

Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía *Los Pirineos* de Felip Pedrell

JOSÉ M. GARCÍA LABORDA

Esta comunicación sólo desea presentar algunas pistas de arranque para el análisis musical de la trilogía *Los Pirineos*, basadas en la utilización que hace Pedrell de materiales históricos en el prólogo de su obra, ampliando las consideraciones que otros autores, entre ellos el mismo Pedrell, junto con Tebal-dini, Mitjana y Querol ya habían realizado anteriormente¹.

Nos hemos limitado al prólogo de la obra por razones de espacio de esta comunicación y, sobre todo, por la importancia que este prólogo ocupa en la composición global.

Si, como el mismo compositor indica en su opúsculo *Por nuestra música*², el prólogo «viene a ser un resumen temático expositivo de las principales ideas musicales de las tres partes de la trilogía», las consecuencias que deriven del análisis musical del prólogo podrían aplicarse, en mayor o menor grado, creemos, a toda la obra.

Como es sabido, el prólogo, que lleva por título «Alma Mater», fue compuesto en último lugar, después de escritos los tres cuadros de que consta la obra, cuya realización total ocupó a Pedrell un tiempo récord de diez meses, desde el 7 de agosto de 1890 al 6 de junio de 1891. Este carácter de obra cerrada en sí misma explica la interpretación aislada que se dio del prólogo en distintas ocasiones. Según Mitjana, el prólogo se presentó en primera audición

¹ PEDRELL, F., *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírica Nacional...* Barcelona, 1891. (Para el caso del Prólogo ver páginas 58-66.). TEBALDINI, G., «Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo» p. 3-32 en *Al maestro Pedrell: escritos heortásticos*. Tortosa, 1911, Casa Social del Orfeo Tortosí, publicado primero en la *Revista Musicale Italiana*, Anno V, Turín, 1897. MITJANA, R., «Los Pirineos», p. 63-101 en los *Escritos heortásticos*, op. cit. QUEROL, M., «I - Felipe Pedrell, compositor. II - El Comte Arnau» en *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1972 (Barcelona, 1973) p. 21-38.

² PEDRELL, F., *Por nuestra música*, op. cit. p. 59.

el 13 de marzo de 1897 en Venecia por parte de los trescientos socios del Liceo Benedetto Marcello antes de que la obra completa se estrenase en el Liceo de Barcelona el 4 de enero de 1902.

También se interpretó este «importantísimo y admirable prólogo», como escribe Falla en su ensayo dedicado a Pedrell en 1923³, en Francia bajo la dirección de Charles Bordes y en Holanda por la Bevoording der Toonkunst de la Haya en 1907.

El prólogo, realizado en una escena única, es la presentación que hace el Bardo de los Pirineos de la ambientación general de la obra y de sus personajes, intercambiando sus palabras con pasajes de diversos coros a cargo de monjes, caballeros, damas, trovadores, inquisidores y almogávares.

Las causas que movieron a Pedrell a utilizar materiales históricos para elaborar procedimientos compositivos que aplicar, tanto a la orquesta como a la parte vocal de su partitura, se encuentran ampliamente documentadas en su escrito *Por nuestra música*⁴ y tienen su justificación en las intenciones que el compositor perseguía con esta obra: la creación de un drama lírico nacional, basado en la recreación de las melodías populares y en la utilización de las polifonías litúrgicas de nuestro patrimonio histórico.

En esta doble motivación de recurrir al material folklórico y al elemento polifónico antiguo, se vislumbra la doble vertiente musicológica de Pedrell: la investigación del folklore nacional, por una parte, y el estudio y edición de las grandes obras de nuestra polifonía tradicional, por otra. El estudio previo realizado por el musicólogo condicionaría, de una manera determinante, la otra faceta de Pedrell, la de compositor, de manera que ambos aspectos no pueden dissociarse sin alterar la personalidad del músico catalán.

Nuestra intención es desvelar aquí el tratamiento a que somete Pedrell los materiales históricos resumidos en tres técnicas de composición, que están a la base de materiales de polifonía antigua que el compositor emplea. Estas técnicas serían:

³ FALLA, M. DE, *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, 1988⁴, artículo «Felipe Pedrell» p. 97 (artículo publicado por primera vez en la *Revue Musicale*. París, 1923).

⁴ PEDRELL, F., *Por nuestra música...*, *op. cit.* p. 58 y ss.

