

La producción liederística de Felip Pedrell

Alejandro Zabala

Resumen. *La producción liederística de Felip Pedrell*

Primera aportación analítica del conjunto del repertorio liederístico de Pedrell. El autor de la ponencia enfatiza la evolución estética realizada por el compositor, desde las influencias *salonnieres* y de la ópera italiana de su juventud, hasta la incorporación de la escuela germánica y el estudio de la canción popular, que confluyen en un estilo maduro, del que surge el *Lied* propiamente dicho; Zabala divide esta evolución en cuatro etapas: la inicial, 1856-73; la opción francesa, 1873-79; la creación del *Lied* catalán, 1879-1884, y la instauración del *Lied* español moderno, 1889-1922. Cada apartado está comentado y analizado detalladamente, con las claves esenciales para el enfoque correcto de su interpretación estética y su valoración musical. (F.B.B.)

Résumé. *La production de lieds de Felip Pedrell*

Premier apport analytique de l'ensemble du répertoire des lieds de Pedrell. L'auteur de l'exposé souligne l'évolution esthétique réalisée par le compositeur, depuis les influences *salonnieres* ou celles de l'opéra italien de sa jeunesse jusqu'à l'incorporation de l'école germanique et l'étude de la chanson populaire qui confluent en un style mûr d'où surgit le *Lied* proprement dit; Zabala divise cette évolution en quatre étapes : l'initiale, 1856-73; l'option française, 1873-79; la création du *Lied* catalan, 1879-1884, et l'instauration du *Lied* espagnol moderne, 1889-1922. Chaque chapitre est commenté et analysé en détail avec les clés essentielles qui permettent d'avoir une optique correcte de l'interprétation esthétique et de l'évaluation musicale. (F.B.B.)

Abstract. *The Lied of Felip Pedrell*

This paper is the first time Pedrell's repertoire of *Lied* has been analysed. The paper emphasises the aesthetic development of the composer, from the *salonnière* and Italian operatic influences of his youth, to his joining of the Germanic school and study of folk music, which came together in his mature style, out of which the *Lied* in the strict sense arose. Zabala divides this development into four periods: the initial period from 1856-73; the French option, 1873-79; the creation of the Catalan *Lied*, 1879-1884; and the establishment of the modern Spanish *Lied*, 1889-1922. Each period is carefully discussed, includ-

ing the keys for the correct approach to their aesthetic interpretation and musical evaluation. (F.B.B.).

Zusammenfassung. *Die Liederproduktion von Felip Pedrell*

Erster analytische Beitrag des Lieder-Repertoires von Pedrell. Der Verfasser des Referats betont die durch den Komponisten realisierte ästhetische Entwicklung von den Einflüssen der *Salonnères* und der italienischen Oper seiner Jugend bis zur Einbindung der germanischen Schule und der Studie des Volksliedes, die in einem reifen Stil zusammenfließen, aus dem im engeren Sinne das *Lied* entsteht; Zabala teilt diese Entwicklung und vier Stufen: die Anfangsstufe, 1856-73; die französische Option, 1873-79; die Schaffung des katalanischen *Liedes*, 1879-1884, und die Einführung des modernen, spanischen *Liedes*, 1889-1922. Jeder Abschnitt ist ausführlich kommentiert und analysiert mit den wichtigsten Schlüsseln für die korrekte Fokussierung seiner ästhetischen Interpretation und seiner musikalischen Bewertung. (F.B.B.)

Pedrell es el protagonista principal del proceso de creación del «lied» español a lo largo del siglo XIX, un proceso que va parejo con la búsqueda constante de sus propias señas de identidad como compositor. Parte de las coordenadas estéticas del salón decimonónico, para derivar después a una hibridación fecunda entre elementos de la música germánica, los impulsos líricos de la ópera romántica italiana y las esencias del folklore catalán. La consolidación de su lenguaje compositivo da lugar a creaciones de primer orden artístico: la instauración del *lied* romántico catalán y, más adelante, el establecimiento del moderno *lied* español. El número de canciones, independientemente de su valor, impone respeto. En una apreciación cualitativa de este extraordinario conjunto, el respeto se transforma en admiración profunda, ya que los aciertos son frecuentes y algunos hallazgos realmente excepcionales.

