría culta), pero no parece que la cancionística alemana haya sido una categoría operativa general en el marco de las variadas influencias que recoge la melodía camerística española y, desde luego, no se puede comparar en ningún caso a la influencia francesa e italiana.

¹¹ PEDRELL, P., «La música del porvenir». En *Almanaque Musical de 1868*. Op. cit.

¹² Esta obra fue publicada en 1871, aunque las seis melodías habían sido compuestas en diferentes momentos. «La ramilletera» es de 1866; el cantar «A...» es de 1864; «Seguidillas» (estilo popular), de 1866; «Cantilena» (estilo popular), de 1864; «Serenata», de 1870 y «Amores en el desierto» (estilo popular), de 1862. Esta diversidad justificaba la diferencia de planteamiento y de concepción formal, según su autor.

¹³ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas. París, Librería Paul Ollendorf. p. 25.

en el estilo característico español ha venido a vengarnos de Iradier y de sus cómplices. ¡Dios se lo tenga en cuenta!¹⁴.

Volverá a intentar la simbiosis de lo «popular» y lo culto en *Orientales*, doce *Lieder* con textos de Victor Hugo (1876), en este caso lo «popular» y el estímulo de la poesía francesa. Éste se hace más específico en *Les Consolations*, doce *Lieder* con textos de Théophile Gautier (1876)¹⁵. No parecen conciliables, a priori, la esencia de lo popular español con los poemas de Hugo: sin embargo, en *Orientales* Pedrell incorporaba elementos musicales asociados a cantos populares tarraconenses que él mismo había recopilado años atrás: en este caso el sabor popular, que se pone de manifiesto armónicamente en ciertos giros modales, se complementa bien con un vago orientalismo que se transforma en un «arabismo evocador» —utilizando una expresión de Francesc Bonastre¹⁶—. El orientalismo de Pedrell estaba matizado en este caso por la esencia del canto popular catalán, en un intento de llevar a cabo lo que creía (en aquellos años de búsquedas estéticas o, utilizando palabras del propio Pedrell, de tanteos¹⁷) una opción válida para el *Lied* hispano.

El antecedente de estas dos colecciones está precisamente en los números rechazados por Pedrell de la serie anterior de *Noches de España*, significativamente del número 3 titulado «Seguidillas» (estilo popular), repudiada por el autor posteriormente¹⁸. Ello es curioso, porque a pesar del rechazo proclamado, Pedrell debió sentirse satisfecho con estas dos colecciones, a pesar de haber sido compuestas con rapidez desmesurada, en un estado de exaltación casi visceral. Ambas series fueron publicadas por la casa editora de Lucca de Milán y recibieron buenas críticas, de las que Pedrell se sintió orgulloso. De hecho, afirma:

Mi camino de Damasco era éste: el del sencillo *Lieder* nacido de la eficacia del canto popular asimilado en su más pura esencia interior, que por desdoblamientos ampliados conducía al drama lírico nacional; pero en una nación de tanta incultura musical como la nuestra, todo esfuerzo

¹⁴ OPISSE, A., «Bibliografía Musical». En *La España Musical* núm. 277 del 19 de octubre de 1871. La comparación con Iradier resulta esclarecedora. Por otra parte, es significativo que Pedrell, años más tarde, rechace frontalmente esta colección a excepción del cantar «A...» y la «Serenata» con texto de Zorrilla. Por cierto que en *Jornadas de Arte (1841-1891)* Pedrell se mostrará muy agradecido con aquella crítica de Opisso, quien había formado parte con él de la primera Sociedad Wagneriana de Barcelona.

¹⁵ Pedrell advierte que en su catálogo había intitulado la serie como *Pensés musicales*.

¹⁶ BONASTRE, F., *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Publicaciones de la Caja de Ahorros de Tarragona, 1977, p. 29.

¹⁷ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit.

¹⁸ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit., p. 30.

realizado en uno o en otro sentido, estaba de Dios que resultaría completamente estéril. Me di cuenta de todo esto con una semi-claridad de videncia anticipada. [...] El efecto desastroso producido por la negativa eficacia, nula por completo, de las *Orientales* y sus gemelas las *Consolations* en el público, siquiera limitado a una mínima parte, causóme gran descorazonamiento moral, exacerbado y acrecentado por la imaginación, mala consejera siempre, y verdaderamente homicida en aquel momento¹⁹.

Aunque, efectivamente, Pedrell reconozca que se había dejado seducir negativamente por su imaginación, no es menos cierto que en estas frases está presente la crítica a un público musical que no parecía estar capacitado para recibir y saber apreciar el significado de un verdadero *Lied* de verdadero carácter *español*, independientemente de que su propuesta estética pudiera ser un error, lo cual tampoco queda del todo claro.

El ejemplo de Schubert fue una referencia constante para él, pero no conseguía traducirlo a su propio lenguaje:

El ambiente de aquellos cantos [populares] me fascinaba, ciertamente, pero yo ignoraba cómo traducirlos en música. Se lo preguntaba a la partitura de *Freyschütz*; se lo preguntaba a los *Lieder* de Schubert: la esfinge parecía muda²⁰.

A pesar de todo, la simbiosis de lo popular y lo culto era una necesidad para Pedrell. El tema sale a relucir ocasionalmente en sus escritos, por ejemplo, con motivo del juicio crítico de *Cantos de la Bretaña* (*Chants de Bretagne*), de Gabriel Fabre:

En efecto, se trata de una serie de poesías modestas que Gabriel Fabre ha adaptado a temas bretones. Las poesías son modernas, de lo más moderno que pueda darse. [...] Los periódicos de París citaron mi nombre y mis ideas al hablar de esta colección, y quise conocerla para estudiar ese interesante aspecto de renovación que ofrece actualmente Francia [...] Lo que hay que admirar en la colección es la habilidad que demuestra el autor asimilándose los temas populares originales, conservándoles toda su fisonomía nativa, y más todavía, haberlos fundido en poesías modernas, y de lo más moderno que pueda darse como concepto y forma. El autor, en una palabra, ha llenado de vino generoso de la nueva cosecha odres viejos bien curados, y el resultado ha sido lo que era de esperar: esa hermosa confesión dice bien a las claras que la ancha vía

¹⁹ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit., p. 93-94.