La utilización de fórmulas armónicas basadas en pasajes polifónico-clásicos de las escuelas antiguas las justifica Pedrell para «revestir al Prólogo de un carácter místico-ideal, que a mi ver era el que mejor le convenía» (p. 6). La transcripción de un fabordón de Tomàs de Santa Maria es, en palabras de Pedrell: «un homenaje tributado a la escuela de la patria, que es libro de oro abierto para todos, en donde late, respira, vive aquel sello particular, aquella *nuestra nota característica* en la historia del arte musical» (p. 65). Más adelante, el compositor catalán expone «los motivos de alto interés patriótico artístico y de orgullo nacional que me han aconsejado presentar éste y otros documentos gloriosos» (p. 65).

1. Fórmulas armónicas y cadenciales típicas de la polifonía renacentista sometidas a un tratamiento de ampliación y transformación, sobre el modelo de un *Benedictus* del compositor valenciano Juan Ginés Pérez (1548-1611) y de un madrigal de Palestrina *Alla riva del Tebro* (1586).
2. Fórmulas salmódicas en estilo de fabordón sobre el modelo de uno de primer tono de Tomás de Santa María (*Arte de tañer Fantasia*, Valladolid 1565) transcrito y aplicado al coro de monjes al comienzo del prólogo.
3. Fórmulas pilocorales barrocas aplicadas al gran coro final del prólogo sobre la base de dos motetes multicorales de Juan Bautista Comes (1582-1643): una *Lamentación* y un salmo *Cum invocarem*.


Podemos ver en detalle la aplicación que hace Pedrell de estas técnicas compositivas:


1. La ampliación y transformación de fórmulas armónicas y cadenciales de la polifonía renacentista

La primera técnica compositiva consiste en el empleo de una fórmula armónico-cadencial que se encuentra en numerosos ejemplos de la polifonía renacentista, de los cuales Pedrell transcribe dos breves fragmentos:

- a) El primero consiste en una obra del compositor valenciano Juan Ginés Pérez, que fue maestro de capilla de la Catedral de Valencia en 1581, en donde tuvo de discípulo a Juan Bautista Comes: se trata del Canticum *Benedictus Dominus Deus Israel. In VI tono ad quatuor voces cum instrumento (vulgo) bajón vel bajoncillo*, según reza la edición realizada por Pedrell en la *Hispaniae Schola Musica Sacra*, volumen V (Barcelona, 1896)⁵, que comienza precisamente con este *Benedictus*. Pedrell cita en su opúsculo *Por nuestra música* la fórmula cadencial del final del primer versículo:

Ejemplo 1

a) 

b) 

⁵ PEDRELL, F., *Hispaniae Schola Musica Sacra (opera varia) V V: Joannes Ginesius Pérez*. Barcelona, 1896, reprint New York. London, 1971, p. 1.

- b) El segundo fragmento citado por Pedrell es de Palestrina, y se trata de un madrigal profano a cuatro voces, compuesto en 1586: *Alla riva del Tebro* (no olvidemos que F.X. Haberl editó entre 1862 y 1903 la obra completa de Palestrina, que motivó un interés general de musicólogos y compositores por su obra y que impulsó la edición que hizo Pedrell de las obras de T. Luis de Victoria), cuya fórmula cadencial es la siguiente:

Ejemplo 2

The image shows a musical score for a cadence. It consists of two staves: a vocal line on top and a bass line on the bottom. The vocal line starts with a melodic phrase that descends towards the end. The bass line provides harmonic support. A bracket labeled 'a)' spans the vocal line. Below the bass line, a circle contains the Roman numeral 'IV 6', and another bracket labeled 'b)' spans the final chords, which are identified as '= V' and 'I'.

En ambos ejemplos hay dos motivos que le sirven de inspiración a Pedrell:

- El descenso cadencial de las tres voces superiores hacia el acorde FA (final del sexto tono con nota de retardo en la voz superior), que luego resuelve en la finalis para el caso del *Benedictus* y con variante armónica para el caso del madrigal que va a parar a Sol menor, una vez que el acorde de Si bemol en posición de sexta se transforma en acorde de dominante.
- La armonía de subdominante sobre la que se apoya el motivo descendente y que va a parar a la dominante de Fa (*Benedictus*) o que se transforma en dominante de Sol menor (*Alla riva...*)

El tratamiento que hace Pedrell de esta fórmula queda explicado por él mismo de esta manera:

Los dos ejemplos expuestos sugirieronme la idea de la *ampliación y transformación* de esta fórmula armónica fijándola indefectiblemente, como aparece en el ejemplo citado sobre la subdominante del modo mayor, o como es de ver en el que viene a continuación en el cual se apoya sobre la subdominante del modo menor, de modo que me ofreciera todos los elementos favorables para presentarla en forma de progresión tonal ascendente de tono en tono, tal como aparece en determinadas situaciones del prólogo⁶.