Las canciones de Pedrell constituyen un corpus rico y variado que ocupa 50 años de su fecunda vida creativa, y que no se puede reducir a un esquema sencillo. Mi pequeña aportación consiste en llamar la atención sobre algunos de los principales hitos de su vasta producción liederística.

Primera etapa creadora (1856-1873)

Coincide con sus años tortosinos en los que maneja los ingredientes propios de la estética de salón de los mejores años románticos. Escribe canciones en un estilo fluido y cantable, que debe mucho a la oratoria de la ópera romántica italiana, y que cuenta con aportaciones de un popularismo casticista muy en boga. Lo convencional, el estereotipo, funcionan como garantía de seguridad en unas canciones destinadas al consumo.

Noches de España

Es un claro ejemplo representativo de este período. Publicada en 1871, reúne en un conjunto composiciones escritas en años anteriores.

A... (1862).

Amores en el desierto (1864)

Catalogadas como op. 16, y cuatro canciones más recientes que aparecen como op. 46. El título de la colección obedece seguramente a criterios comerciales, ya que el ambiente nocturno se da solamente en la *Serenata*. Pedrell recurre a poetas de moda como Juan Antonio Viedma (1831-1869), poeta jienense afincado en Madrid, que publica en 1868 los *Cuentos de la Villa*, libro que tiene importancia en el desarrollo de la temática madrileña. Los *Cuentos* en cuestión son baladas que nacen de la evolución de los romances tradicionales, de la depuración de sus temas y de su adaptación a la sensibilidad de la poesía lírica. De este libro proviene *La ramilletera*, cuento que desarrolla un tema recurrente y que Viedma reviste de matices arcaicos. La canción, articulada sobre un ritmo de bolero, despliega un canto melismático de origen operístico, coloreado por tresillos de cuño hispánico. Recordemos que en la ópera romántica italiana el canto melismático es la fórmula de idealización de la mujer, la barrera que traza el compositor entre esta criatura angélica y el resto del mundo. *Cantinela*, también de Viedma, insiste en el argumento madrileño: el soldado que vuelve vencedor de la guerra y se halla prisionero de los ojos de una madrileña. Se da en esta época un gusto del salón de la burguesía catalana por lo madrileño. Pedrell escribe la canción en estilo popular y así lo explicita. Tienen encanto las desinencias melódicas suspensivas, y no faltan las frases de vuelo operístico.

Seguidillas. Se sirve de un texto de José Selgas (1824-1882), poeta murciano residente en Madrid, cuya aparición en la poesía del tiempo fue deslumbradora. La canción está escrita para voz de barítono, tipo de voz que en la época belcantista fue denostada debido a su realismo y cuyo protagonismo habían recuperado Donizetti primero y más tarde, de forma más neta, Verdi. Es remarkable la independencia del piano respecto de la melodía vocal: llega a presentar otra línea melódica en la segunda sección y un contracanto en la mano izquierda en la modulación al tono de la subdominante. Guillermo Blest Gana, colaborador en *La Moda Elegante*, es el autor de los versos de *A...*

Cantinela. La composición, titulada en un primer momento *Suspiro*, es un cantar de dos estrofas iguales con una introducción instrumental que anticipa la melodía vocal, y un sencillo acompañamiento que imita el arpa.

Serenata. Se sustenta en un extenso poema lírico de José Zorrilla, uno de los grandes poetas románticos españoles que sigue escribiendo con vena irrestañable hasta la última decena del siglo.

Oriental-Amores en el desierto. La colección se completa con esta obra. Es la primera contribución del compositor hacia lo oriental, dentro de la línea de

admiración hacia esa estética por parte del movimiento romántico, más concretamente hacia lo árabe o pérsono-islámico. Un extenso preludio pianístico que concluye con una cadencia en estilo recitativo, da paso a frases de gran aliento lírico.