²⁰ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit., p. 72-73.

abierta es fecunda y ha de producir en Francia, como lo ha producido en otras naciones, un verdadero renacimiento y una honda transformación, que ya se deja sentir, así en la técnica del arte como en la idealidad que éste ha de perseguir para que la obra dure y perdure [...]²¹.

Las armonizaciones de cantos populares editados para canto y piano tenían ya larga tradición a la altura de 1888. Era este un campo que, a primera vista, parece no tener nada que ver con la canción acompañada de origen culto o la canción de salón, pero que inevitablemente hubo de influir en un sinfín de compositores dedicados al género, pues aquellas colecciones de cantos armonizados llegaban al dominio del salón. Ahí están las colecciones de Eduardo Ocón²², Isidoro Hernández²³, que, evidentemente, no tienen el mismo carácter que las colecciones de Núñez Robres²⁴, de Inzenga²⁵ o de Adalid²⁶ (por citar tres ejemplos significativos), donde se hace más evidente el interés *folklórico* y donde lo andaluz no es la referencia esencial. Recordemos que tanto

²¹ PEDRELL, F., *Lírica nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París, Paul Ollendorff, 1900, p. 71-72.

²² OCÓN, E., *Cantos Españoles*, Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por Eduardo Ocón. Málaga-Leipzig, Breikopf und Härtel, 1874. Es significativo constatar aquí que en la edición alemana de este álbum el título se tradujo como *Spanische Lieder: Sammlung von National und Volksliedern*...

²³ Entre la copiosísima obra de este autor, entre la que cabría mencionar varios álbumes de diversa índole («El cancionero cubano», «Ecos del harem», «Álbum Bécquer», «Ecos de Andalucía», «Ecos infantiles», «La gracia de Andalucía», y «Seis nocturnos») se destacan dos colecciones que pudiéramos enclavar en el marco de los estudios folklóricos, sin que ello no quiera decir que entre los álbumes anteriormente citados no se hubiesen deslizado varias canciones populares armonizadas: se trata de «Flores de España»: Álbum de cantos y aires populares para piano, con letra, publicado por Pablo Martín, 1883 y *El cancionero popular*: doce cantos populares para piano con letra, en varias series. Lo más curioso de estos dos últimos álbumes es que, al igual que en el de Ocón, se entremezclan canciones populares de carácter anónimo con otras de autor (Gomis, Pablo del Moral, Manuel García, Fernando Sor, Francisco de Borja y Tapia, Castelli e incluso hasta el mismo Oudrid) sin acudir a un prólogo explicativo como hace Ocón con su colección. Por lo tanto, es claro que a lo largo de todo el siglo XIX se había perdido el significado concreto y real de «lo popular».

²⁴ NÚÑEZ ROBRES, L., *La música del pueblo*. Colección de cantos españoles recogidos, ordenados y arreglados para piano con letra. Madrid, Calcografía de Echevarría, 1869. Colección que aparentemente no atrajo la atención de Pedrell.

²⁵ IZENGA, J., *Ecos de España* (1874) y *Cantos y bailes populares de España* en cuatro cuadernos previstos, por este orden (Galicia, Valencia, Murcia y Asturias). El primero de ellos: Cantos y Bailes de Galicia, muñeiras, alboradas, música de gaita, cantos populares de Pontevedra, del país de la Ulla, de mendigos, de año nuevo, del día de Reyes, de cuna, de *aninovo*, cantos del Bierzo, etc., es de 1888.

²⁶ ADALID, M. DEL, *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. La Coruña, Canuto Berea, 1877-1881.

Inzenga, como Ocón, Hernández y Núñez Robres hicieron sus incursiones en el género de la canción culta acompañada.

La admiración que Pedrell sentía hacia la obra de Inzenga no fue obstáculo, sin embargo, para que el maestro puntualizase alguna pega que nos lleva de nuevo al tema de la armonización:

Un solo reparo haremos a la obra del maestro; que haya armonizado los cantos que nacieron sin acompañamiento alguno: presentándolos sin acompañamiento y tal como el pueblo los canta, acaso, hubiera sido más serio y artístico su empeño, él mismo lo confiesa, diciendo que no hay música que pierda más en la escritura y, sobre todo, en el arreglo del piano, que la popular; ¡al piano! el instrumento anti-popular por excelencia, representante del arte civilizado, académico, atildado, afeminado, que raras veces conoce la espontaneidad, aunque lo parezca, que no posee aquella poderosa energía, aquella sublimidad sencilla, aquel cautivador atractivo de manifestación tan innata en el espíritu del hombre, el canto popular, voz de los pueblos, conmovedor y consolador sursum corda de la humanidad²⁷.

Este hecho no tenía justificación para Pedrell ni siquiera pensando en el aficionado, en aquel *terrible* aficionado que prefería una insípida romanza, o alguna pieza de actualidad a un *verdadero Lied*. Teniendo esto en cuenta ¿Qué juicio merecían a Pedrell las producciones del tipo de las de Ocón o Hernández? ¿Entrarían dentro de aquella *basura de salón*? Es posible que, efectivamente, así fuera. Recordemos unas palabras escritas por Pedrell hacia 1900 aparecidas en un artículo titulado «Los Cantos Flamencos»²⁸:

No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida y que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los perversos gustos de tales autores, a los indoctos de la muchedumbre, y a determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afotunadamente, va de capa caída y morirá de saciedad. No tienen nada que hacer aquí, repetimos, los tales perpetradores de verdaderas infamias musicales, que han creído escribir

²⁷ PEDRELL, F., «La Quincena Musical». En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, núm. 3 del 29 de febrero de 1888.

²⁸ PEDRELL, F., *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. Paris, Paul Ollendorff, 1900, p. 11-15.

en este género popular sin conocer su estructura melódica, su ritmo propio y su modalidad, que no es la de la *gamma* musical europea.

