

El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell

Dochy Lichstentsztajn

Resumen. *El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell*

La intención pedrelliana de conseguir instrumentos ideológicos para definir la identidad musical del país, que él mismo llamó «escuela nacional», se inscribe en un movimiento anterior de más amplio alcance, el regeneracionismo; con ello, Pedrell utiliza la música —previa construcción de sus fundamentos— para ponerla al servicio de la educación de la sociedad, y la convierte en un signo de identidad cultural y social de un pueblo; ello se ve perfectamente en el ideario pedrelliano: poder comunicar, a través de la educación, el valor de la voz propia para hacerla oír en el arte universal. El *Cancionero Musical Popular Español*, como modelo de recopilación, investigación y reconstrucción del legado español es, según la autora de esta ponencia, el medio más idóneo para logarlo. (F.B.B.)

Résumé. *Le régénérationisme et la dimension éducatrice de la musique dans l'œuvre de Felip Pedrell*

L'intention de Pedrell d'obtenir des instruments idéologiques permettant de définir l'identité musicale du pays, que lui-même appelait «école nationale», s'inscrit dans un mouvement antérieur de plus longue portée, le mouvement régénérateur; grâce à quoi Pedrell utilise la musique — après avoir jeté ses fondements — pour la mettre au service de l'éducation de la société et la transformer en un signe d'identité culturelle et social d'un peuple; cela apparaît clairement dans l'idéologie de Pedrell : pouvoir communiquer à travers l'éducation la valeur de la propre voix pour la faire entendre dans l'art universel. Le *Cancionero Musical Popular Español*, en tant que modèle de recueil, de recherche et de reconstruction de l'héritage espagnol est, selon l'auteur de cet exposé, le moyen le plus sûr pour y parvenir. (F.B.B.)

Abstract. *Regenerationism and the educational dimension of music in the work of Felip Pedrell*

The Pedrellian intention of obtaining ideological instruments to define the musical identity of a country, which he himself called “national school”, is part of an earlier movement with a much wider scope: *regeneracionismo*. Through this, Pedrell uses music (after first constructing its foundations) to serve the education of society, converting it into a sign of

a nation's cultural and social identity. This can be clearly seen in Pedrellian ideology: the ability to communicate, through education, the value of one's own voice to make it heard in universal art. The *Cancionero Musical Popular Español*, as a model of compilation, research and reconstruction of the Spanish legacy is, according to the author, the best means of achieving it. (F.B.B.)

Zusammenfassung. *Die Reform (der Regeneracionismo) und die erzieherische Dimension der Musik im Werk von Felip Pedrell*

Die Absicht von Pedrell, ideologische Instrumente zu erhalten, um die musikalische Identität des Landes zu definieren, die er selbst «nationale Schule» nannte, wird Teil einer früheren, bedeutenderen Bewegung, die Reform; damit verwendet Pedrell die Musik — nach vorherigem Aufbau ihrer Fundamente — um sie der Bildung der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen, und verwandelt sie in ein Zeichen kultureller und sozialer Identität eines Volkes. Dies sieht man auf perfekter Weise in der Ideologie von Pedrell: über die Bildung den Wert der Stimme selbst mitteilen zu können, um sie in der Weltkunst hören zu lassen. Das *Cancionero Musical Popular Español* (spanische, volkstümliche, musikalische Liederbuch), als Modell der Sammlung, Untersuchung und des Wiederaufbaus des spanischen Erbes ist, gemäss der Verfasserin dieses Referats, das idealste Mittel, um dies zu erreichen. (F.B.B.)

El proemio del sexto volumen de la *Historia de la música española* (publicada en 1983), hace justicia con la figura y la labor de Felipe Pedrell, al citar «aquella frase tan repetida y de su agrado»: «Lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos». (Pedro López de Osaba, ed. 1983:i).

Cabe suponer que Pedrell se sentiría satisfecho ante la concreción de su ideal, si recordamos que 95 años antes, en 1888, se había dirigido a sus colegas desde las páginas del proemio a su ensayo bio-bibliográfico *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros, o escritos sobre música*, para invitarlos a publicar una investigación exhaustiva sobre la música española. Pedrell exhortó, entre otros, a Francisco Barbieri, Baltasar Saldoni, José Inzenga, para que cada uno contribuyera, de acuerdo con sus respectivas especialidades, a fin de documentar «lo poco que sabemos» y de llevar los resultados de dicha investigación a la conciencia nacional, tanto de los estudiosos como de los músicos y amantes de la música. Como se sabe, Pedrell no alcanzó a ver en vida un modelo historiográfico como el de López Osaba, cuyo último tomo incluye *El folklore musical español* de Josep Crivillé i Bargalló.

Yo interpreto esta exhortación como la expresión adecuada de la postura *regeneracionista* de aquellos tiempos, como una convocatoria que reclama la restitución de la historiografía española en general, y la historiografía musical en particular, «al mapa de Europa».

El *regeneracionismo*: la revitalización de la sociedad y la cultura

En la segunda mitad del siglo XIX España atravesó cambios políticos y culturales, entre los que se destacó la revolución liberal de 1868. Los pensadores, inte-

lectuales y políticos españoles de todo el espectro ideológico generaron gradualmente una conciencia crítica de la cultura y la sociedad, que los llevó a exhortar a una reforma social popular y antioligárquica. La libertad de expresión se convirtió en instrumento básico de lucha en el marco de un proceso de reflexión «interna» y prolongada sobre la posición de España, tal como era percibida por sus propios ciudadanos y por el mundo occidental. Cabe recordar que hasta mediados del siglo XIX, España era considerada un país de jerarquía «secundaria» y aun «inferior» al de los estados líderes en Europa; sin la capacidad de constituirse en nación (en el sentido moderno del término) por la falta de una burguesía militante, «democrática» o liberal, la mentalidad feudal que caracterizaba a los dueños de la tierra, la invasión napoleónica y la pérdida de su poderío económico, mercantil y naval (en comparación, por ejemplo, con Inglaterra y Francia en aquellos tiempos). Todos estos factores explican su apartamiento de las tendencias sociales y políticas centrales que plasmaron la cultura occidental racionalista.

La penetración de ideologías y tendencias románticas, nacionales y aun científicas entre 1870 y 1890, convirtió a España en una cultura que se nutría del continente pero no irradiaba hacia él; que recibía, pero no influía.

Las influencias externas penetraban en un cuerpo político y social caracterizado por tendencias ideológicas que oscilaban entre la monarquía liberal, pasando por el catolicismo liberal y el racionalismo liberal, hasta el conservadurismo. El debate sobre las facetas culturales y sociales de España se encontraba en su apogeo y se reflejaba en los problemas, la investigación, las autobiografías, las críticas y polémicas publicadas en la prensa escrita y, fundamentalmente, en los textos de investigadores de diversas concepciones y tendencias. Con todo, existía consenso sobre determinados principios: el antidogmatismo, el racionalismo, la nación y el nacionalismo (Bernardo Arias, 1981:80-81).

A raíz de la declinación política de España como imperio (el fin del colonialismo se logró con el tratado de la Convención de París de 1898), y su traumática derrota en la guerra con los Estados Unidos por el dominio de Cuba (durante mucho tiempo silenciada en España), muchas fuentes históricas la describían como una sociedad replegada en sí misma y dedicada a la «expiación colectiva», al examen de las causas de las «enfermedades» que afligían al pueblo y la república, y a la propuesta de soluciones (Martínez Cuadrado, 1973:542).

La actitud reflexiva de dirigentes, pensadores, artistas y educadores se vio acompañada por una sensación de catástrofe y pesimismo en la que, paradójicamente, se daba un fuerte impulso hacia corrientes culturales y científicas renovadoras. Esa «psicología nacional española», ese españolismo individualista y antisolidario que implicaba una crítica incesante contra el establishment, cambió de forma y contenido y renovó la imagen de España ante las potencias de Europa y ante sí misma, e hizo posible la aparición de nuevas ideas en el ámbito social, cultural, educativo y de investigación (Madariaga, 1979:78-79).