Exponente de esta primera etapa es también *Lágrimas*, basado en palabras de Juan Toro. Se trata de una balada a la italiana de factura impecable.

La segunda etapa creadora (1873-1879)

Responde a la necesidad de un cambio de rumbo. Pedrell se desmarca de la expresión de un arte destinado al salón. Abandona una estética agostada para iniciar la búsqueda de un nuevo modelo de canción. Desarrolla un lenguaje musical que va depurando los gestos operísticos y casticistas, e incorpora elementos de las escalísticas modales de la música popular tarragonense. Es una época de «tanteos» (Jornadas de Arte) en la que escribe con premura y en un estado de exaltación.

Dos obras importantes protagonizan el arranque de esta etapa: *Les Orientales* op. 73-74-79 y *Consolations* op. 80. La elección de poemas de Victor Hugo (1802-1885) y Théophile Gautier (1811-1872) no es casual; tampoco lo es el cambio al idioma francés, debido probablemente a la necesidad de librarse de los condicionamientos estéticos que conllevaba el uso del español. Este nuevo periplo pedrelliano coincide, en efecto, con la renovación poética creada por los Parnasianos, que ejercieron una verdadera fascinación sobre los melodistas y les indujeron a una respuesta musical nueva. Victor Hugo avanza claramente hacia lo que se llamará «poesía pura» en *Les Orientales* (1829); en el prefacio del libro se expresa en estos términos: «tout est sujet; tout relève de l'art; tout a droit de cité en poésie... Le poète est libre». Gautier, por su parte, ofrece en su obra una teoría completa y una brillante ilustración del movimiento de «l'art pour l'art».

Les Orientales

Doce *lieder* conforman *Les Orientales* de Pedrell. El texto de la última canción, *Pantoum*, no es, en realidad, de Hugo, sino una traducción francesa de un canto malayo debida a Ernest Fouinet. El libro de Hugo nace en el contexto del interés general por la primera guerra griego-turca. Ofrece un Oriente pintoresco que va más allá de Grecia, incluyendo a España, «car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine». Nueve de los poemas seleccionados por el compositor son de temática musulmana-mediterránea, y dos de ellos —*Grenade* y *Les Bleuets*— son de asunto español. Solamente cinco de los textos son musicados íntegramente: *Extase*, *Chanson de pirates*, *Attente*, *Clair de lune* y *Pantoum*.

Algunos de los poemas contaban ya con ilustres versiones musicales de Wagner (*Attente*, *Extase*), Berlioz (*La Captive*), Bizet (*Adieux de l'hotesse arabe*). El orientalismo literario había empezado a dejar su marca en la historia de

la canción ya desde los años treinta. El orientalismo musical es explotado, entre otros, por Saint-Saëns, Delibes y Bizet. Estos compositores tratan de rescatar la música occidental de su habitual ambiente para dar la sensación de algo nuevo. Ya que la verdadera imitación de la música árabe es ilusoria por la imposibilidad de transcribir correctamente su interválica con nuestro sistema de notación, crean una impresión, un «espejismo» a base de combinar melodías fuertemente cromatizadas, modos medievales, segundas aumentadas, monotonía rítmica, pasajes melismáticos vocales que imitan al tipo de melismas de la canción árabe, etc.