En la realización de la progresión tonal ascendente de tono en tono, la subdominante pasa a la dominante del modo en cuestión que, a su vez, se convierte en subdominante del nuevo modo. En la tercera repetición tiene lugar una enarmonización de la dominante por la subdominante del nuevo modo y

⁶ PEDRELL, F., *Por nuestra música...*, op. cit. p. 61-62.

esto en las dos ocasiones en que tiene lugar la progresión armónica (p. 8 y 26 de la partitura para canto y piano)⁷.

La aparición de la fórmula armónica tiene lugar en cuatro momentos del prólogo:

1. *Pàgina 1 de la partitura de canto y piano*

Es el momento de aparición de toda la orquesta después de la fanfarria de entrada y antes del primer canto del Bardo. Una vez que los clarines tocan el motivo de los seis acordes tonales ascendentes, tomados del Aleluya final del prólogo, aparece la fórmula armónica cadencial en la tonalidad de Sol mayor (ver Ejemplo 3).

Aquí la fórmula consta de tres elementos:

- a) Motivo descendente en las voces superiores (la línea melódica superior reproduce fielmente el modelo histórico: do-si-la-sol-fa sostenido-sol).
- b) Bajo armónico sobre la subdominante en resolución de cadencia perfecta hacia el acorde de tónica de Sol mayor (IV-V-I).
- c) Motivo ascendente en movimiento contrario tomado del tema de la fanfarria de entrada y en secuencia de la escala tonal a la que pertenece la fórmula respectiva. Este motivo no aparece en los modelos polifónicos que aduce Pedrell.

2. *Pàgina 8 de la partitura de canto y piano: canto del Bardo*

Aquí tiene lugar propiamente la ampliación y transformación armónica de que habla Pedrell:

Se trata de una triple ampliación por progresión ascendente armónica de tono en tono (Si-Do sostenido-Mi bemol desde el bajo) de la fórmula cadencial. Las tonalidades implícitas son Fa sostenido menor, Sol sostenido menor y Si bemol menor.

En esta progresión cada acorde de subdominante pasa a su dominante respectiva, que «se transforma» a su vez en la subdominante de la nueva tonalidad. Se mantiene el modelo de los tres motivos de la página 1 (ver Ejemplo 4).

⁷ *Los Pirineos* trilogía en tres cuadros (actos) y un prólogo. Poema catalán de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell. Obra completa para canto y piano. Barcelona, Juan Bta. Pujol y Cía. Editores. Este ejemplar, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, provenía de los fondos Barbieri, como reza la dedicatoria autógrafa de Pedrell: «A D. Francisco Asenjo Barbieri. Su amigo y colega. Felipe Pedrell».

El autógrafo de la partitura para orquesta se conserva en la Biblioteca de Cataluña (ver H. Anglès: *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*. Barcelona, 1921).

Ejemplo 3

PROLOGO.

ANIMA MADRE.

PROLOGUE.

ANIMA MATER.

Moderatamente.

TUBE e BÚCCINE (SOPRANI e BASSI) *sul proscenio, dietro la tela.*
sur la scène, derrière la toile.

The musical score is written for piano and includes the following elements:

- Staff 1:** Piano introduction with a tempo marking of "Moderatamente." and performance instructions for "TUBE e BÚCCINE (SOPRANI e BASSI)" to play "sul proscenio, dietro la tela." or "sur la scène, derrière la toile."
- Staff 2:** Continuation of the piano introduction with the marking "cresc."
- Staff 3:** Continuation of the piano introduction with markings "un poco dim." and "morendo".
- Staff 4:** Transition to the "ORCHESTRA" with the instruction "Continua lo stesso moti." and a dynamic marking of "pp".
- Staff 5:** Continuation of the orchestra part with markings "meno.", "rall.", and "pp".