Por ello, el poeta catalán Joan Maragall denominó a la nueva era cultural nacida a partir de estas luchas como «la nueva Edad de Oro» o, tal como lo se-

ñalara el historiador José María Jover, «la Edad de Plata», recurriendo a la imagen de «la fusión y grabado» de la historia en las humanidades, el pensamiento y las artes, y su integración en la memoria colectiva (Martínez Cuadrado, 1973:530, 560).

Esos fueron los inicios del regeneracionismo, cuyos primeros indicios se percibían ya hacia 1870 y cuyas huellas cruzaron la barrera de fin de siglo para convertirse en una suerte de moda de mayor resonancia. El *regeneracionismo*, la revitalización o reforma de la sociedad española en todas sus manifestaciones, surgió precisamente ante el ocaso de España como potencia colonial.

El regeneracionismo recibió numerosas influencias ideológicas y políticas del idealismo romántico alemán; entre las que se destacó la del filósofo Karl Christian Krause (1781-1832) sobre una generación de españoles que finalizaron sus estudios universitarios en Alemania en la primera mitad del siglo XIX. Krause consideraba que los fundamentos morales eran principios que se nutrían de la voluntad individual. Según su doctrina, la concreción del voluntarismo instauraba el fundamento moral individual, que requiere la liberación del dogmatismo religioso. Krause proponía un programa de reforma a través de la creación de un sistema educativo alternativo al sistema oficial, controlado por la Iglesia. Dicho plan hacía hincapié en la capacidad de juicio moral del joven y lo liberaba del yugo de la confesión dogmática legada por la Iglesia Católica, que convertía al sacerdote en árbitro de las acciones individuales.

Krause no era un filósofo de primera línea, pero logró adecuar su teoría a las necesidades de los intelectuales españoles, quienes se ocuparon de su traducción práctica en el ámbito de la cultura y, fundamentalmente, de la educación. Con la adopción de las corrientes del pensamiento alemán, y en especial del krausismo, España se fue integrando gradualmente a la filosofía europea de aquellos tiempos (López Morillas, 1981:49-73). Los promotores de la investigación histórica y literaria en Alemania no sólo impusieron las pautas definidas de la historiografía alemana a los pensadores e intelectuales españoles, sino que fueron pioneros en la investigación de la literatura española¹.

Entre los difusores del krausismo en España cabe mencionar a Julián Sanz del Río, que al regresar a su patria transmitió las ideas de su mentor espiritual al equipo conductor de la *Institución Libre de Enseñanza* (1876), la primera entidad docente independiente que nucleaba a intelectuales, docentes y hombres de letras exonerados de las instituciones católicas de enseñanza superior y perseguidos por los representantes del establishment. Entre las personalidades más destacadas en la nueva institución educativa se contaban Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos y Bartolomé Cossío.

Sanz del Río, filósofo, jurista e ideólogo pragmático, fue el líder que consideró a la escuela primaria y secundaria como fuente de recursos humanos que habría de servir de ejemplo para la formación de los cuadros universitarios en

1. Cabe suponer que la inclinación de los investigadores alemanes por España y el desarrollo de vínculos intelectuales entre los pensadores de ambos países se originaban en el deseo de Alemania de liberarse de la hegemonía cultural de Francia en aquellos tiempos.

el nuevo clima cultural. Dicha institución, la primera en su género, constituye la expresión pragmática de los objetivos del regeneracionismo; sus fundadores y docentes aspiraban a un modelo académico peculiar, que habría de servir de ejemplo para la difusión de las nuevas ideas:

1. Definición de los contenidos y métodos del saber científico.
2. Percepción del ser humano como encarnación y síntesis del universo.
3. Aspiración a la organización armónica de la humanidad (López Morillas, 1981:44).

Estas ideas racionalistas combinaban elementos del idealismo subjetivo de Kant por una parte, con el idealismo absoluto de Hegel por la otra. Kant sostenía que de manera paralela a la particularidad de los pueblos y razas, y a los conflictos naturales entre grupos e individuos, surgía la necesidad racional de paz mundial y de una sociedad de naciones e individuos soberanos. Hegel, por el contrario, enfatizaba el espíritu de los pueblos y naciones como el factor que podía atravesar las fronteras del particularismo y la nación para integrarse al espíritu universalista y a la historia universal. Como ya se ha señalado, los líderes de la reforma educativa española incorporaban a sus doctrinas una dimensión racionalista proveniente del idealismo alemán, y el principio de la historiografía nacional como expresión de la idea del *Volkegeist* de Herder.

Estas dos concepciones ideológicas —la particular y la universal— sentaron las bases de la *Institución Libre de Enseñanza* y promovieron la polémica central de aquellos tiempos en España en el ámbito de la investigación científica, literaria e histórica, a la que habré de referirme a continuación.

El modelo de la nueva escuela autónoma se convertiría en el microcosmos de la vida renovada según el regeneracionismo, que centraba sus esfuerzos básicos en la educación como el canal más significativo para la restauración social y cultural. Este modelo se construyó con la aplicación de teorías pedagógicas novedosas, la implementación de numerosos talleres de enseñanza en diversas áreas y, fundamentalmente, con la creación de un contexto educativo basado en la estimulación sensorial y conductista, los principios éticos y estéticos, y la cooperación.

El fundamento ideológico que sustentaba a la *Institución* requería la ampliación del conocimiento en el ámbito de las artes, artesanías, tecnología, geografía y paisajes patrios. Los objetivos de la *Institución* y la forma de lograrlos ahondaban en la conciencia colectiva de la pertenencia al país y la capacidad de influir sobre la sociedad a través del estudio crítico de las civilizaciones.

Más adelante habrían de egresar de la *Institución* varias generaciones que influyeron sobre la sociedad gracias al enfoque humanista y la estimulación intelectual que la sustentaban. *El Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid*, fundado en 1820, se convirtió rápidamente en foco intelectual de personalidades de renombre y estudiantes ávidos de saber humano, y en lugar de reunión de krausistas y regeneracionistas que solían polemizar sobre las tendencias y concepciones de la investigación científica.

Por primera vez en la historia de España, entre los líderes del regeneracionismo se contaban representantes de círculos intelectuales y políticos del país, desde el conservadurismo católico hasta el radicalismo socialista y anticlerical. El objetivo principal de la estrategia práctica del movimiento era el de devolver España al «mapa de Europa», aprovechando al máximo la «plenitud cultural». A tales fines, como ya se ha mencionado, la educación y la investigación ocuparon un lugar prioritario en el orden del día cultural.

Por ejemplo, el intelectual Joaquín Costa, involucrado en la actividad política, social y educativa y especializado en literatura y folclore español, proponía dos revoluciones, una económica y la otra cultural, que en su opinión habrían de surgir a partir de un proceso de recomienzo: «Se debe regenerarlo todo»². Junto con él, el filósofo Ángel Ganivet aspiraba a la misma «recreación», pero desde una óptica retrospectiva de la historia y la cultura españolas. Costa señalaba las conclusiones históricas y culturales negativas que España debía extraer, y proponía a Europa occidental como modelo de los parámetros alternativos a adoptar en todas las áreas del conocimiento y la acción; Ganivet, por su parte, enfatizaba la necesidad de revitalizar las características positivas de la cultura española como base sólida para el saneamiento de la sociedad. Estas dos tendencias coexistieron en el movimiento regeneracionista y gozaron de amplio apoyo posteriormente, a fines de la década, a raíz de la derrota de España en la guerra con los Estados Unidos y las Filipinas (1898), y la pérdida de las colonias de Cuba y Puerto Rico. La sensación apocalíptica y la tendencia al pesimismo que imperaban en la sociedad española a partir de esta situación política contribuyeron a focalizar los esfuerzos colectivos en las reformas sociales, educativas, políticas y culturales a través de la formulación de preguntas acuciantes sobre la redefinición de la identidad nacional: ¿Quiénes somos? ¿Qué hemos hecho? ¿Qué valores ha aportado España a la humanidad? ¿Qué huellas ha dejado en la historia, el pensamiento y la civilización europeos? ¿Qué significado tiene el caos actual?