El orientalismo que preconiza Pedrell es de signo distinto, consigue un color original y especialísimo en muchas de las canciones mediante el uso de un «género» que el compositor denomina «oriental cromático puro». Establece su origen en la música bizantina, y se funda en la utilización de elementos propios de los cantos tarraconenses que él mismo había recogido en sus campañas como folclorista. Estas esencias populares se traducen en la polivalencia o multipolaridad de los grados 6º y 7º y a veces del 2º, y la incorporación de giros y ornamentos melódicos destilados de las canciones de su tierra. El músico lo explica así en su *Cancionero musical popular español*:

La civilización musical bizantina, pudo ejercer, y yo creo que ejerció, gran influencia con la asimilación y nacionalización ibérica del elemento oriental musical que acusan, claramente, multitud de cantos (pág. 87).

y más adelante:

El oriental cromático puro persiste, principalmente, en varios cantos de las Islas Baleares, en toda la provincia de Tarragona y gran parte de la de Lérida. Y al hablar del género oriental cromático no aludo al andalucismo musical de las provincias de Andalucía, que puede ser una corrupción o una alteración de aquél, ni mucho menos a las pretendidas influencias musicales árabes. Por eso le llamo “oriental cromático” puro. La música, pues, no debe nada esencial a los árabes ni a los moros. Existía antes que ellos invadieran el suelo ibérico. Quizá no hicieron más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe (pág. 89-90).

Se aprecian también refracciones de modelos schubertianos (en los tres primeros *lieder*, y en *Attente*) y a veces reminiscencias operísticas. Llama la atención la rica vena melódica —Pedrell es un melodista nato—, y la gran variedad de texturas pianísticas. Señalemos el gusto por las armonías sobre grandes pedales, la inflación de tonos menores (nueve de las canciones), y el uso reiterado de la modulación al tono homólogo mayor. En *La Captive*, Pedrell muestra un temperamento «preimpresionista» por su vocación a suspender el tiempo: la insistencia de la pedal de *mi* en el agudo instrumental contribuye a rodear el conjunto de una especie de hipnosis. El ritmo inicial de *Adieux de l'hôtesse arabe*, única canción «durchkomponiert», ayuda a la evocación de un color local que no quiere ser un simple elemento decorativo, sino que contribuye al sentimiento de

obsesión: ritmo impasible como la eternidad en la que se inscriben los dramas efímeros; la modulación evita la monotonía sin romper la impresión de un dolor inmutable. La serena atmósfera nocturna de *Clair de lune* se jalona de agudos vocales en *sforzando* para subrayar el horror: la aparición de los *djinns*, y el lanzamiento al mar de los sacos en los que los turcos han encerrado a sus prisioneros.

Consolations

Consta también de doce canciones, extraídas de *La Comédie de la mort* (1838) y de *Poésies diverses*. El título se debe a Pedrell, y habría que interpretarlo, tal vez, en el sentido de los versos de la «Consolation» que Gautier incluye en el libro *España*:

Ne sois pas étonné si la foule, ô poète,
dédaigne de gravir ton oeuvre jusqu'au faîte.

Algunos de los poemas habían sido elegidos ya por otros compositores: Berlioz (*Le spectre de la rose*, *La Chanson du pêcheur*, 1840), Duparc (*La fuite*, 1871), Fauré (*La Chanson du pêcheur*, 1872); las versiones de Chausson (*La dernière feuille*, *Les Papillons*) son, en cambio, posteriores (1880).

En las *Consolations* sigue presente la temática oriental: *Sultan Mahmoud*, pone en juego cromatismos descendentes y ornamentos de sesgo popular; la música de *La Fuite*, traduce con texturas contrastantes el diálogo entre Kadidja, la audaz, y Ahmed el pusilánime. *Bolero* es un claro ejemplo de la simbiosis de elementos diversos que caracteriza esta etapa pedrelliana: un ritmo castizo sustenta una melodía en la que se aprecian resonancias weberianas (*Ännchen-Der Freischütz*), mientras que el piano fantasea con escalas «orientales». *Ballade* llama la atención por su conseguido clima de melancolía, y porque parece prefigurar la *Andaluza* de Granados.

Una de las composiciones más remarcables es, sin duda, *La Chanson du pêcheur*. Pedrell elige el tono de Fa menor, como habían hecho Berlioz y Fauré. El piano describe el movimiento regular de las olas (en la mano izquierda), manteniéndose en el grave y el bajo-medio —registro de la interioridad—, y pergeña una melodía que forma dúo con la voz. El canto alcanza momentos de gran fuerza dramática en «que mon sort est amer», y concluye a modo de lamento (notas repetidas con mordente).