Ejemplo 4

8 **Moderatamente.**

rall. *cresc.*

glieo - - - ser' in - vi - si - bi - li che, que a
 si - bles ô - tres qui, mys - té - ri - eux,

pp cresc. *rall.* *cresc.*

là in fon - do, ri - cor - dan
 là, en lo fon - do, ra - cor - dan
 vo - quent d'au - tre fois les fas - tes,

pp cresc. sempre *rall. e dolce* *cresc.*

i di per - du - ti in lor pas - sa - to sto - ri
 temps ja per - duts en ses pa - sats his - to - ri
 les jours per - dus de leur pas - sé qui fut si

pp cresc. *molto rall.*

col
 rache!
 grand!

p morendo

El esquema armónico es el siguiente:

Tonalidad	Acordes del bajo
Fa sostenido menor	IV – V (SI) (DO)
Sol sostenido menor	IV – V (DO) (RE)
Si bemol menor	IV – V (Mib) (FA)

El acorde de Re sostenido se transforma y enarmoniza en Mi bemol, como subdominante menor de la tonalidad de Si bemol menor. Así facilita la entrada siguiente del fabordón de los monjes, que tiene la misma armadura de clave para indicar la modalidad del primer tono (transportada aquí a Mi bemol).

3. *Página 26 de la partitura de canto y piano: canto del Bardo*

De nuevo una triple ampliación y transformación de la fórmula cadencial (la progresión ascendente de bajo es aquí La, Si, Re bemol). Las tonalidades implícitas son Mi, Fa sostenido y La bemol. También menores. Es el mismo esquema de la página 8 (ver Ejemplo 5).

4. *Página 52 y siguientes de la partitura de canto y piano. Parte final del gran coro con que finaliza el prólogo*

A modo de recapitulación, los tres coros y la orquesta se reparten los motivos de que consta la fórmula armónica en un gran pedal armónico sobre sol, como dominante de Do mayor con el que acaba el prólogo.

Los coros y la orquesta se reparten los motivos:

- Motivo descendente en el coro segundo.
- Motivo ascendente en los tres coros.
- Pedal armónico en los bajos sobre la nota Sol.

Ejemplo 5

26

vi - - vo - no:
enu - - Hen
van - - tos!

Moderatamente, come prima.

e - - al
y - - so
C'est - - la

Nord - - sa - - ran - - fron - - tie - -
rón - - del - - Nord - - fron - - te - -
du - - Nord - - la - - fron - - tiè - -

cresc.
ra. Q ha, die - - troa - - lor, - - la - - spa - - da - -
ra. De - - tras - - d'ello - - Así - - ca - - pa - - da - - d'a - -
re. Et - - der - - rière - - ol - - los - - bril - - lo - - ió - -

2. Empleo de la forma polifónica del fabordón

La segunda técnica compositiva que Pedrell emplea en el prólogo es el tratamiento de los coros al estilo del fabordón, tomando de modelo como él mismo dice un «curiosísimo e interesante fabordón de primer tono», de Fray Tomás de Sancta Maria, sacado de su conocido libro *Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela...*, Valladolid, 1565.

Efectivamente, Tomàs de Santa Maria publica en la segunda parte de su libro una serie de fabordones con distintas variantes (*varia lectio*) «destinadas a cada una de las partes constitutivas del versillo salmódico» (*Initium, Flexus, Mediatio, Finalis*), dentro del capítulo XVI que dedica al estudio de este género de música litúrgica. En el folio 42 vuelto escribe el fraile dominico:

Los favordones (*sic*) de los tonos comúnmente comienzan unisonando, y por esta causa se porná (*sic*) aquí apuntados algunos, para que por ellos cada uno dependa (*sic*) a tañerlos con perfección.

Y a continuación, en el folio 43, publica el fabordón de primer tono que Pedrell transcribe literalmente para utilizarlo en el coro de monjes a comienzo del prólogo (ver Ejemplo 6).

Como es sabido, el fabordón es la forma vocal litúrgica que se emplea en la salmodia del Oficio Divino (de ahí el nombre de *Psalmodia modulata* con que se designa a los fabordones), cuya «estructura musical es idéntica a la de la gregoriana, salvo que carece de entonación»⁸.

El P. Samuel Rubio en su libro *La polifonía clásica* (El Escorial, 1956, p. 178-179) ha resumido sucintamente los elementos de que consta el fabordón simple, que es importante tener aquí en cuenta para ver cómo está estructurado el fabordón que transcribe Pedrell.

Estos elementos son:

1. Recitado sobre un solo acorde.
2. Cadencia media sobre acorde distinto al de la final.
3. Cadencia perfecta al final sobre la tónica gregoriana.
4. Las cadencias media y final no suelen abarcar más de tres compases.
5. La estructura de estos compases varía desde el contrapunto de nota contra nota hasta el adornado⁹.