Y por otro lado, ¿Cuál es la diferencia *real* entre aquellos arreglos con un evidente interés comercial (además de un afán recopilador más o menos ambicioso), y aquellos cientos de canciones de sabor andalucista que se cantaban tanto en los salones aristocráticos como en los cafés y saraos madrileños desde comienzos de siglo, y que no eran en muchos casos sino elaboraciones de cantos populares de procedencia suburbana, realizados de un modo bastante elemental musicalmente? Sinceramente, creemos que no demasiada, teniendo en cuenta que la mayoría de los compositores que querían asegurarse una buena venta de sus colecciones acudían inevitablemente a Andalucía, que era la demanda del público.

Recordemos las palabras del prólogo a *Cantos Españoles* de Ocón. Diferenciaba el malagueño entre cantos *nacionales* y cantos *populares*: los primeros se habían popularizado por completo, pero habían salido de la pluma de *verdaderas eminencias artísticas*; «los propiamente populares — todos andaluces — han sido tomados de la boca del mismo pueblo, esmerándonos en copiarlos con la mayor exactitud posible, así como sus acompañamientos o armonizaciones, casi siempre de un corte muy extraño y primitivo»²⁹.

Tal vez para responder a estas preguntas debamos recordar dos cosas: por un lado retomar las palabras de Salazar de que «con la llegada de Felip Pedrell el estudio del folklore de algún modo se sistematiza y toma, por decirlo así, *cuerpo científico*»³⁰. Sin embargo, no es menos cierto que Pedrell realizó un acercamiento, aunque tímido, a la estética andalucista en el ámbito de la canción acompañada en el álbum titulado *Cantos andaluces. Coplas de contrabandistas, guapos, chavales y matones del cantaor Silverio*, puestas para piano con letra y para canto con acompañamiento de piano (1889). En la catalogación de obras de Pedrell realizada por Bonastre aparece recogida esta

²⁹ Ocón, E., *Cantos españoles*. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por Eduardo Ocón. Málaga-Leipzig, 1874.

³⁰ SALAZAR, A., *La música de España*; volumen 2. Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, p. 152-153. Fruto de ello será, como todos sabemos, el *Cancionero musical popular español*, de 1918-19, en cuatro volúmenes, en los cuales incluiría numerosas piezas vocales pertenecientes a los siglos anteriores y que habían terminado por fundirse en el anonimato de lo popular. El «precedente» (si es que así podemos llamarlo) de la inclusión de piezas no estrictamente populares está implícito en la mayoría de las colecciones de canciones del siglo XIX, con su inclusión de canciones de autor que habían llegado a popularizarse de tal modo que son considerados como acervo *nacional*. Naturalmente, el significado y trascendencia del *Cancionero* de Pedrell no tiene nada que ver con las anteriores.

obra, publicada por Alier y firmada con el pseudónimo de F. Peláez³¹. También Gilbert Chase afirma que Pedrell publicó esta colección bajo el pseudónimo de F. Peláez³².

Con tal pseudónimo fue publicada por Salvat en Barcelona una edición de este álbum, con el título *Aires de la tierra: Álbum de cantos andaluces*, que se registró en el Boletín de la Propiedad Intelectual en el año de 1893; pero existió al menos otra edición más de esta serie publicada por Vidal, Llimona y Boceta con el título de *Cantos andaluces. Coplas de contrabandistas, guapos, chavales y matones del cantaor Silverio*, donde aparece el nombre de F. Pedrell³³. Las dos colecciones contienen doce arreglos de tonadas de canciones populares andaluzas y el contenido es el mismo (varía la numeración u orden de las canciones en uno u otro)³⁴.

Es necesario plantearse por qué Pedrell utilizó este pseudónimo: ¿acaso no quería verse relacionado con aquella música *popularesca*, aquellas canciones de contrabandistas matones y guapos que habían constituido la base del pintoresquismo españolista «a lo Manuel García» en la Europa romántica del XIX? No es probable que Pedrell se dejase cautivar por aquella majería, tan sólo un año después de haber escrito aquellas frases laudatorias pero duras respecto a la armonización y arreglo para piano de los *Cantos y bailes populares de España*, de Inzenga.

De hecho, esta obra de Pedrell en su concepción no difiere demasiado del propósito de otras colecciones de canciones españolas anteriores, donde la línea divisoria entre la canción popular y la canción culta acompañada de autor no está clara. También es posible que la razón por la que Pedrell publicó aquellos aires andaluces fuera de índole estrictamente económico (*pro pane lucrando*, como él decía) en una obra dedicada al aficionado de salón ávido aún a los devaneos de contrabandistas, y que ello le inclinase a la utilización del pseudónimo.

La justificación que nos da el propio Pedrell no resulta del todo convincente, aunque sí aclara que fueron en realidad dos álbumes en origen y no una única colección de doce cantos: por un lado *Aires andaluces* (coplas de contrabandistas), un total de seis, para piano sólo con letra, y por otro lado *Aires*

³¹ BONASTRE, F., *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea. Op. cit.*

³² CHASE, G., *Historia de la canción*, coordinada por Denis Stevens. Taurus, Madrid, 1990, p. 201.

³³ La portada de este álbum aparece reproducida en la obra de Francesc Bonastre anteriormente citada.

³⁴ A excepción de la canción titulada «Niña, lo que bien se quiere», que aparece en la edición de Salvat con este título, pero que en la Vidal y Llimona se titula sencillamente «Lo que bien se quiere».

de la tierra, del cantaor Silverio, *transcritos íntegramente*, para canto y piano por el mismo autor de la otra colección, F. Peláez³⁵.

Lo de Peláez era falso, y una inocente tomadura de pelo lo de los Aires, lo del cantaor Silverio, y lo de las transcripciones. En realidad, eran uno de tantos ejercicios o experiencias de asimilación del elemento popular de una de nuestras regiones, a que de tiempo me entregaba, por medio de una elaboración interior continua, y que salía afuera, como en el caso precitado, o que no salía y se guardaba dentro para cuando necesitase manifestarla exteriormente³⁶.