Este período de alquimia personalísima, de hibridación fecunda, cristaliza en una serie de dieciséis canciones (1879) sobre poemas franceses que el compositor cataloga como op. 94 y op. 95.

Quand Mignon passait (J. T. De Saint-Germain)

Muestra rasgos conocidos: alternancias mayor-menor y variables cromáticas de los grados 6º y 7º, deslizamientos internos de la armonía sobre un pedal, rit-

mos obstinados en el piano, etc. La fusión de texto y música es, sin embargo, más estrecha, y el piano es tratado en un plano de protagonismo compartido.

El músico vuelve al tema de *Mignon* en otras dos ocasiones, sumando sus páginas a las más de ochenta versiones que existen del «*Kennst du das Land*» del *Wilhem Meister* de Goethe: en una glosa francesa debida a D'Alfred des Essarts —*Mignon*—, y más adelante en la adaptación italiana del mismo texto por Cipriani Oreste. Esta última, *Mignon*, destaca por la densidad de su línea vocal y la generosidad de su impulso lírico, y por la personal traducción del anhelo de cálida protección implícita en el poema.

Gautier sigue presente en varias de las canciones, como «*Romance*», de *La Comédie de la mort* (la versión de Duparc se publica en 1877). El preludio instrumental, escrito a la manera de los corales de Bach, y que sirve también de intermedio y postludio, establece un ambiente en cierto modo arcaizante de un canto que describe la soledad de la mujer a causa de la guerra. La composición se articula como una escena lírica que combina un aire de balada con pasajes en estilo arioso y recitativo de gran eficacia dramática.

C'est moi. Se basa en un emotivo poema de Marceline Desbordes Valmore (1786-1859), a la que Verlaine consideró «la seule femme génie de ce siècle». *Chanson d'avril* es una canción alegre —algo desusado en Pedrell— en la que se establece un diálogo entre voz y piano para describir el ardor contenido del amante y el brotar de la primavera. El poema, que había merecido ya la atención de Bizet, es de Louis Bouilhet (1822-1869), amigo de Flaubert, que destacó como poeta y hombre de teatro entre 1850 y 1860.

La creación del lied catalán (1879-1884)

El lenguaje pedrelliano está ya conformado para dar su fruto más personal e interesante: el *lied* catalán. El momento se inscribe en la línea de afirmación de la nacionalidad catalana que se produce en los años ochenta.

Los *Lais* op. 96 (1879) y *La Primavera* op. 106 (1880)

Inauguran esta nueva etapa. Son obras gemelas, que nacen de «sentimientos vividos» y entrañan una «corriente suave y pura de afectos» (Jornadas de Arte). Ambas nacen con voluntad de ciclo, femenino el primero y masculino el segundo; el paralelismo poético—musical entre los *lieder* iniciales de ambas obras y los de los ciclos schumannianos, *Frauenliebe und Liebe* y *Dichterliebe*, es manifiesto.

Los *Lais* describen, en catorce canciones, los sentimientos amorosos de una mujer desde el momento del enamoramiento hasta la unión con el ser amado. Un halo de misterio envuelve la identidad del autor de los textos. Pedrell indica solamente las iniciales A.A.B. Estas responden probablemente a Agnés Armentagol de Badía (1852-1934), poeta defensora del papel de la mujer en el movimiento catalanista, pianista y compositora, que publica el libro *Lays* en 1879, cuyo tono se asemeja al de los textos musicados por Pedrell. El título «*lai*» de las

canciones expresa el afecto por lo medieval. El medievalismo, relacionado directamente con el neorromanticismo, configurará junto a la imaginación visionaria y una cierta voluntad «espiritualista», la estética del «fin de siglo» catalán.