⁸ RUBIO, S., *La polifonía clásica*. El Escorial, 1956, p. 178. Sobre el fabordón cf. *Handwoert-erbuch der musikalischen Terminologie*. Wiesbaden, ed. Hans Heinrich Eggebrecht. Franz Steiner Verlag, 1972 (entrada fabordón).

⁹ RUBIO, S., *La polifonía clásica*, op. cit., p. 178.

Ejemplo 6

Fuerza del primer arco. Flexo.

The score is divided into two sections: 'Fuerza del primer arco.' and 'Flexo.'. Each section contains four staves of music. The first staff in each section is the vocal line with the lyrics 'Lauda anima mea dominum.' written below it. The other three staves represent instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Mediacion.

The score for 'Mediacion.' consists of four staves. The first staff is the vocal line with the lyrics 'Laudabo dominum in vita mea' written below it. The remaining three staves are instrumental accompaniment. The notation features a mix of rhythmic patterns and dynamic markings.

Final.

The score for 'Final.' consists of four staves. The first staff is the vocal line with the lyrics 'Psallam Deo meo quamdiu fuero.' written below it. The remaining three staves are instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic values and articulation marks, ending with a final cadence.

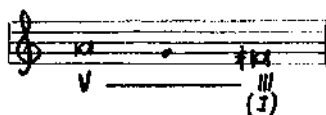
Hay que tener en cuenta la diferenciación existente entre los fabordones de la escuela romana y los de la escuela española. En el estudio previo que hace Pedrell a la edición de algunos fabordones («Psalmódia modulata (vulgo fabordones)») en el volumen VI de su *Hispaniae Schola Musica Sacra*, aparecen las características de los fabordones romanos expuestas por boca del Abate Baini en su *Memorie Storico-Critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina* (Roma, dalla società tripografica, 1828):

Esta segunda manera consiste en una composición regular a cuatro voces de nota contra nota siempre consonante, con algunos retardos en las cadencias, conforme a la regla común de la harmonia, conteniendo en una de las cuatro partes la melodía temático-eclesiástica del tono pero sin ritmo determinado en la ejecución¹⁰.

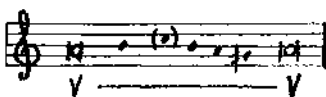
Por el contrario, en los fabordones de la escuela española, según apunta Samuel Rubio, el tenor «no es recitado libremente, sino medido, con cambio a veces de acorde y, lo que llama más aún la atención, adornado con notas de paso y otros artificios contrapuntísticos»¹¹.

En el fabordón que nos ocupa, la cuerda recitativa (o, como dice Baini, la melodía temático-eclesiástica o en terminología del Padre predicador Fray Tomás de Santa María la solfa del fabordón) se hace con el tiple, que es donde aparecen claramente definidas las variantes del *Cantus firmus*, según el esquema siguiente:

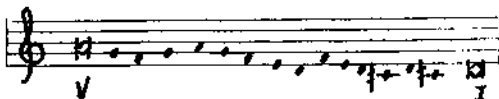
Flexus:



Mediatio:



Finalis:



¹⁰ PEDRELL, F., *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera varia (saecul. XV, XVI, XVII et XVIII)*, volumen VI. Barcelona, 1897. Johnson Reprint Corporation. New York London, 1971. Introducción, IV.

¹¹ RUBIO, S., *La polifonía clásica. op. cit.*, p. 179.

El esquema armónico a que está sometido el fabordón es el siguiente:

Flexus:

La Re LA Re FA DO⁶ RE

Mediatio:

La FA LA Re⁶ FA La SOL Mi

SOL La Re⁶ Mi Re FA La⁶ Re LA

Finalis:

FA DO Re FA Mi La Si^b

LA Si^b LA Sol Re Sol Sol RE

Las características españolas aparecen claramente en este fabordón de primer tono:

1. *Cantus firmus* en el triple medido. Por tanto, todo el fabordón aparece como una *res facta* bien organizada, sin elementos de improvisación. Dice Pedrell a este respecto:

En la colección de fabordones entresacados del libro de Santa Maria se halla la nota pura, pero no las *glosas* con que cada menestral de chi-

rimía, corneta y bajón adornaba *secundum artem* su parte instrumental, práctica todavía en uso en varias catedrales de España¹².

2. Cambios de acordes (y no un solo acorde) con rica armonización entre las voces inferiores determinada por la marcha del bajo.
3. *Cantus firmus* adornado con algunos elementos contrapuntísticos (notas de paso y retardos, etc.), especialmente en la parte de la variante final. El *flexus* aparece de forma llana en el tiple y más figurado en el bajo.