Quedaría la duda de si realmente entre 1888 y 1891, fecha en la que escribe el Prólogo a la colección de *Cançons populars* de Francesc Alió, la opinión de Pedrell se vio modificada en el tema delicado de la armonización, sobre cómo había de hacerse tal armonización y sobre qué cantos es legítimo hacer tal armonización. En cualquier caso, hay una inflexión en el pensamiento de Pedrell respecto a este tema, que se hace evidente si tenemos en cuenta lo dicho en un artículo en *La Ilustración Musical Hispano-Americana* al respecto de las *Cançons* de Alió:

Hanse colocado algunos jóvenes compositores en aquel medio ambiente en el cual se halla intacta la primera materia del saber y del sentir en el canto popular, todo un arte nuevo de gran trascendencia [...] sabiendo algo más que está por encima de la rutinaria práctica del basto obrero de la solfa, todo se lo deben traer dentro, acentuando aquel don de apropiarse la fisonomía, el carácter, el acento apasionado y la admirable manera de ser de la poesía popular, el *folk-lore* completo, para devolvérselo al pueblo transformado poéticamente³⁷.

¿Como hemos de entender esa *transformación poética*? Del contenido del artículo parece desprenderse que lo óptimo para Pedrell es aplicar una armonización adecuada a las características modales de muchas melodías populares, ensanchando y modernizando de este modo el espectro de la música tonal, a la manera de los rusos y escandinavos. En el Prólogo a la colección de *Cançons populars catalanes*, de Francesc Alió, publicada en 1891, criticaba las armonizaciones tonales cuando éstas no se ajustaban a las características melódicas de las melodías populares:

³⁵ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit. p. 202.

³⁶ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit. p. 202.

³⁷ PEDRELL, F., «*Cançons populars catalanes* recogidas y armonizadas por Francisco Alió». En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, Año V núm. 105 del 30 de mayo de 1892.

¿qué decir, entrando en otro orden de consideraciones, de esas muestras que en algunas colecciones aparecen en las que con inexcusable imprudencia se ha pretendido entrar en el terreno peligroso de la polifonía aplicada a una de esas bellas inspiraciones musicales populares, melodías primitivas, *verdaderas melodías en línea recta*, que se resisten, muchas veces, a estas y otras fecundas experiencias importantísimas?³⁸.

Sin embargo, el mismo Pedrell reconoce que Alió no se decide por esta vía, y se inclina por una armonía tonal:

Alió se ha colocado en un punto bien escogido del segundo término, sin duda porque ha tenido miedo de entrar en el terreno de aquellas experiencias, y con laudable pericia, ha aplicado la polifonía moderna al ambiente de las melodías que nos ofrece en su colección para que, asimilándoselas, convirtiéndolas en arte, y, a veces, en arte personal, se introduzcan en el salón, proclamen su excelencia e importancia y hagan alif y fuera de allí [...] lo que al fin y a la postre, está llamada a hacer la melodía popular en general, una nueva fuente de Juvencio, que rejuvenece todo cuanto se baña en ella, sea Música, sea Poesía³⁹.

¿Acaso Pedrell no está admitiendo con ello la conversión de un lenguaje popular en un lenguaje culto en aras de una mayor difusión cara al aficionado, en aras de penetrar en los salones? Eso sí, aparece un argumento nuevo en el sentido de que, tras una seria reflexión, admite que ello estaría justificado como una especie de fase previa para establecer algo así como la base psicológica de una estética musical que ha de ser el objetivo a lograr.

La inflexión respecto a 1888 se hace más evidente conforme pasan los años. En 1911 escribía:

Los músicos españoles han incurrido en la singular necesidad de afirmar que el canto del pueblo no debe armonizarse so pena de excomunión de leso arte. Pelayo y Briz, no músico, y por ende, más ilustrado que los mismos músicos, publicaba las antologías de sus *Cançons de la terra*, provistas casi todas de acompañamiento, desgarrados y ramplones, hay que confesarlo, pero se mofaba de los que, más papistas que el Papa, se indignaban contra la armonización del canto, como si con sus indignaciones risibles mal ocultasen la impotencia de realizar la tal armonización, reve-

³⁸ PEDRELL, F., «La música en el folk-lore catalán». Prólogo a la colección de *Cançons populars catalanes*, de Alió. 1891. Reproducido en su obra *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical*. París, Paul Ollendorff, 1900, p. 7.

³⁹ PEDRELL, F., «La música en el folk-lore catalán». Prólogo a la colección de *Cançons populars catalanes*, de Alió (1891). Reproducido en *Lírica Nacionalizada... Op. cit.*, p. 9.

ladora de su ignorancia, diciéndoles con chuscas y fina gracia: «¿Les estorba lo acompañado? Pues esto se resuelve tapando con el dedo la línea del pentagrama pecaminoso[...]» y *tutti contenti*. Y tenía razón.

La generalidad de nuestros músicos no ha sabido hasta más tarde, que la armonización del canto popular forma un ramo especial de la literatura musical folk-lórica internacional, y que gracias a esa literatura se han descubierto ignorados mediterráneos de tonalidades, modalidades, influencias de razas, toda una étnica de la armonía, que ha explicado, perfectamente, el advenimiento de nacionalidades a fin de que sonasen en la vida del arte todas las cuerdas de la lira humana, mudas durante siglos y más siglos⁴⁰.

Evidentemente que en la base de tal inflexión en su pensamiento puede estar la composición de la trilogía de *Los Pirineos* y el manifiesto *Por nuestra música*. Falla también se refiere al punto de inflexión del año 1890-91, así como a la personalidad de las armonizaciones pedrellianas de su *Cancionero musical popular español*:

Y aún diré más: esa significación que muchos le atribuimos no está representada por la totalidad de sus obras; las que precedieron a la composición de *Los Pirineos* sólo pueden estimarse como efecto de la compulsión de intenciones conducentes al fin brillantemente logrado con la citada obra. Ni aún en estas mismas obras de su último período esto fue logrado con igual fortuna[...]