El compositor cede en su habitual sobriedad expresiva para abandonarse a la confidencia lírica. El ámbito de la voz se restringe con frecuencia para que las confesiones amorosas puedan ser murmuradas y no clamadas con vejezencia. A la unidad estética y psicológica del conjunto se une una voluntad cíclica musical que se traslucen en los finales abiertos de algunas canciones; así, la tercera pieza termina con un acorde «tristánesco» de novena menor con retardo de la quinta que resuelve en la siguiente canción; la sexta pieza se imbrica con la subsecuente. Algunas de las páginas culminan en extensos epílogos pianísticos. Destaca por su hermosa sencillez la undécima canción *Donzelletes de quinze anys*. La obra concluye con una marcha grandiosa, en la que el piano apoya con sonoridades orquestales el «Hosanna» de la protagonista el día de su boda, mientras invita a sus hermanas a que la coronen de flores.

La Primavera

Se compone de doce canciones que ponen música a otros tantos poemas provenientes de la sección *La Primavera* del libro *Lo Reliquiari* (1879) de Francesc Matheu (1851-1938). Se trata de una poesía de acendrado lirismo, nacida de los sentimientos del poeta hacia la mujer amada, que arranca con la primavera, la estación que invita al amor.

La unidad musical del ciclo es aquí más estrecha. Hay canciones enlazadas entre sí, y finales abiertos: la tercera pieza finaliza con un acorde de 5^a disminuida, la octava concluye en un acorde de 7^a de dominante en segunda inversión y presta el motivo melódico inicial —mayorizado— a la siguiente canción, que servirá también de rúbrica —por aumento— en la clausura instrumental; las dos últimas parten de la misma melodía. Pero el verdadero nexo aglutinante lo constituye el motivo de dos segundas conjuntas ascendentes con el que comienza la obra, y que reaparece como «incipit», formulado de diversas maneras, en muchas de las canciones. Tienen gran importancia los poststudios pianísticos, que retoman trazos melódicos ya enunciados o incorporan nuevos materiales, completando e iluminando la idea poética.

Sorprende el color «oriental» de *Quan lo sol a ta finestra*, con su línea melódica graciosa y sensual, de inflexiones seductoras; el acompañamiento imita primeramente la mandolina, y deja paso luego a la voz vibrante del violoncello en la mano izquierda. Esta es la única canción del ciclo que fue publicada en vida del compositor, con el título de «Serenata Española».

El ciclo se cierra con un canto grandioso, de aliento sinfónico, en el que resuenan ecos wagnerianos (*Tannhäuser*).

No es casual el hecho de que Francesc Alió eligiera como «Prolech» de sus *Sis Cançons* (1886) los versos primeros de esta última canción de «La Primavera»:

Cançons d'amor que he dictades, de dintre mon cor eixiu...

Balada

Escrita para barítono y piano, es también de 1880. El poema se debe a Jeroni Roselló (1827-1902), escritor que intenta reconstruir el catalán medieval con clara influencia del idioma y la simbología de Ramon Llull.

Amorosa

El capítulo del *lied* catalán se completa con *Amorosa*. Es una canción compuesta en memoria de Joaquim Maria Bartrina (1850-1880), quien había perdido la vida prematuramente al contraer la tisis. Pedrell traduce con acierto —dramatismo, declamación apasionada y febril— la sensibilidad amarga y el pesimismo desolador del pensamiento poético de Bartrina.

Última etapa creadora (1889-1922)

Pedrell aborda la última década del siglo con la apertura de un nuevo registro estético que conduce a la instauración del lied español «moderno». El compositor aúna, en efecto, dos realidades que marcan el tránsito del romanticismo a la modernidad: la exigencia de una rígurosa autenticidad para lo popular, y su estilización o «recreación».