De cualquier forma prevalece en este fabordón una salmodia simple o en nota pura, como dice Pedrell.

4. La cadencia media descansa sobre la dominante del primer tono (I.A).
5. La cadencia final descansa en cadencia plagal (no perfecta) sobre la correspondiente tónica gregoriana (RE) en acorde perfecto mayor.

Pedrell transcribe el fabordón de Santa Maria medio tono más alto (RE=MI bemol) con cinco bemoles de armadura, enlazando con la tonalidad de si bemol menor con la que había cantado anteriormente el Bardo, aunque aquí los cinco bemoles de la clave corresponden a la armadura del primer tono transportado a MI BEMOL, una bella y sutil realización armónica (ver Ejemplo 7).

Se puede ver en este pasaje la utilización que hace Pedrell de elementos antiguos (modalidad del fabordón), mezclados y amalgamados con nuevas técnicas de armonización moderna (enarmonización cromática y modal con el pasaje anterior).

En la transcripción que hace Pedrell del fabordón en su *Hispaniae Schola Musica Sacra* se emplea un valor de reducción de las figuras de 1:1 (es decir, semibreve igual a redonda), mientras que en el prólogo de *Los Pirineos*, el fabordón se transcribe en un valor todavía más alto (semibreve igual a dos redondas).

Por otra parte, la acomodación del texto exige algunos cambios en la estructura del fabordón. He aquí el texto que recitan los monjes:

Flexus: «Gloria al Señor que es luz de toda gloria».
 Mediatio: Gloria al Dios de las flores y de las estrellas, al que es Señor y Dios de las tierras y los mares».
 Finalis: «Al que es Dios y Señor del mundo y de los cielos»¹³.

¹² PEDRELL, F., *Hispaniae Schola Musica Sacra*, op. cit. Introducción II: «La práctica del Fabordón en España» y III: «Notas sobre los Fabordones contenidos en este volumen», p. XIII.

¹³ Para el texto de la trilogía *Los Pirineos*. Trilogía original en verso catalán y traducción en prosa castellana por D. Víctor Balaguer (con el escrito de Pedrell *Por nuestra música*), Barcelona, MDCCCXII.

Ejemplo 7

CORO DE MONACL (cantato da gli esecuti terribili, nel fondo.)

CHŒUR DES MOINES. (Chanté par les frères invisibles dans le fond.)

SOPRANI I.

Glo - ria! Si - gnor eh'è lu - ce d'o -
 Glo - ria al Se - nyor que es lum - do -
 Gloire au Sei - gneur de tou to - giol -

SOPRANI II.

TENORI.

Glo - ria! Si - gnor eh'è lu - ce d'o -
 Glo - ria al Se - nyor que es lum - do -
 Gloire au Sei - gneur de tou to - giol -

BASSI.

PIANO.

Lento e solenne.

gni glo - ria!
 la glo - ria!
 re mai - tre!

gni glo - ria!
 la glo - ria!
 re mai - tre!

PIANO.

rall.

La utilización de un fabordón para este coro de monjes medievales (no olvidemos que la acción de *Los Pirineos* transcurre en el siglo XIII - de 1218 a 1285) es plenamente eficaz para ambientar la salmodia monástica, aunque no hay que olvidar que en esta época el fabordón utilizado era a tres partes que transcurrían preferentemente en terceras y sextas, y no se habían realizado los progresos contrapuntísticos que habían de generar el nuevo estilo salmódico.

3. Formas policorales barrocas para el tratamiento de los coros

El tercer aspecto compositivo que Pedrell utiliza en su prólogo de *Los Pirineos* está referido al «Alleluia» final, entonado por los genios de la Patria, los personajes y los coros de la trilogía que cantan el motete del Sábado de gloria. El compositor catalán realiza una distribución coral basada en las técnicas barrocas del tratamiento policoral, con su contemplación de espacios y otros aspectos imitativos y de ecos entre los coros situados en diversos planos, para lograr una mejor perspectiva y profundidad de las masas corales. Y, al mismo tiempo, utiliza y aprovecha los esquemas armónicos de estos modelos históricos.