A las demandas de reforma social y cultural que caracterizaron a los líderes del movimiento en la capital y en otras regiones del país, se debe agregar la efervescencia de los movimientos que abogaban por la autonomía cultural y política en Cataluña, el País Vasco y Galicia, así como las tendencias regionalistas, es decir, los movimientos que apoyaban la autodefinición de las zonas periféricas.

Las ideas del regeneracionismo, en sus diversas etapas e influencias, se pusieron de manifiesto en la primera década del siglo XX en tres generaciones que, como ya se ha señalado, centraron su accionar en el ámbito de la educación y la cultura:

2. La consigna acuñada por Joaquín Costa, «regenerar», que se convirtió en la fórmula de aplicación práctica en su tiempo y en la generación que lo sucedió, es mencionada en las siguientes obras: *Reconstitución y europeización de España* (1900), *Crisis política de España* (1901), y en un estudio auspiciado por el Ateneo de Madrid: *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno de España* (1901).

- La generación de 1868-1898, conocida como «la nueva Edad de Oro» o «Edad de Plata»: Fernando Giner de los Ríos, Benito Pérez Galdós, Patricio de Azcárate, Joaquín Costa, Marcelino Menéndez y Pelayo, Jacint Verdaguer, Santiago Ramón y Cajal, José Echegaray, Antoni Gaudí.
- La generación del 98: Miguel de Unamuno, Joan Maragall, Ángel Ganivet, Ramón del Valle Inclán, Antonio Machado, Pío Baroja, Jacinto Benavente, Ramón Menéndez Pidal.
- La generación de 1913-1931, la época del novecentismo y el modernismo: José Ortega y Gasset, Juan Ramón Jiménez, Eugeni D'Ors, Luis Araquistain.

Sobre el telón de fondo de las características del regeneracionismo, y ante los movimientos de autonomía política y cultural a nivel nacional, regional, urbano y rural, que caracterizaron a España en la segunda mitad del siglo XIX, la actividad y la concepción historiográfica de Felipe Pedrell surgen como expresiones pioneras del regeneracionismo musical.

Felipe Pedrell

Una de las tempranas exhortaciones de Pedrell por un cambio radical, desde el ámbito de la educación y la investigación, se percibe claramente en 1885 a partir de su carta abierta a un miembro de la comisión del conservatorio adscrito al Gran Teatro del Liceo de Barcelona titulada: «*Sobre la fundación de una escuela superior de música en Barcelona. Carta abierta al Sr. Víctor Gebhardt*».

Con su retórica militante y predicadora, Pedrell proponía crear una escuela superior de música para formar alumnos «ilustrados y eclécticos», es decir, que conocieran la música europea y española (la de tradición escrita y la de tradición oral), a fin de «conquistar el conocimiento y las ideas»; discípulos maduros para internalizar los métodos de investigación de manera responsable y crítica (Pedrell, 1885).

Para Pedrell, la educación era el cauce que podría contribuir a plasmar la personalidad del joven investigador ideal, despertar su curiosidad intelectual y su toma de conciencia ante la impronta que España debería dejar en la historiografía musical del país y de Europa.

Considero que las bases de esta *carta abierta* son una expresión manifiesta del espíritu *regeneracionista*, espíritu personificado en líderes de orientación racionalista y liberal como Francisco Giner de los Ríos y Gumersindo de Azcárate por una parte, conservadores católicos como Menéndez y Pelayo o populistas democráticos como Joaquín Costa por la otra; imbuidos todos ellos de la fe en la necesidad de una reforma educativa, cultural, social y económica y sobre todo, académica.

La influencia de los precursores del *regeneracionismo* sobre la obra de Pedrell como musicólogo y pedagogo se percibe en el conmovedor encuentro mantenido en 1902 en memoria de su colega Gabriel Rodríguez, fallecido en 1901. En esa ocasión, descrita en su colección de ensayos *Orientaciones*, Pe-

drell pronunció una breve alocución para señalar el aporte de la Institución Libre de Enseñanza (pregonero del regeneracionismo) que, a diferencia de otras instituciones universitarias que no contaban con una cátedra de música, había permitido la designación de Gabriel Rodríguez al frente de la primera de ellas (Pedrell, 1902:225-230).

Mi visión de Pedrell como el primer regeneracionista en la investigación y difusión de la música se fortalece a la luz de aquellas dos figuras señeras de este pensamiento: Joaquín Costa y Ángel Ganivet. El primero, como ya se ha señalado, alerta a los fenómenos sociales y populares y centraliza su quehacer en modelos de educación, culturalización y economía a imagen de modelos que caracterizaban entonces a Europa occidental, dejando a un lado las interminables polémicas acerca de las repercusiones históricas y culturales de España sobre las culturas de su tiempo. Por su parte, Ganivet se aferró a la reconstrucción de la cultura nacional a fin de analizar aquellos momentos históricos que aportaron a la imagen positiva de España y solidificarlos ante los propios ojos de la sociedad de su tiempo. En mi opinión, estas dos tendencias, que caracterizaron simultáneamente al regeneracionismo, ya habían sido entrelazadas y fusionadas en la concepción historiográfica de Pedrell y sus manifestaciones concretas en su vasta obra de investigación. La fusión de ambas tendencias con el objeto de agotar la plenitud cultural se pone de manifiesto en la aspiración de Pedrell a la «culturalización» del músico (compositor e intérprete), a la formación de una personalidad ilustrada en diversas disciplinas: una personalidad involucrada en los círculos intelectuales sobre los que dejaría su impronta, comprometida con la adopción de parámetros europeos para la investigación musical de su legado cultural y deseosa de que los resultados se percibieran también en la composición musical española de su tiempo.

Me limitaré a señalar algunos ejemplos de su vasta tarea de investigación, como expresión fiel de estas dos tendencias y de sus dimensiones educativas:

1. La publicación de colecciones bio-bibliográficas, diccionarios y enciclopedias de música española, basados en la documentación de óptica crítica y exhaustiva de antecedentes europeos e iberoamericanos, tales como: *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, 1888. *Diccionario técnico de la música*, 1894. *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, 1901, *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-1897). Su colaboración en el *Diccionario enciclopédico Seguí*, 1907 y, por supuesto, en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, Barcelona, 1908-1909.
2. La recopilación, la investigación y la reconstrucción del legado musical español, tal como se pone de manifiesto en su paradigmática antología *El cancionero musical popular español* y antes de eso, en su obra de 1909, *Lírica nacionalizada* (dos estudios que exponen el legado musical no como un bloque homogéneo, sino marcando las características de las diversas regiones de España y sus respectivas diferencias).

3. El seguimiento y la comparación que Pedrell llevó a cabo con respecto a las investigaciones ya publicadas o a punto de publicarse en su tiempo, tales como las de Ernest Closson, sobre la música belga (estudios publicados entre 1912-1913); Julien Tiersot, editor musical de la antología poética de George Doncieux *Le Romancero populaire de la France* (1904), y de su interesante antología armonizada por Tiersot, *Songs of the People (44 french folk songs and variants) from Canada, Normandy*.
4. La redacción de numerosos artículos de índole informativa y formativa sobre la investigación musical de su tiempo, sobre la infraestructura musical de las capitales europeas, sobre los nuevos repertorios interpretados en Europa y España, los métodos de educación musical, y las reformas de las instituciones de educación musical en Europa. Todo esto fue publicado en sus artículos tempranos en *La España musical* (1885), *La Vanguardia*, y luego recopiladas y anexadas en *Musiquerías* y en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (1910).