[...] La simple confrontación de algunos de los cantos anotados y armonizados por Pedrell, con la transcripción y armonización que de esos mismos cantos presentan otras colecciones que le precedieron, nos probará como tal canción, en que apenas reparábamos a la lectura de aquellas colecciones, adquiere un raro valor al ser presentada por nuestro músico. Y es que el carácter modal especialísimo que acusan determinados cantos, se ha traducido en aquellos cancioneros al sentimiento tonal invariable de la escala mayor o menor, mientras que Pedrell extrae de esos mismos cantos la verdadera esencia modal y armónica en ellos contenida⁴¹.

Pero pasemos a un segundo componente esencial a tener en cuenta en el ideario estético pedrelliano sobre la formación de un *Lied* de carácter hispano. Las huellas de un romanticismo profundamente anclado en su espíritu aparecen salpicadas en sus juicios elogiosos de dos contemporáneos suyos que le merecieron el mayor respeto: uno de ellos fue Fermín María Álva-

⁴⁰ PEDRELL, F., *Orientaciones (1892-1902)*. Cap. XXII. *Mi Cancionero musical popular español*. París, Paul Ollendorff, 1911, p. 160.

⁴¹ FALLA, M. DE, *Escritos sobre música y músicos*. Introducción y notas de Federico Sopeña. Colección Austral. Madrid, Espasa-Calpe, 1988.

rez⁴². Pedrell se alegraba profundamente del éxito de las *melodías de Álvarez*⁴³. Se alegraba, sobre todo, de que, por fin, un autor español pudiese competir con los italianos en el dominio de la música *di camera*. Parece como si no se atreviese a utilizar sencillamente la denominación de música *de salón*, que era donde se cantaban las canciones de Álvarez.

Pedrell dirigía sus quejas no sólo contra los compositores españoles que se dejaban seducir por el andalucismo barato y contra muchos otros que publicaban incansablemente romanzas (con textos italianos o castellanos), sino contra el público de los salones que, del mismo modo, se dejaba conquistar por aquella vulgar imitación del italianismo operístico y de salón, una enorme dificultad que contribuyó a impedir un desarrollo fructífero del *Lied* hispano. Trasladaba la situación del teatro al salón y no le faltaba razón. Sin embargo, es curioso que no hable de las *Canciones españolas* de Álvarez, sino que insista más en la *inspiración* de Álvarez.

Apenas un año antes de la aparición de *Por nuestra música* (1891), Pedrell consideraba a las canciones de Álvarez como una especie de oasis en medio de la mediocridad reinante, como algo prometedor que proporcionaba una chispa de luz entre aquella «niebla del mal gusto»⁴⁴. Y es que la *musica di camera* (y por lo tanto la melodía acompañada) era para Pedrell un género reservado a «los escogidos», a aquellos capaces de realizar una simbiosis auténtica entre la creación musical y la creación poética. Y este es, sin duda, un argumento esencialmente romántico. No tenemos más que recordar sus palabras:

[...] esas florecitas de salón, esas misteriosas e inefables confidencias de un alma a otra alma, divinizadas por un arte que se complace en manifestarse sin ostentaciones ni aparatosos alardes, realizándose, entonces, aquella celeste y misteriosa alianza que existe entre las dos divinas hermanas, la poesía y la música⁴⁵.

Tal vez por ello muy pocos compositores de canciones y melodías fueron deudarios de sus críticas elogiosas. Sin embargo, la obra de Fermín no se carac-

⁴² Fermín M. Álvarez fue un autor de gran éxito entre un público limitado: fundamentalmente en el ambiente de los salones de la aristocracia madrileña entre los años de 1866 y 1874. Posteriormente en los años de la Restauración (precisamente cuando Pedrell escribe su corto ensayo biográfico) sus canciones se hacen repertorio habitual de conciertos vocales y algunas de las canciones más famosas penetran incluso en el ámbito del teatro. Sin embargo, acabará siendo condeñado al olvido por parte de la historia.

⁴³ PEDRELL, F., «Fermín María Álvarez». En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, núm. 55 del 30 de abril de 1890.

⁴⁴ PEDRELL, F., «Fermín María Álvarez». En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Op. cit.

⁴⁵ PEDRELL, F., «Fermín María Álvarez». En *La Ilustración Musical Hispano-Americana*. Op. cit.

teriza esencialmente por un romanticismo profundamente arraigado, sino que fue un compositor de gran versatilidad en el campo de la canción: escribió muchas canciones de línea populista, probó suerte en el repertorio de las habaneras (que habían sido popularizadas por Iradier en los años cincuenta y comienzos de los sesenta) sin olvidar las influencias de la *melodie* francesa (esencialmente de Gounod), y que también supo prestar una atención esmerada a la poesía catalana: capaz de escribir una vulgar cancioncilla española en el tono de las de Iradier pero también unas «sentidas y elegantes melodías antítesis completa, y es de decirlo todo de una vez, de las alcantarillas antimusicales de *Don Op*».⁴⁶

Otro gran olvidado de la musicología española, y sobre el que Pedrell llamó la atención en su obra *Orientaciones*, fue Gabriel Rodríguez: ni Salazar, ni ninguno de los grandes diccionarios españoles de música⁴⁷ siquiera mencionaban su nombre. Pedrell recoge en *Orientaciones* las páginas que en aquel día de 1902, con motivo de la muerte de Rodríguez, dedicara «a la memoria del entrañable amigo»⁴⁸. De estas palabras se infiere que lo más destacado de aquel

⁴⁶ PEÑA y GOÑI, A., «Bocetos musicales (IV). Fermín María Álvarez». En *Crónica de la Música. Revista Semanal y Biblioteca Musical*, núm. 19 del 30 de enero de 1879. Peña y Goñi se refería con el apodo de «Don Op» al compositor Antonio de la Cruz, que también se especializó en el género cancionístico y que fue ridiculizado con este nombre por el crítico vasco, según nos transmite el propio Pedrell en su *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, debido a la manía que Cruz tenía de poner número de opus a sus obras. El juicio favorable sobre la producción cancionística de Álvarez es un punto de acuerdo entre Pedrell y Peña y Goñi. Es más, muchas de las frases dispensadas por Pedrell a Álvarez parecen haber salido de la pluma del vasco en el artículo citado. Y ya había advertido también Peña y Goñi las influencias francesas en la obra de Álvarez, además de la profunda esencia española y la atención a la lírica catalana: esa había sido la opción de Álvarez «antes de caer en la manía de deshilvanar corcheas sin orden ni concierto, o dislocar cavatinas escritas veinte años antes por el prójimo».