Dos obras policorales del barroco español sirven de referencia a Pedrell para el tratamiento coral. Se trata de dos composiciones del maestro de capilla valenciano Juan Bautista Comes (1582-1643):

1. Una Lamentación a once voces repartidas en tres coros. Se trata de una de las Lamentaciones del Profeta Jeremías que se cantaban en los Maitines del Triduo Sacro durante la Semana Santa, repartidas en tres Lecciones, ubicadas en el Primer Nocturno y que concluían con la exclamación: «Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum». Cada lección consta de varios versículos encabezados por una letra del abecedario hebreo (Aleph, Beth, Ghimel, etc.).

La Lamentación de Comes es la primera del Primer Nocturno del Jueves Santo, la que comienza con el texto: «Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae» [ver *Liber Usualis* p. 543-544. Esta lamentación sería puesta en música dodecafónica, precisamente por el compositor austríaco Ernst Krenek (1900-), discípulo de Schoenberg, como Op. 93 en 1941-42].

2. El salmo *Cum invocarem* a quince voces repartidas en cuatro coros y bajo continuo de diversos instrumentos.

Ambas obras fueron editadas por el organista valenciano Juan Bautista Guzmán (1846-), que las publicó en 1888 en su antología *Obras musicales del insigne Maestro Español del siglo XVII Juan Bautista Comes* (Tomo I.

Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888).

De esta edición es de donde elige Pedrell dos brevísimos fragmentos para elaborar su tratamiento coral:

1. El primer fragmento es de la Lamentación (p. 151-152), en el que aparece el texto del versículo correspondiente a la tercera letra hebrea Ghimel:

[...]nec invenit requiem, omnes persecutores eius apprehenderunt eam
(inter angustias)

La primera parte del texto «nec invenit requiem», está tratada de forma imitativa entre el primer coro y el segundo, con entradas sucesivas en un esquema armónico que va desde el acorde de La hasta la semicadencia en Mi, según el principio de ordenamiento musical sujeto por cadencias organizadas de acuerdo con la fraseología literaria.

La segunda parte del texto «omnes persecutores ejus apprehenderunt eam», está asignada a los tres coros. La palabra «omnes», de acuerdo con su contexto semántico, tiene un tratamiento homófono, siguiendo una fórmula armónica que reproducen exactamente los tres coros (la palabra se repite cinco veces concatenada en el esquema cadencial V-I):

Ejemplo 8: Lamentación «omnes» (Comes)

The image shows a musical score for the word 'omnes'. It consists of two staves: a vocal line on a treble clef and a piano accompaniment on a bass clef. The vocal line has the lyrics 'omnes' written above it, with a dotted line indicating continuation. The piano accompaniment features a series of chords and rests, with 'V' and 'I' markings below the staff indicating cadences. The overall structure is homophonic, with the piano accompaniment supporting the vocal line.

Por el contrario, la palabra «persecutores» recibe un tratamiento vocal, de acuerdo también con su significado, ligeramente imitativo (está asignada al tercer coro en forma emparejada). El primer coro responde con el siguiente fragmento del texto «apprehenderunt eam» en forma imitativa y en contrapunto de nota contra nota.

Como se puede observar, la planificación del texto entre las voces del coro es muy clara; los esquemas armónicos sencillos, y la polifonía sin mayor complejidad contrapuntística.

2. El segundo fragmento que sirve de inspiración a Pedrell es del salmo *Cum invocarem* y aparece en las páginas 98-99 de las obras de Comes editadas por Juan Bautista Guzmán. El texto del fragmento es el siguiente:

[...] compungimini in cubilibus vestris [...]

Los cuatro coros para los que está escrito el salmo van retomando alternativamente las dos partes de la frase:

- a) «compungimini» (en valores más largos)
- b) «in cubilibus vestris» (en valores más cortos)

Dominan esquemas cadenciales sobre las armonías de SOL y DO en cadencias perfectas de dominante y tónica (V-I).

Pedrell toma del modelo histórico de Comes los aspectos de la policoralidad barroca y ciertos esquemas y fórmulas que amplía en su motete del Sábado de Gloria. El compositor catalán habla de «transformación completa de forma y fondo[...] y no una simple paráfrasis, de dos brevísimos fragmentos»¹⁴.

- 1. El aspecto de policoralidad queda reflejado en el uso que hace Pedrell de tres coros emplazados en distintos puntos del escenario:
 - coro primero mixto (a la derecha del proscenio);
 - coro segundo de infantes y cuatro bajos (situados junto a los bastidores sobre un palco);
 - coro tercero (sopranos y bajos que representan diversos personajes, a la izquierda del proscenio).