Estos ejemplos mencionados caracterizaron el énfasis puesto en su labor por la culturalización musical de la sociedad. Sus esfuerzos por la relevancia social del quehacer musical rindieron frutos fundamentalmente a partir de 1910, con la ampliación de la infraestructura musical y la interpretación de un repertorio sinfónico y de cámara actualizado. Cabe señalar en especial el aporte de Joan Lamote de Grignon (1872-1949), quien dio a conocer las obras clave del repertorio romántico europeo de su tiempo, interpretado por la Orquesta Sinfónica de Barcelona, fundada por él en 1911. Pedrell tampoco logró ver concretado el proceso de culturalización, que cobró forma cuando su continuador Lamote de Grignon, a partir de su nombramiento como director de la Banda Municipal de Barcelona (1914), propuso un amplio plan de reforma, renovando el instrumental, ampliando el plantel de profesores, y quien a la luz del pensamiento regeneracionista puso al alcance de las audiencias populares el repertorio sinfónico tradicional europeo. Pedrell tampoco logró ver concretada la toma de conciencia por parte del establishment, a partir de los subsidios otorgados a entidades musicales representativas, en especial por parte del Ministerio de Educación.

En su estudio *La música española hasta 1939*, Emilio Casares Rodicio estableció la relación entre la influencia de Pedrell sobre la toma de conciencia de amplios estratos de la sociedad ante el mundo de la música por una parte, y el quehacer musical en las grandes ciudades de España y en la periferia por la otra. Entre otras fuentes, Casares Rodicio se basó en el manifiesto de José Ortega y Gasset publicado en 1913 en *El Imparcial*, que exponía los dos objetivos básicos para sanear y revitalizar la sociedad y la cultura: la democracia y la competencia (tema que el historiador Martínez Cuadrado contribuyó en su estudio de 1973), y si bien es cierto que Ortega y Gasset no menciona a Pedrell, sus raíces ideológicas se vieron influidas por el espíritu regeneracionista de Pedrell y sus coetáneos. Aparentemente, los primeros brotes regeneracionistas del siglo XIX se pusieron de manifiesto a través de una nueva convocato-

ria: la creación de una asociación de educación política. Debe señalarse que casi todos los miembros de grupos allegados a Ortega y Gasset se identificaban con los principios de la Institución Libre de Enseñanza y consideraban que la educación era la meta principal de la sociedad española.

Pero, por sobre todo, Pedrell generó un cambio en la investigación musical y la condujo hacia la musicología moderna, no sólo a través de la publicación de un corpus musical sacro y secular, desde el Renacimiento (*Hispaniae Schola Musica Sacra*, antologías sobre las obras de Cristóbal Morales, Francisco Guerrero, Antonio de Cabezón, las *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, la Antología de Organistas Españoles), sino fundamentalmente a través de su concepción historiográfica. Es en este aspecto que quisiera establecer la distinción entre la historiografía musical española anterior a Pedrell y la desarrollada a partir de su incursión en este campo, según el siguiente criterio:

La investigación musical anterior a la labor de Pedrell era básicamente una árdua tarea de recopilación musicográfica, expresión de un positivismo que se centraba en la acumulación de datos y en una concepción basada en los hechos «que hablan por sí mismos» y en la historia «tal como fue» («*wie es eigentlich gewesen*»). Pedrell produjo un cambio significativo: a priori enfocó la investigación desde una óptica estética e ideológica que aspiraba a revitalizar el escenario *histórico y mítico* de la música española; pero la esencia del saber o los datos revelados en sus investigaciones son consecuencia de una interpretación analítica. En primer lugar, su concepción historiográfica se basa fundamentalmente en la revelación de la música sacra a través del análisis del repertorio, un análisis formalista y crítico de acuerdo con los contextos culturales, estéticos e históricos. De esta manera confirió a la investigación de la música española parámetros actualizados y el inicio de la musicología moderna.

Su postura historiográfica se acentúa ya en el proemio a su ensayo bibliográfico *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, en el que aclara (según sus propias palabras) que la historiografía musical está al servicio de la dimensión científica sólo cuando el investigador puede discernir entre el estilo de una obra o de un corpus musical dado y la concepción estética subyacente. Y paso a citar dos interrogantes claves para la investigación crítica, tal como surgen de dicho proemio:

1. ¿La obra estudiada se identifica con una generación o con una escuela de un período determinado, o se caracteriza por generar un cambio de estilo?
2. ¿La obra estudiada ha influido sobre el contexto creativo, o se ha visto influida por el espíritu estético y cultural del mismo?

Para Pedrell, la concepción analítica y crítica permite, por una parte, extraer información aunque se trate de elementos que aparentemente carecen de cualidades específicas, y por la otra exige gran amplitud de miras ante las obras maestras: «Apreciar y estudiar el material que poseemos, si puede competir con otras naciones, si estamos dotados de juicio crítico y de dotes intelectuales

críticas para analizar; [...] Apuntar las principales doctrinas expuestas en las obras, método y estilo; estudiar si ejerció alguna influencia, presentar y ejemplificar extractos de las mismas; entresacar cuanto de útil que contenga».

Pedrell sostenía que así plasmaría un arquetipo de investigador exento de chovinismo, que podría enfocar su plan de investigación con dos criterios básicos: el positivista, que revela información sobre la obra, su género y autor, y el analítico, que añade el desciframiento de las técnicas, influencias e innovaciones. De este último surgen la interpretación, el juicio, la crítica y la evaluación. Asimismo, proponía añadir un criterio adicional vinculado con el ideal estético de su época, que a veces era percibido como absoluto y traducido como parte integral de la belleza de la obra: «el sentido de la belleza», susceptible de diagnóstico gracias al «juicio emocional y el buen gusto» (Pedrell, 1885, XVII).

Es así como Pedrell añadió la dimensión reflexiva habilitando el acceso al nivel cuasi hermenéutico, es decir, al examen del dato investigado, basado en la comprensión del todo a partir de la parte, y de la parte a partir del todo.

Pedrell creía en la vivencia del investigador que «hace» la historia al desplazarse del nivel psicológico al histórico, y viceversa. Este desplazamiento se da en un proceso claro: en primer lugar debe entender el pasado, a condición de que el investigador se vuelva contemporáneo al documento y su autor.

Resulta interesante comprobar que en 1985, Joseph Kerman analizó en su estudio *Musicology* (por cierto fundamental en nuestra disciplina) el perfil del musicólogo de nuestros días y de la disciplina en sí. Kerman sostiene que el estudio de la historia de la música no constituye un fin en sí mismo, sino un conjunto contextual de hechos, interpretaciones y crítica. Esta visión confiere al musicólogo un significado que se nutre del contexto humano, social y cultural: en este ambiente pierde vigencia la distinción entre lo «objetivo» y lo «subjetivo», y la interpretación del investigador se convierte en parte inseparable del objeto de estudio, ante la presentación de la vasta documentación que caracteriza a las diversas posturas positivistas. El enfoque de Kerman propone un trabajo de investigación selectiva y crítica, que eleva el principio de la interpretación a un nivel equiparable al de la información. En este sentido, también el caudal bibliográfico exige una concepción crítica permanente que se remita al sistema de valores, tendencias y mentalidades del contexto cultural de los autores y de la sociedad que recibe sus obras, en ese momento y con el paso del tiempo (J. Kerman, 1985: 42-45, 132-135).

Y volviendo a Pedrell y a la impronta que dejó su *Cancionero musical popular español*, me permito citar una frase célebre del filósofo judío Gershom Scholem: «Recordamos lo que queremos recordar, y no lo que deberíamos recordar». Cabe preguntarnos qué es lo que deberíamos recordar, al observar detenidamente el nivel declarativo que acompaña la decisión de esta labor precursora manifiesta en el *Cancionero*, e interpretar el *Cancionero* tal vez como una metáfora de la memoria colectiva de las culturas musicales de un pueblo. Me atrevería a sugerir que el *Cancionero* no es una esencia que recuerda y hace recordar «lo que deberíamos recordar», sino una esencia que el investigador

quiere revelar; el *Cancionero* es, por consiguiente, una estructura espiritual y anímica de quien lo revive, de Pedrell.

El cancionero musical popular español intensifica la revitalización del momento histórico y mítico a la luz de las ideas del regeneracionismo, y se convierte en una documentación paradigmática en tres aspectos: material-fáctico, simbólico-mítico y funcional-educativo.

Desde el punto de vista material-fáctico, positivista, se trata de una vasta colección de canciones españolas, dividida en sus dos primeros volúmenes según una taxonomía al estilo de Herder, es decir, una categorización de acuerdo con criterios geográficos y funcionales, de género y de contenido.