⁴⁷ No aparece citado ni en el *Diccionario* de Luisa Lacal, ni en el de Fargas y Soler, ni en el de Pahisa, ni en el de Pena y Anglès ni en el de Ricart Matas. Curiosamente tampoco aparece recogido siquiera su nombre en el *Diccionario biográfico y crítico* de músicos valencianos de José Ruiz de Lihory, obra premiada en los Juegos Florales de «Lo Rat-Penat» en el año de 1900, época en la que Gabriel Rodríguez aún vivía y era un personaje relativamente conocido en ciertos círculos musicales, tanto en Madrid como en Barcelona.

⁴⁸ PEDRELL, F., *Orientaciones* (1892-1902). París, Paul Ollendorf, 1911. Capítulo XXIX: Velada en honor de Don Gabriel Rodríguez y Benedicto, celebrada en el Ateneo de Madrid (1902). En 1903 se publicaría un pequeño folleto sobre la velada celebrada con motivo de la muerte de Gabriel Rodríguez, que se había celebrado el 24 de mayo de 1902 bajo la presidencia de don Segismundo Moret. Gumersindo Azcárate leyó una Biografía (reproducida en el apéndice xiv de *Orientaciones*) y posteriormente se pronunciaron tres discursos (por Moret, Echegaray y el mismo Pedrell). El acto terminaría con la ejecución de varias composiciones de Gabriel Rodríguez, concretamente varias melodías o *Lieder* (como así fueron expresamente denominados) de la mano de la cantante María Soledad Martínez y José Güervos. La admiración entre Pedrell y Rodríguez era mutua, siendo este último uno de los primeros defensores de las teorías pedrellianas y un apoyo constante mientras Pedrell residió en Madrid.

compositor *por afición* y también crítico musical⁴⁹, fue su «Colección de melodías», «intimidades de un alma podrían titularse» según el propio Pedrell⁵⁰. En otra ocasión Pedrell habla de «flores suaves y tiernas de su inspiración musical». De nuevo acude a expresiones de talante romántico para elogiar una producción que se caracteriza, precisamente, por ser un exponente de lo que podía haber sido un *Lied* hispano con una fuerte carga romántica, de aspiraciones más universales que las jugosas canciones españolas de Álvarez⁵¹.

No sólo Pedrell se dejó seducir por la personalidad estética de este autor: a él se refirió también Salvador Giner de los Ríos, en un artículo titulado «Sobre la Institución y el Conservatorio»⁵². Si bien es cierto que la mayoría de sus

⁴⁹ Pedrell recuerda en su discurso que diversos artículos y escritos de crítica de Rodríguez fueron publicados en el extranjero, aunque no especifica donde, sugiriendo incluso la publicación de una antológica de sus escritos críticos. Menciona especialmente su juicio comparativo acerca de Palestrina y Victoria recogido en *Les origines du théâtre lyrique moderne*, así como sus juicios y opiniones sobre el «concepto estético del drama lírico moderno» recogidas en *Rivista Italiana*. En realidad, se puede considerar a Rodríguez como uno de los primeros defensores de Pedrell y ardiente wagnerista. Gabriel Rodríguez fue además colaborador de la revista musical *La Crónica de la Música* desde marzo de 1881, según nos cuenta Saldoni en su diccionario.

⁵⁰ Las melodías de Gabriel Rodríguez fueron publicadas en Barcelona anónimamente a través de un álbum de carácter antológico titulado *Colección de Melodías para canto y piano* por Juan Bautista Pujol.

⁵¹ En el marco de la producción cancionística de la segunda mitad del siglo XIX en España, según Carlos Gómez Amat, estas canciones de Gabriel Rodríguez son las que más se acercan al mundo del *Lied*, afirmando que se trata de un «valioso intento de alto romanticismo que puede ser una excepción en su tiempo». GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la música española: El siglo XIX*. Volumen 5. Alianza Música, Madrid, 1984, p. 99. Coincide el juicio contemporáneo con los gustos de Pedrell en este campo. Gómez Amat al puntualizar la idea básica de Sopeña sobre el desconocimiento del *Lied* en España y el retraso en recibir la música alemana, recuerda a Gabriel Rodríguez como uno de los exponentes básicos de lo que podría considerarse como el inicio de un *Lied* hispano. Afirma Gómez Amat: «Si nuestros compositores, en general, cultivan durante el siglo XIX la romanza o a canción popularista, encontramos, por ejemplo, un acercamiento al campo del verdadero *Lied* en la obra, no de músicos profesionales, sino de aficionados de talento, como en el caso de Gabriel Rodríguez».