En 1889 compone dos series de seis canciones cada una, basadas en formas musicales populares andaluzas: cantos andaluces, coplas de contrabandistas, guapos, chavales y matones del cantaor Silverio y *Aires de la tierra* del cantaor Silverio. La alusión al cantaor, muerto ese mismo año de 1889, era seguramente un reclamo comercial. Las piezas se enmarcan, por otra parte, en la moda del flamenco de esos años. «En realidad, eran uno de tantos ejercicios o experiencias de asimilación del elemento popular de una de nuestras regiones, a que de tiempo me entregaba por medio de una elaboración interior continua» (Jornadas de Arte).

Apuntemos, dentro de la segunda serie, la expresión «soave» de la primera Petenera, que comporta un matiz de calidad, de exigencia de refinamiento sonoro, el «olé ¡Chiquiyo!» de la segunda Petenera que anuncia el «¡Alza, Manolao!» de la *Séguidille* de Falla, y el inesperado color de la vocalización conclusiva del *Polo malagueño*. El Polo parece emparentado con la *Tonada del Conde Sol* recogida por Pedrell en Tortosa.

Resulta interesante comparar *El Paño Andaluz* con *El Paño moruno* de Falla. Ambas composiciones tienen elementos en común: el preludio pianístico ofrece un motivo habitual procedente de la dominante, el ritmo acentúa el segundo tiempo, aparece el empleo corriente de la cadencia andaluza, el motivo es traspuesto al tono relativo mayor al principio de la segunda estrofa, separado de la primera por la reposición del acompañamiento. El grado de metamorfosis del material folclórico al que llega Pedrell es más radical que la «recreación» falliana.

El compositor teoriza en *Por nuestra música* (1891) sobre la asimilación de la sustancia folclórica en su obra: «...el canto popular presta el acento, el fondo,

y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio... De ese feliz consorcio entre el tema popular y culto a la vez nace no solo el color local sino también el de la época que se compenetran en la obra del compositor...».

Canciones arabescas (1906)

Representan la realización liederística más significativa de la última etapa creadora de Pedrell. El título de la colección se presta a muchas interpretaciones (Bartrina llamó «arabescos» a su serie de poemas satíricos, también E. A. Poe y E. T. A. Hoffmann escriben «arabescos»; las *Arabescas* de Schumann y Debussy indican otras acepciones de la palabra), aunque lo más probable es que se deba a criterios de marketing editorial.

Las seis canciones se basan en textos anónimos. *La Canción callejera* (de ciego postulante), con su peculiar acompañamiento, caracterizado por una síncopa acentuada obstinada en el bajo, que sugiere un instrumento de percusión (pandereta); las *Seguidillas gitanas* que se anuncian con un extenso preludio instrumental de raigambre guitarrística; *El columpio* (La Bamba) y *Copla de baile* se inspiran en el folclore ciudadano. Éste es sublimado y reinventado, superando el tipismo costumbrista al que había sido reducido durante el siglo XIX. Es importante la contribución de un «pianismo» elaborado. Muestra el camino a otra transmutación genial del folclore urbano, madrileño en este caso: las *Tonadillas* (1912) de Granados.

Copla marinera. Con sus quintas vacías con *acciaccature*, y su color arcaizante que recuerda alguna tonada del *De musica libri septem* de Salinas.

Boleras estudiantiles (imitación de tonada antigua). Apuntan a la recreación de músicas pretéritas, del Renacimiento y del Barroco respectivamente. Pedrell inaugura, de este modo, la corriente de los «retornos» que tanto juego iba a dar en las estéticas musicales del siglo XX.

La asimilación de las tradiciones folclóricas y de las fuentes cultas históricas de la música española, que lleva a crear un auténtico sustrato en la que asentar una realidad lírica propia, se complementa con el *Cancionero Popular Musical Español*. Es una obra ingente que ha sido y continúa siendo mína inagotable para muchos compositores, y que contiene muchas canciones merecedoras de ser incluidas en el repertorio de concierto, por el interés de la realización armónica y del acompañamiento pianístico.

El respeto que impone la apreciación cuantitativa del corpus pedrelliano, se transforma en admiración profunda al contemplar el número de aciertos y la excepcionalidad de muchas de sus creaciones.