En uno de los artículos preliminares del primer volumen del *Cancionero*, Pedrell pone de manifiesto el dilema acerca de la taxonomía adecuada para una obra de ese tenor. En esas vacilaciones podemos percibir su grado de actualización en la investigación del folklore musical en los principales centros europeos; al mismo tiempo, y por la falta de condiciones para un trabajo en equipo y de un debate teórico y práctico para adoptar una postura clara sobre una taxonomía alternativa para la clasificación del *Cancionero*, Pedrell optó por la metodología tradicional, geográfico-funcional, tal como ya lo señalara.

Los dos últimos volúmenes del *Cancionero* presentan una selección del repertorio polifónico de tradición escrita, con lo que refuerzan el vínculo existente entre la canción popular y la creación polifónica que se nutre de ella. De este modo la compilación del *Cancionero* se convierte en un precedente documental diferente, por ejemplo, de la vasta antología del mencionado Ernest Closson, acerca de *La Musique en Belgique du Moyen Age a nos jours*, quien ubicó en primer lugar toda la selección de música polifónica de tradición escrita, y sólo al final una selección del folclore musical belga, compilación cuya estructura se repite en la edición renovada de 1954. En el caso de Pedrell, su criterio de compilación estaba en función de su concepción estética: la polifonía era la que contenía los núcleos melódicos y armónicos de la canción de tradición oral.

Y en cuanto a los aspectos simbólico y funcional del *Cancionero*, están íntimamente ligados: el aspecto simbólico está presente por ser la expresión de un acontecimiento, de una vivencia, de una generación, de una época y de los estilos del pueblo que le diera origen. Pedrell quería una existencia supranacional para su *Cancionero*, como fundamento histórico y mítico que plasmara la memoria colectiva de su cultura musical. Mientras el aspecto material-fáctico representa la concepción positivista, el simbólico la complementa desde la óptica retrospectiva de su propio tiempo, evocando el pasado para enriquecer el presente y el futuro; pero cabe acentuar que tan sólo una vez transformado en símbolo es cuando el *Cancionero* conduciría *hacia* y daría origen *al* aspecto funcional-educativo del mismo, expresión de la canonización y elemento significativo para el futuro de la composición española, (tal cual lo expone claramente Pedrell en su manifiesto *Por nuestra música* y en el proceso de integración del cantar tradicional en su obra lírico-operística). Sin duda, la amplia y multicultural selección de canciones de tradición oral y escrita, como también

la armonización de las mismas por el propio Pedrell, adjudican al *Cancionero* una dimensión educativa sin parangón.

Según esta lectura, la investigación revela un corpus musical que incluye no sólo lo que «el pueblo ha creado», sino también aquella obra que el pueblo puede identificar como esencialmente nacional, a la luz de la concepción herderiana. Y por último agregaré que el criterio de compilación de Pedrell revierte —o bien— replantea la «fijación absoluta en la dicotomía culto/ popular» y «el interés de la investigación centrado casi exclusivamente en el producto musical, desatendiendo la atención hacia el aspecto de los procesos y de la dinámica cultural» (Josep Martí, 2000:33); estas características fueron adjudicadas a menudo a Pedrell y a sus continuadores responsabilizándolos de algún modo por la delimitación o la reducción del corpus conceptual, del objeto de estudio de la disciplina.

Y si bien la reflexión proporciona una revisión y una nueva lectura a la luz de nuevos paradigmas para el cambio de perspectivas de la investigación etnomusicológica, podemos comprobar el grado de influencia del *Cancionero* sobre los músicos e investigadores del siglo XX hasta nuestros días. Cabe recordar, por ejemplo, la honda impronta que dejara el *Cancionero* en los compositores del grupo de Madrid de la Generación del 27, colegas de Manuel de Falla, Rodolfo y Ernesto Halffter y García Lorca. Rodolfo Halffter cita a Salvador Dalí en sus frecuentes visitas a la Residencia de Estudiantes de Madrid, al describir a García Lorca aferrado al *Cancionero* de Pedrell, sin soltarlo: «Cuando Federico García Lorca agarra el “diccionario” de Pedrell, se pone insoportable, pero eso sí, con su voz y su piano nos descubre multitud de joyas de belleza incomparable» (Emilio Casares, ed. 1987:39).

En un trabajo publicado en la *Recerca Musicològica* de 1991 en homenaje a Pedrell, Montserrat Bergadà comenta que también Debussy tenía en su casa una copia del manuscrito del *Cancionero*, dato obtenido por el compositor y musicólogo Maurice Emmanuel, quien describe su honda sorpresa al ver a Debussy con el *Cancionero* de Pedrell en la mano, mientras discutían sobre la música de tradición oral como fuente de inspiración para la música de tradición escrita [Montserrat Bergadà, 1996:256].

Pero la línea diacrónica que une la tarea de investigación de Pedrell con la generación de investigadores españoles de la primera mitad del siglo XX y hasta nuestros días se pone de manifiesto, primeramente, en su discípulo y continuador Higinio Anglés (1888-1919), que dio los primeros pasos como musicólogo al participar junto con Pedrell en la investigación de los manuscritos e impresos del siglo XVI de Joan Brudieu (compositor francés cuya labor compositora tuvo lugar durante largo tiempo en tierra catalana) *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu* (1921).

Tanto en su estudio sobre *La Música a Catalunya fins al Segle XIII* (1935) como en la exhaustiva investigación sobre *Las Cantigas de Santa María* (1942-1958), en Anglés subyace uno de los principios básicos legados por Pedrell: la

recopilación sistemática y extensiva de todas las investigaciones pertinentes al repertorio estudiado.

En su ensayo sobre la configuración metodológica de la gramática musical comparada, de 1935, Anglés sostenía que Pedrell había actuado con clarividencia al exhortar a la realización de una investigación sistemática y comparativa de la gramática musical sacra y la gramática popular tradicional, que hiciera hincapié en la peculiaridad del legado musical español. En más de una ocasión expresó su admiración por la visión precursora de Pedrell en aquellos tiempos: «Tiersot no había publicado aún la antología de la canción francesa, aún no se habían difundido las investigaciones de Idelsohn —padre de la musicología del pueblo judío— sobre el legado popular de los judíos askenazíes y orientales, y las recopilaciones de canciones rumanas y húngaras de Bartok no eran conocidas» (Higini Anglés, 1935: 402).

Dando un gran salto hasta nuestros días: también el sustancioso estudio de Josep Crivillé, *El folklore musical*, menciona más de una vez la vitalidad del repertorio musical de tradición escrita documentado en manuscritos, códices y diversas compilaciones como fuente indispensable para revelar los fundamentos populares del pasado (J. Crivillé, 1983:36).

Las siguientes investigaciones, publicadas en la segunda mitad del siglo XX, se revelan como un *continuum* de la influencia de Pedrell sobre la asimilación del elemento lírico tradicional en el repertorio de tradición escrita:

Manuel García Matos, sobre la música de Salinas, 1963; «Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado *De Musica libri septem*», *Anuario Musical*, vol. XVIII, 1963; Miguel Querol, sobre el reflejo de la canción popular en el repertorio para órgano en el siglo XVI en su artículo publicado en el *Anuario Musical* de 1966: «La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI», *Anuario Musical*, vol. XXI, 1966. Dionisio Preciado y «La canción tradicional española en las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo», en: *Revista de Musicología*, 10 (1987). Miguel Manzano Alonso, sobre la música oral y escrita en el Romanticismo, «Música de tradición oral y romanticismo», en: *Revista de Musicología*, 1991.

Finalmente, cabe señalar la tarea retrospectiva, reflexiva y exhaustiva de Emilio Rey García, sobre la concepción y metodología de la investigación de la música tradicional oral. Tanto en su ensayo de 1989 como en su monografía *Los libros de música tradicional*, publicada un año antes, el autor se refiere a las formas de recopilación de datos y fuentes en un esquema organizado de acuerdo con los mismos criterios que orientaran a Pedrell en su investigación musicológica y etno-musicológica, es decir: fuentes primarias y secundarias, musicales y extramusicales, de informantes de primera o segunda fuente, ilustraciones, iconografía, manuscritos, instituciones, etc.