⁵² En *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias* de Salvador Giner. Citado en la obra de Carlos Gómez Amat, *op. cit.*, p. 260. Gómez Amat recuerda que Rafael Mitjana cita a Gabriel Rodríguez en términos elogiosos. En él Giner se refería a uno de los problemas graves a los que se enfrentaban en nuestro país intérpretes y compositores: la falta de una cultura musical desde la óptica de la historia del arte, la estética y la historia de la música (una de las claves del nacionalismo regeneracionista de Pedrell y de sus «sucesores», Falla y los miembros de la generación de la República, que iniciarán la inflexión de dicha tendencia). Gabriel Rodríguez fue un pionero a la hora de proponer una educación musical desde nuevos planteamientos, intentando sentar las bases de una verdadera estética musical, desde su posición en la Institución Libre de Enseñanza. Pedrell elogiaría sus realizaciones en el marco de la Institución Libre de Enseñanza y del Ateneo, que dieron fruto en la dedicación prestada a temas que hasta entonces no habían atraído a demasiados profesionales de la música, a saber, los medios de expresión musical, los géneros musicales (religioso, dramático y sinfónico), el origen y naturaleza de la música, el poder

contemporáneos consideraron a Rodríguez un compositor aficionado, Pedrell por el contrario afirma que:

Cultivó la música, no como mero aficionado de gustos ilustrados sino como técnico que ha profundizado todos los secretos prácticos del arte de componer, desentrañándolos y estudiándolos en los mejores tratadistas antiguos y modernos⁵³.

Acaso Pedrell no se percataba de que Rodríguez en este punto había sido tan autodidacta como él mismo. Gabriel Rodríguez participaba en gran medida del nacionalismo y wagnerismo pedrellianos desde un punto de vista ideológico. Sin embargo, en sus *Lieder* y melodías no se aprecia una huella intensa de aquella substancia popular que era tan esencial, o al menos ésta no se hace evidente superficialmente. Tal vez porque suponía que la música de cámara debía estar abierta a otras alternativas y que era necesario acudir a los modelos europeos. Alemania podía ser una opción⁵⁴.

Por otro lado, Pedrell habla de «evolución progresiva» en la producción musical de Rodríguez, pero no indica en qué sentido se produjo tal evolución desde el punto de vista estilístico, sino que alude a distintos estímulos emocionales, sentimentales o espirituales, como queramos llamarlos. Su *Colección de Melodías* es para Pedrell:

Todo un proceso de intimidades [...]: etapas de horas de amor, de expansiones y consuelos arrancados a las cuerdas del piano; confidencias de un alma, comunicadas a las vaguedades de la música... Es asimismo un proceso de transformación de estilos, en el que las ingenuidades y sin-

expresivo de la música y ciertas reflexiones sobre la música *da camera* (la cenicienta de nuestro país): temas todos ellos que tienen mucho que ver con el ideario romántico. Cuando Pedrell se hace cargo de su cátedra en el Conservatorio de Madrid en 1895, conseguirá inaugurar una clase de Historia y Estética de la Música.

⁵³ PEDRELL, F., *Orientaciones* (1892-1902). *Op. cit.*, p. 226.

⁵⁴ Gabriel Rodríguez celebraba en su residencia veladas musicales semanales de carácter familiar a las que asistían amigos íntimos, entre los que se encontraba Pedrell. Y es muy significativo que Pedrell se haga eco, precisamente, de aquellas obras de género de los *Lieder* alemanes que se interpretaban en aquellos conciertos vocales. Teniendo en cuenta la limitada difusión de la música vocal alemana en nuestro país durante el siglo XIX (al margen de piezas extraídas de algunas óperas concretas, de Flotow i similares), frente a la importantísima influencia de la *mélodie* y *romance* francesas o la música vocal italiana, este dato es muy interesante en la medida en que ayuda a explicar en parte la estética de Gabriel Rodríguez, que se aleja del populismo de vena andaluza en boga durante casi todo el siglo y opta por una introversión y depuración expresiva más acorde con la estética alemana.

ceridades de las melodías de ayer, rayan en grandilocuencias sonoras cuando forma y fondo han sido domeñados por una inteligencia superior; cuando por el corazón han pasado pena, dolores y desengaños; cuando se ha sentido muy hondo todo lo que un alma ha confiado al pentagrama; todo aquello que, por íntimo, rara vez sale del corazón del hombre⁵⁵.

Pedrell subraya el doble proceso de productividad que se advierte en la citada colección, es decir, un proceso de índole musical y otro de índole poética; habla incluso de una especie de *substratum* ideal que ni es poesía ni música, sino una especie de «fusión de dos emanaciones en una vibración, en una más alta inspiración, en algo que no tiene ni tendrá jamás nombre en el lenguaje humano»⁵⁶. Estas frases de Pedrell resultan abrumadoramente románticas en 1911 y abren una vía interesante a los compositores a caballo entre el siglo XIX y el XX en el marco del *Lied*, teniendo en cuenta que, a pesar del desfase cronológico que ello suponía, era inevitable que el *Lied* hispano pasase por una etapa necesaria de romanticismo que había tenido, según Pedrell, tan pocos cultivadores.

El mismo Pedrell lo había intentado, significativamente, en una de sus colecciones más misteriosas: *Lais*⁵⁷. Recordemos las palabras de Pedrell:

La intimidad y exaltación con que fueron escritos los *lais*, vedábanme comunicarlos al público, y yo mismo me di palabra de no publicarlos jamás, a pesar de que los gérmenes de muchas composiciones futuras más han de buscarse en esos *lais*, y en la corriente suave y pura de afectos que entrañan, tan encumbrada en la forma y en el fondo que el mismo ser, la mujer, o la emanación que los evocó, si no los ha olvidado, acaso, no pudo comprenderlos entonces, y si los ha comprendido ahora ¡tarde!, ¡muy tarde!, ¡demasiado tarde! sentirá doloroso quebranto[...] En los *Pirineos*, en la misma *Celestina*, y en *Lo Comte l'Arnau* hay sentimientos de cosas honda y tristemente vividas, cuyos gérmenes íntimos de toda intimidad brotaron de esos *lais*, título provenzalco-poético, que tiene para mí un significado superior [...] de sentimientos de cosas honda y tristemente vividas⁵⁸.

⁵⁵ PEDRELL, F., *Orientaciones* (1892-1902). *Op. cit.*, p. 229.

⁵⁶ PEDRELL, F., *Orientaciones* (1892-1902). *Op. cit.*, p. 229.