Estos coros van distribuyéndose las distintas secciones del texto, según la distribución fraseológica motetística, característica de la época:

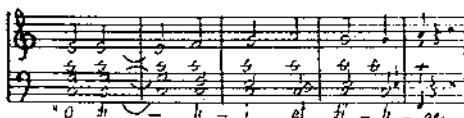
- a) «O filii et filiae»
- b) «rex coelestis rex gloriae»
- c) «morte surrexit hodie»
- d) «Aleluya»

El Aleluya final transcurre solemnemente como un bloque homogéneo en la forma homófona y en contrapunto de nota contra nota de blancas y redondas que lleva el prólogo a grandiosa conclusión en la tonalidad de Do mayor y reproduciendo el ascenso de los seis acordes tonales de la fanfarria inicial. Se cierra así, en forma circular, una construcción perfectamente entramada del prólogo.

¹⁴ PEDRELL, F., *Por nuestra música*, op. cit., p. 65.

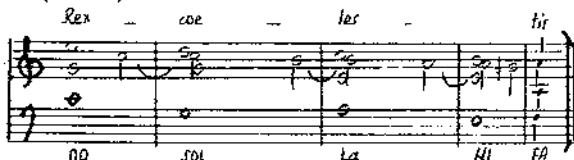
2. La textura armónico-cadencial de las partes corales:

Pedrell amplía y transforma la cadencia armónica de la palabra «omnes» de la Lamentación de Comes para organizar la textura vocal de los tres coros en la musicalización del texto. a) «O filii et filiae» (páginas 40-43 de la partitura de canto y piano):

Ejemplo 9: *Los Pirineos* (Pedrell)

En el esquema armónico de la palabra «compungimini» del salmo *Cum invocarem* de Comes es transformado y empleado para la segunda parte del texto b) «rex coelestis, rex gloriae» (páginas 47 y 48 de la partitura):

Ejemplo 10:

Cum invocarem «compungimini» (Comes)*Los Pirineos* (Pedrell)

Un estudio más detallado y comparativo entre las partes originales y la partitura de Pedrell pueden revelar todavía mayores sutilidades que las que aquí, a modo de ejemplo, hemos presentado.

El somero análisis de estas tres técnicas de composición utilizadas por Pedrell para su partitura del prólogo de *Los Pirineos* pueden desvelar las intenciones del compositor catalán de crear un drama lírico nacional basado en la rica herencia polifónica.

Valgan estos modelos de tratamiento compositivo de técnicas antiguas para comprender, como dice Pedrell,

qué desenvolvimientos harmónicos se han podido obtener y qué magistrales efectos puede producir la polifonía antigua magnificada, por decirlo así, por las amplitudes, sonoridades, progresos técnicos y todos los medios que posee el arte moderno¹⁵.

Conclusiones

La cita casi literal de materiales históricos en el prólogo de *Los Pirineos* condicionó de manera fundamental la técnica compositiva de Pedrell en los tres procedimientos reseñados:

1. Pedrell repite exactamente el modelo armónico cadencial de la polifonía renacentista sin someterlo a desarrollo alguno, por lo que el peligro de la reiteración es evidente.
2. Pedrell transcribe literalmente un fabordón del siglo XVI sin someterlo a elaboración coral armónica o polifónica.
3. Las fórmulas policorales y armónicas de Juan Bautista Comes, que Pedrell elabora en su obra, son ampliadas, pero sin salirse de los esquemas tradicionales.

Estos tres procedimientos aislados no llegan a cuajar en una planificación formal coherente del prólogo, que aparece tanto en su estructuración textual como en su organización instrumental como una especie de torso inconexo que no tiene relación inmediata con lo que viene después.

La transliteración de elementos históricos para crear una ópera moderna reviste graves peligros compositivos que pueden paralizar la secuencia lógica del lenguaje musical. En este aspecto, su discípulo Manuel de Falla recorrió caminos totalmente distintos.

En mi opinión, y por lo que se refiere exclusivamente al material analizado, la labor musicológica de Pedrell y su deseo de crear un lenguaje musical que operara como síntesis de elementos históricos y modernos, frenó la inspiración y la labor creativa musical de Pedrell. El compositor catalán, demasiado condicionado por las tendencias revisionistas y nacionalistas de la época, cayó en la trampa del reaccionarismo, en un momento en que el lenguaje musical estaba experimentando una evolución fundamental hacia las primeras tendencias de la modernidad en los principales centros europeos.

¹⁵ PEDRELL, F., *Por nuestra música*, op. cit. p. 66.