Cien años antes de la publicación del ensayo de Rey García, Pedrell había editado sus dos primeros diccionarios: *Diccionario bio-bibliográfico* y *Los músicos españoles antiguos y modernos*. Entre las fuentes que cita el maestro Pedrell figuran las mismas que en el ensayo de Rey García apuntando al *Cancionero* como obra ejemplar.

* * *

Un enfoque fundamental acerca de la posterior utilización del *Cancionero* tiene su origen en el ensayo de Gemma Pérez Zalduondo, también publicado en la *Recerca Musicològica* de 1991. El uso utilitario del *Cancionero* expuesto en dicho ensayo se vincula, entre otras cosas, con la recepción de la tarea musical y con la imagen del investigador a ojos de los configuradores y «consumidores de cultura» según los cánones patrióticos y nacionales del franquismo de dicha época.

Pérez Zalduondo describe el *modus operandi* de la Sección Femenina de la Falange —sección destinada a ocuparse de temas educativos, sociales y culturales— que aprovechó el riquísimo caudal del *Cancionero* como fuente principal para editar sus propios cancioneros favorables al gobierno. De este modo la investigación de Pedrell sobre el legado cultural fue utilizada después de la Guerra Civil para convertirse en fuente de inspiración del nuevo discurso nacional y nacionalista y modelo de perpetuación de los símbolos nacionales (Pérez Zalduondo, 1996:482). En esta época es cuando Pedrell recibe por primera vez respaldo institucional y se convirtió en «un servidor modesto y autodidacta de la historia de la música española». Pero cabe agregar que, al ser reclutada la imagen de Pedrell al servicio de los intereses del nuevo régimen, como símbolo de la toma de conciencia nacional en su labor investigadora, su dimensión regeneracionista, universal y cosmopolita, que aspiraba a formar un investigador ilustrado y de amplios horizontes, quedó relegada, o quizás prácticamente borrada.

Esta interpretación me conduce indefectiblemente al «dedo acusador» que ciertos investigadores contemporáneos apuntan contra los precursores de la investigación musical en España en la segunda mitad del siglo XIX, Pedrell incluido. Investigadores que sostienen que dichos precursores fueron responsables de la situación periférica de la historiografía musical española a raíz de sus concepciones nacionalistas, de efecto negativo, proyectadas sobre la propia documentación.

Me refiero específicamente a las discusiones que tienen lugar desde hace algunos años por iniciativa de Emilio Ros Fábregas y Juan José Carreras, quienes examinan la obra de Pedrell desde una óptica revisionista por adoptar un discurso nacional en el foco de atención de sus investigaciones. Estos debates fueron publicados en Estados Unidos por el *International Hispanic Music Study Group*.

Pasaré a describir los fundamentos de estas afirmaciones según estos dos investigadores, a quienes responderé a continuación.

Ros Fábregas percibe manifestaciones de chovinismo en la concepción historiográfica de Pedrell y sus coetáneos, por el deseo de apropiarse de la investigación del corpus musical español y enfatizar su peculiaridad. Para corroborar esta visión, Ros Fábregas y Carreras señalan que Pedrell documentó la música nacional renunciando a los principios universales de los parámetros teóricos y estéticos, y añaden que la falta de una representación adecuada de la música es-

pañola en la historiografía musical de Occidente proviene del aislamiento que se impusieron los precursores de la investigación en España. Frente a esta conclusión de Ros Fábregas y Carreras, quiero reiterar que tanto en su teoría historiográfica como en su obra, Pedrell tomó en cuenta los dos elementos más destacados del regeneracionismo.

La revitalización del legado español y el fortalecimiento del elemento cosmopolita universal de la cultura, para adecuar la investigación de la música española a los parámetros de la historiografía europea e incorporarle sus resultados. Pero al mismo tiempo, cabe interpretar la tendencia española a «apropiarse» de los resultados de la investigación musical, tomando en cuenta la jerarquización cultural del siglo XIX, que catalogaba a los pueblos de Europa en países metropolitanos y periféricos. Esta jerarquización penetró en la investigación de la música y «condenó» a las culturas musicales periféricas, que en algunas ocasiones fueron clasificadas como carentes de tradiciones artísticas. Más aún, quizás deba señalarse que la escasa integración de los investigadores españoles en publicaciones científicas o en congresos internacionales hasta nuestros días apunta a otra clase de hegemonía: la del idioma predominante en los congresos y publicaciones. Es un secreto a voces que se trata de la elevada posición que se le atribuye al inglés, y previamente al alemán como nexo comunicativo en la publicaciones y congresos. Es probable que a partir de esta escena surge nuevamente uno de los factores del aislamiento de España en el campo de la investigación, tanto en tiempos de Pedrell como en los años posteriores a su labor: la falta de una comunicación adecuada por la barrera del idioma español.

Escasos fueron (y son) los investigadores extranjeros que dominaban la lengua castellana.

El proceso reflexivo para definir la relación entre los nacionalismos y las historiografías musicales al que Ros Fábregas aspira a llegar a través del multiculturalismo (que en su opinión caracteriza a nuestra época), requiere, entonces, un cambio en la hegemonía lingüística en el campo de la investigación, a fin de superar las brechas entre el centro y la periferia, en todo sentido.

Pasaré a resumir otras dos conclusiones críticas a partir de la lectura revisionista de Ros Fábregas y de Carreras, y a responderlas desde mi propia interpretación.

La primera: la imagen chovinista atribuida a Pedrell, sospechoso de haber aprovechado la ideología nacional en beneficio propio para influir desde su posición de crítico musical a fin de alejar a las óperas extranjeras de los escenarios españoles y promover las suyas propias en lugar de aquéllas (Debora Schwartz-Kates, 1998:1-2).

Desde mi óptica, sostengo que el fundamento nacional implícito en la investigación de las humanidades y las artes y en el *performance* de las mismas no era exclusivo de España; en el caso de Pedrell tampoco era exclusivo de su actuación en aquella época.

El objetivo patriótico subyacía también en la investigación histórica europea en el siglo XIX y principios del siglo XX: recordemos que en el siglo XIX, las concepciones nacionales acompañaban la revitalización y documentación del

repertorio musical; Francia, Alemania, Bohemia y los Países Bajos lograron no sólo revitalizar la música del pasado a través de la investigación musicológica, sino también con nuevas composiciones acordes a la concepción nacional. El examen de las temporadas de ópera en las principales ciudades de Europa, por ejemplo, en 1902-1903 (según el informe de los *Annales de la Ópera* de Loewenberg), corrobora el énfasis puesto en la presentación de óperas de compositores locales influidos por el nacionalismo romántico y neorromántico. Esto puede disipar los celos de Ros Fábregas y Carreras con respecto a la promoción de las óperas de Pedrell en detrimento de las extranjeras, en especial si recordamos que precisamente las de Pedrell no eran interpretadas con demasiada frecuencia en España.

Por último, quisiera referirme a la aspiración de estos dos investigadores de desmitificar la dimensión espiritual-expresiva peculiar del lenguaje musical de la polifonía sacra española, tal como fuera documentada y descrita por la historiografía española, en comparación con la «frialdad» del estilo neerlandés, cualidades que en su opinión reaparecen en la historiografía española del siglo XX.

Los dos mencionan a Pedrell y seguidamente Anglés, Miguel Querol y José López Calo, como instauradores de un discurso y una retórica que caracterizan al repertorio español de tradición escrita, en especial el sacro, rico en «misticismo», en «espiritualidad», «expresividad celestial» y «expresividad típica local».