⁵⁷ Colección de catorce números con textos catalanes de I. A. de B. que forman una especie de ciclo o «conjunto poético íntimo», motivado por un suceso perteneciente a la vida sentimental del autor, en relación con cierto desengaño provocado por una mujer. Es importante señalar que el concepto de ciclo a la manera de los alemanes no estaba arraigado en España y, en este sentido, la colección tiene gran importancia, pues recuerda, al menos en el planteamiento, a los ciclos schumannianos.

⁵⁸ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte* (1841-1891). *Op. cit.*, p. 146.

El romanticismo también se hace evidente en una serie titulada *La Primavera* de doce *Lieder* con textos catalanes de Francesc Matheu de 1880, que no tuvieron éxito alguno. De nuevo, en el planteamiento de esta colección subyace el concepto de ciclo «enlazados todos por una misma idea poética» y de nuevo Pedrell vuelve a insistir en sus *Jornadas de Arte* en la relación entre los «desdoblamientos naturales, a través del tiempo, de las ideas madres» que reaparecerán en sus óperas *Los Pirineos*, *Celestina* y *Lo Comte l'Arnau*. Parece que su intención era la de llevar a efecto la máxima de que el drama lírico debía ser el *Lied* engrandecido. Se vuelve a lamentar de la poca acogida que tiene el género entre el público español y menos aún cuando estaban escritos en una lengua «que no era oficial para la música de salón»⁵⁹.

El romanticismo de Pedrell aparece por doquier, tanto en relación a sus producciones como a las ajenas; se ve, por ejemplo, en la división que propone para la colección de Gabriel Rodríguez, que no atiende tanto al estilo (pensemos que la obra abarca un espectro cronológico de cuarenta y cinco años) como a los estímulos emocionales y que Pedrell titula del siguiente modo:

- Las horas de amor (1846-1850)
- Las horas tristes (1862-1868)
- Las horas postreras (1890-1891).

Además de las constantes referencias románticas, a la vista de los textos utilizados por Rodríguez⁶⁰, lo más interesante de los juicios pedrellianos sobre la colección se lee entre líneas en el análisis de la última etapa compositiva de Rodríguez: esas llamadas «horas postreras». Es como si las dos anteriores hubiesen sido una especie de preparación para la consecución de un ideal estético y estilístico que llega, finalmente, en sus últimas composiciones y que contempla, incluso, la adopción de una especie de declamación más parecida a un recitativo que a una melodía que, en última instancia, se pone en relación con el ideal wagneriano de melodía infinita.

Rodríguez, con altas vislumbres técnicas de forma y estéticas de fondo, no compone ya sobre las palabras de Leopardi una melodía, sino un recitativo, lo que el mismo Wagner llamaría una melodía infinita, una melodía que no principia ni acaba, sino que se expande en una aspiración

⁵⁹ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte (1841-1891)*. Op. cit., p. 156.

⁶⁰ Es interesante destacar que Rodríguez utiliza textos italianos (Luigi Carrer, Carducci y Leopardi), franceses (Victor Hugo), alemanes (Ludwig Uhland) y castellanos (las Elegías de Ventura Ruíz Aguilera, las Rimas de Bécquer y un texto de Víctor Balaguer).

humana, jamás extinguida, y da idea de L'infinito, evocado por el númer de Leopardi[...]»⁶¹.

¿Acaso era ese el futuro augurado por Pedrell para la melodía de cámara, era ese el camino a seguir? Hoy en día, creemos que es necesario hacer un esfuerzo para intentar dilucidar si realmente existió una manifestación vocal en España que pudiéramos considerar análoga al *Lied* alemán y en qué consistió ésta realmente: este problema seguramente se lo plantearía en su momento Pedrell.

El problema fundamental reside en que si excluimos aquellas armonizaciones de cantos populares andaluces con un claro objetivo comercial, de carácter distinto al que obedecen las recopilaciones y ediciones de cancioneros con un objetivo más específicamente «folk-lórico», debemos plantearnos qué valor hemos de dar a la canción culta de inspiración populista, musicalmente muy pobre y condicionada por una serie de tópicos culturales y educacionales que tienen que ver con la idiosincrasia de la sociedad española dieciochesca y decimonónica. Si decidimos no considerar tal línea cancionística como lo suficientemente interesante para darle un significado análogo al *Lied*, y excluimos asimismo las vulgares imitaciones italianas (las hay a cientos) y las canciones con textos franceses, poco nos queda. Podrían salvarse las canciones de Gomis, de Carnicer, y algunas producciones esporádicas de autores heterogéneos como Guelvenzu, Monasterio, Adalid, Masarnau, Gabriel Rodríguez, Pedrell y algunos nombres más.

Llamémosla melodía, *Lied* o canción española, lo cierto es que el género tuvo algunos protagonistas insignes en el siglo XIX. Pero en conjunto dan la impresión de ser escarceos (no todos de la misma significación) en busca de distintas opciones estéticas, que no lograrían fusionarse claramente en un ideal estético común para el *lied español*. Es probable que fuera Fermín María Álvarez el único que supo mantenerse en un nivel de versatilidad y de lucidez, justo a medio camino entre el andalucismo de salón y la línea de la romanza de influencia europea; pero Álvarez era un aficionado mecenas. Aún falta mucho tiempo hasta que este tema llegue a investigarse con la profundidad que requiere.

Ni siquiera con el advenimiento de la trilogía Albéniz-Granados-Falla, las obras de Turina y las producciones de la Generación del 27 existió una estética homogénea. Incluso entonces, dentro de cierta unidad de criterio, aún habrá distintas alternativas y propuestas que ya Pedrell había intuido: la armonización de cantos populares (en su doble vertiente de nacionalismo trasno-

⁶¹ PEDRELL, F., *Orientaciones* (1892-1902), *Op. cit.*, p. 230.

chado y nacionalismo progresista⁶²), la estética romántica de Turina y la evocación del majismo dieciochesco planteado por Granados como alternativa más acorde con el nuevo siglo que el andalucismo de matones y contrabandistas (al menos desde un punto de vista ideológico).

Seguramente Pedrell había intuido la magnitud del problema.

⁶² Habría que matizar muy bien cual es la diferencia entre uno u otro.