Si analizamos este tema a fondo y de manera objetiva, cabe preguntar si se trata de un caso en el que las palabras no pueden describir literalmente al fenómeno musical, o si los giros de esa clase se convirtieron en códigos retóricos frutos de la aureola religiosa cristiana absorbida por la poesía, la literatura y las artes del romanticismo español temprano. Adoptaré el segundo caso, pues cabe señalar que la fuente de influencia de «la aureola religiosa cristiana» se encuentra fundamentalmente en *La Genie du Christianisme* de Chateaubriand (traducido al español en 1832 y 1842). Derek Flitter en su libro *Teoría y crítica del romanticismo español* (1995), sostiene que por inspiración de Chateaubriand se fusionaron la fe religiosa, la «tristeza cristiana», la conciencia de la finitud y la «dimensión melancólica» del espíritu romántico (Flitter:193). Como se sabe, el libro de Chateaubriand dejó una honda impresión en los intelectuales españoles, que se aferraron a él para oponerse a los ideales materialistas y racionalistas del iluminismo, y que en sus escritos asimilaron la dimensión de la fe y la mística, como los textos filosóficos, literarios y poéticos de Jaime Balmes (1810-1848), Donoso Cortés, (1809-1853), García Tassara (1817-1875), Enrique Gil Carrasco (1815-1846) y José Zorrilla (1817-1893).

Pero pongamos a un lado, por un momento, a los historiógrafos españoles románticos y a los que actuaron en la primera mitad del siglo XX. Ya desde la primera mitad del siglo XIX, el investigador alemán Carl Proske recurrió a descripciones similares sobre la música sacra española en su antología *Música Divina* (publicada en 1830), en la que acentuaba que el estilo español se ve imbuido de una nobleza peculiar y diferente de la escuela romana renacentista, y destacaba el estilo individual y fiel a las fuentes de Tomás Luis de Victoria.

Y pasando a nuestros días, en el cuarto tomo de la serie *Storia della Musica* editada en 1978 (volumen dedicado al humanismo y el Renacimiento), su autor, Claudio Gallico, se refiere a Tomás Luis de Victoria de la siguiente manera (cito la versión castellana): «En España, el arte musical culto es esencialmente sacro. Surge en el siglo XV del constante estudio de la técnica franco-flamenca, amoldado a una fantasía nativa, en la cual la profundización interior y los *arrebatos místicos* de una *ferpiente y dogmática religiosidad* conviven con el gusto por la *expresión de intensas claridades claroscuras*, por la exageración de los contrastes afectivos.

La producción de Victoria le lleva a *elevadas visiones religiosas* o a abandonarse al *misticismo contemplativo*. (Claudio Gallico, edición española, 1986:74). Cabe aclarar que las fuentes bibliográficas de este capítulo se basan, entre otras, en algunos investigadores hispanistas del siglo XX como Higinio Anglés, y en otros no nacidos en España, como Robert Stevenson y Gilbert Chase.

La documentación de las particularidades de la escuela española secular y sacra no es entonces exclusiva de la formación historiográfica de los investigadores españoles de fines del siglo XIX y principios del XX. Parecería ser que la historiografía de la música española se caracteriza por la confrontación de enfoques racionales y emocionales-místicos.

La cuestión se agudiza con respecto a la secuencia dialéctica entre la tendencia del iluminismo de omitir lo particular o las diferencias culturales y la tendencia del relativismo cultural que aspira a enfatizar las diferencias, realzando la escena mítica como componente básico del despertar nacional. En la medida en que esta tensión exista realmente, surge una evidente distinción entre «la investigación del pasado» para exponer un conocimiento científico, y la investigación que permite «la creación del pasado» para configurar el presente.

Este dilema plantea la ambivalencia del discurso historiográfico contemporáneo, por su confrontación simultánea con el nacionalismo por una parte y el universalismo iluminista por la otra, y con el discurso contemporáneo sobre el multiculturalismo. La dicotomía entre nacionalismo y universalismo parecería disiparse, para dejar lugar al discurso historiográfico según categorías más complejas: ¿nacionalismo versus multiculturalismo?; ¿multiculturalismo versus universalismo?

Es cierto que el concepto de multiculturalismo no era habitual en el discurso de Pedrell y sus coetáneos, pero su historiografía musical asumía tanto el aspecto nacional y multicultural de su pueblo (como, entre otras cosas, el *Cancionero*), como la faceta cosmopolita, a través de un enfoque escolástico y una vasta labor de investigación, historiografía, composición, educación y periodismo.

Por encima de todo, debe decirse que la concepción historiográfica de Pedrell por un lado y los hispanistas contemporáneos como Ros Fábregas y Carreras, por el otro, establece categorías pasibles de discusión permanente, por su vinculación con los valores, ideologías, símbolos y mentalidades, es decir,

con la historia social de las ideas, con la historia de la mentalidad imbuída de una dinámica permanente de cambios y discurso crítico.

Epílogo: variaciones sobre un renacimiento cultural

Hace diez años leí por primera vez el ensayo del Prof. Dr. Francesc Bonastre, *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*, que me abrió una ventana a la investigación sobre Pedrell. Luego, mientras leía los textos autobiográficos de Pedrell, me sentí atrapada por su personalidad cautivante, polémica e intransigente, que despertó mi curiosidad y finalmente me impulsó a emprender esta travesía para investigar al precursor de la musicología española moderna en el contexto *regeneracionista*.

Mi visión de Pedrell como pionero del *regeneracionismo* en la investigación de la música española cristalizó, como ya lo he señalado, mientras leía sus manifiestos; el intercambio epistolar con sus colegas, los principios de su credo, sus logros y frustraciones, y fundamentalmente ante la gran correspondencia entre su declaración de intenciones y aspiraciones por una parte, y su incommensurable aporte concreto a la musicología.

La figura de Pedrell como precursor del *regeneracionismo* en la musicología y el quehacer musical se vio reforzada por la lectura de otro manifiesto ideológico: el de Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938), precursor en la investigación de la música judía.

Idelsohn, oriundo de la zona báltica de Letonia, llegó a Jerusalén en 1907, 41 años antes de la creación del Estado de Israel, identificado con la plataforma ideológica del joven movimiento sionista.

Mientras en septiembre de 1910, el público del Teatro Colón de Buenos Aires se veía honrado con la presencia de Pedrell en el estreno de su ópera *Los Pirineos* en versión castellana, máxima expresión de su manifiesto *Por nuestra música*, en junio de ese mismo año, Idelsohn publicaba en Jerusalén su primer manifiesto ideológico acerca de la creación de un instituto-archivo para el legado musical de las comunidades judías en las diásporas, y las que habitaban en aquel entonces Palestina o la Tierra de Israel.

Idelsohn dio a conocer esta convocatoria, cuyos objetivos eran la investigación, la interpretación, la enseñanza y la difusión del acervo musical judío, y su proyección en la composición «cultura», en las postrimerías del Imperio Otomano. El texto permite entender que su iniciativa se inspiraba en el mismo espíritu que había impulsado la creación de las dos instituciones catalanas de investigación, de reconstrucción, de interpretación y difusión de la música oral y escrita: el Institut d'Estudis Catalans (fundado tres años antes que el instituto en Jerusalén) y el Orfeó Català, fundado en 1891, dirigido por Luis Millet, amigo y colega de Pedrell (cabe señalar que entre las fuentes de Idelsohn en su investigación sobre la música judía se cuenta el *Cancionero* de Pedrell, en el que descubriera elementos melódicos comunes en canciones orientales, españolas y askenazíes).

Me referiré brevemente a los elementos comunes a estas dos figuras:

1. Una ideología basada en la elevación del escenario histórico del pueblo y sus culturas a través de la reconstrucción del legado musical oral y escrito, como expresión de la identidad nacional y de su revelación ante las demás naciones.
2. Las iniciativas para promover la investigación y la educación, y su concreción práctica.
3. Un discurso de estilo retórico militante destinado a despertar la conciencia de todos los factores vinculados con la música, la educación musical y la investigación, sobre la necesidad de crear institutos de investigación y escuelas de música de manera crítica e innovadora.
4. Otro aspecto en común es la labor individual, frecuentemente acompañada por sentimientos de desalentadora soledad.
5. Y por último, si bien a diferencia de Pedrell, Idelsohn compuso tan sólo una ópera, *Jefthah* (en 1922, año del fallecimiento de Pedrell), inaceptable por los empresarios europeos por su acentuado aroma oriental logrado por los fragmentos musicales especialmente de origen yemenita, previamente recopilados en su *Tesaurus*, seleccionados del mismo e integrados y amalgamados en su ópera.

Las iniciativas y vías de acción de Pedrell e Idelsohn en la investigación musical expresan el fenómeno de universalismo europeo, del iluminismo, que de manera dialéctica despertó el particularismo cultural o el relativismo cultural. No obstante, la concepción de ambos no se vio acompañada por un repliegue o apartamiento, sino por el contrario, precisamente por la aspiración a integrarse a los elevados parámetros de la investigación actualizada. La labor de ambos se convirtió en una suerte de variación sobre el relativismo cultural en la historiografía musical de esas culturas; estas son, entonces, variaciones sobre los «renacimientos nacionales»: la del regeneracionismo y la *renaixença catalana* en España, y la del Movimiento Sionista de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, con la conformación de una sociedad judía en la entonces Palestina o Tierra de Israel.

Este breve estudio no se ocupa sólo de «verdades arqueológicas», sino básicamente de una historia imbuída de «verdades culturales» en las que hoy como ayer, la investigación historiográfica y la educación se vinculan con los estudios antropológicos y sociológicos, y con concepciones ideológicas y sociales en proceso de formación y difusión del saber. La labor de Pedrell, a la luz de su Credo, representa la máxima expresión del *regeneracionismo* en la musicología española.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis (1988). *Historia crítica del pensamiento español*. 5 vol. Madrid.
- AMBROS, August Willhelm (1864). *Geschichte der Musik*. Hildesheim.
- ANDRÉS-GALLEGO, José (ed.) (1992). *Historia general de España y América*. Vol. xvi-2. *Revolución y Restauración (1868-1931)*. Madrid.

- ANGLÉS, Higiní (1928). *El Mestre Pedrell I la cançó popular*. Barcelona.
- (1935). *La Música a Catalunya al Segle XIII*. Barcelona.
- AROCA, Jesús (ed.) (1916). *Cancionero musical y poético del siglo 17*. Madrid.
- ARTOLA, Miguel (ed.) (1982). *La burguesía revolucionaria 1808-1874*. (Historia de España Alfaguara V). Madrid.
- AVIÑOÀ, Xosé (1996). «Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrera del segle XIX». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 27-46.
- AYATS, Jaume (1996). «On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al *Cancionero musical popular español*, de Pedrell)». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 419-427.
- BARBIERI, Francisco Asenjo, (ed.) (1890). *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid.
- BEN-AMI, Shlomo (1986). «To Remember Spain». Hebrew trans. *Zmanim* 22-23. A Historical Quartely, p. 12-21. School of History, Tel-Aviv Univ.
- BONASTRE, Francesc (1996) «El nacionalisme musical de Felip Pedrell». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 17-26.
- (1977). *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Barcelona.
- CALVO, Lluís (1996). «Felip Pedrell i l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya». *Recerca Musicològica*, XI-XII.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.) (1987). *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Ministerio de Cultura.
- (ed.) (1986). *Legado Barbieri. Biografías y documentos sobre música y músicos españoles*. Fundación Banco Exterior. Madrid.
- (1987). «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En: *Actas del 3r. Congreso Internacional: España en la Música de Occidente*. vol. 2. p. 261-322.
- CAZURRA I BASTÉ, Anna (1996). «Estudi sobre el diccionari biogràfic i bibliogràfic». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 430-466.
- CLOSSON, Ernest (1913). *Notes sur la chanson populaire en Belgique*. Bruxelles.
- CLOSSON, Ernst; Van den Borren, Ch. (1950). *La Musique en Belgique*. Revised ed.
- CORTÉS I MIR, Francesc (1995). *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Barcelona.
- CRIVILLÉ I BARGALÓ, Josep (1983). *El Folklore musical (Historia de la música española, 7)*. Madrid: Editorial Alianza.
- DONCIEUX, George; TIERSOT, Julien (1904). *Le Romancero populaire de la France*.
- FÉTIS, Francis, J. (1873-1880). *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la musique*. Repr. Brussels, 1963.
- FLITTER, Derek (1992). *Spanish Romantic literary Theory and Criticism*. Cambridge University Press. Spanish Transl. B. Fernández Salgado.
- GALLEGO, Antonio (1991). «Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX». *Revista de Musicología*, XIV, p. 13-33.

- GINER DE LOS RÍOS, Francisco (1916). «Sobre la institución y el conservatorio» *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias*. Obras Completas. Vol. XV, Madrid.
- GIL CREMADES, Juan José (1969). *El reformismo español, Krausismo. Escuela histórica, neotomismo*. Barcelona.
- GÓMEZ ELEGIDO, María Cruz (1984). «La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri». *Recerca Musicològica*, 4, p. 177-242.
- HERDER, J.G. (1774). *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Buenos Aires, Spanish transl. Elsa Tabering. Nova. 1950.
- HOSBAWM, Eric; Terence, RANGER (ed.) (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge.
- IDELSOHN, A.Z. (1967). *Jewish Music in its Historical Development*. N.Y.
- KERMAN, Joseph (1985). *Musicology*. Londres.
- LOLO, Begoña (1996). «La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 345-356.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan (1981). *The Krausist Movement and Ideological Change in Spain, 1854-1874*. Cambridge University Press.
- LÓPEZ OSABA, Pablo (ed.) (1983). *Historia de la Música Española*. Madrid.
- MADARIAGA, Salvador DE (1978). *España. Ensayo de historia contemporánea*. Rev. ed. Madrid.
- MARTÍ I PÉREZ, Josep (1996). «Felip Pedrell i l'etnomusicología». *Recerca Musicològica*, XI-XII, p. 211-229.
- (1991). «L'etnomusicologia catalana. Entre la literatura, la musicologia i l'antropologia». *Aixa*, 4, pp. 19-34.
- (2000). *Más allá del arte*. Balmes.
- MARTÍNEZ CUADRADO, Miguel (1973). *La burguesía conservadora, 1874-1931*. (Historia de España Alfaguara VI). Madrid.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1946). *Historia de las ideas estéticas en España*. Consejo Superior de Investigación Científica. Rev. ed. Madrid.
- MORENO, Alonso (1979). *Historiografía romántica española. Estudio de la historia en el siglo XI*. Univ. de Sevilla.
- NEUBAUER, John (1986). *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. Yale University. Spanish Transl. F. Giménez Gracia.
- OHANA, David; Robert WISTRICH (eds.) (1996). *Myth and Memory*. Jerusalem: Van Leer Institute.
- PEDRELL, Felipe (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música española*. Barcelona.
- (1911). *Jornadas de arte*. París.
- (1922). *Jornadas postreras*. Valls.
- (1909). *Lírica nacionalizada*. París.
- (1888). *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la música*. Barcelona, 1888.
- (1910). *Los Pirineus, trilogía dramática*. Versión rítmica castellana. Buenos Aires.

- (1885). «Sobre la fundación de una escuela superior de música en Barcelona. Carta abierta al Sr. Víctor Geghardt». Barcelona.
- REY-GARCÍA, Emilio (2001). *Los libros de música tradicional en España*. Madrid.
- ROS-FÁBREGAS, Emilio (1998). «Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil». [electronic text], *Newsletter*, vol. 4, n.º 2: <http://www.Dartmouth.edu/-hispanic> (accessed 27 January 1998).
- SALDONI, Baltasar (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid. Repr. 1986.
- SCHWARTZ-KATES, Debora (1998). «Reflexions». [electronic text], *Newsletter*, vol. 5, n.º 1 <http://www.Dartmouth.edu/-hispanic> (accessed 27 January 1998).
- SHALOM, Gershom (1982) «Memory and Utopy». *Explications and Implications on Jewish Heritage and Renaissance*. Tel Aviv.
- SEBRELI, Juan José (1992). *El asedio a la modernidad. Crítica del relativismo cultural*. Buenos Aires.
- TIERSOT, Julien (1904). *Le Romancero populaire de la France*
- TORRES, Jacinto (1991). «Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas». *Revista de Musicología*, XIV, p. 33-51.