



Universitat Autònoma de Barcelona

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  [http://cat.creativecommons.org/?page\\_id=184](http://cat.creativecommons.org/?page_id=184)

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

Cristina Álvarez Losada

**EL PENSAMIENTO MUSICAL DE  
FELIP PEDRELL (1841 - 1922)**

Tesis doctoral dirigida por el  
Dr. Josep Maria Gregori i Cifré



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES  
DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA  
2017







# EL PENSAMIENTO MUSICAL DE FELIP PEDRELL (1841 - 1922)

Cristina Álvarez Losada

Tesis doctoral dirigida por el  
Dr. Josep Maria Gregori i Cifré



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA  
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES  
DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA  
2017





*A Francesc Bonastre i Bertran,  
primer director de esta tesis doctoral, maestro y amigo.*

*Me siento sincera y profundamente agradecida a todos y cada uno de los que me habéis acompañado en este camino, profesores, compañeros, familia y amigos. Gracias especialmente al Dr. Josep Maria Gregori i Cifré, porque sin su inestimable ayuda y apoyo esta tesis no sería posible,*

*Infinitas gracias.*









# ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	17
1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	18
2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE FELIPE PEDRELL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	21
I. NOTAS PARA UNA NUEVA VISIÓN BIOGRÁFICA DE FELIP PEDRELL	41
1. CONSIDERACIONES PREVIAS	41
2. CRONOLOGÍA	51
II. HISTORIOGRAFÍA Y PENSAMIENTO MUSICAL EN LA OBRA DE FELIP PEDRELL	
UN ANÁLISIS A PARTIR DE <i>POR NUESTRA MÚSICA</i>	99
1. CONSIDERACIONES PREVIAS	99
2. EL MODELO HISTORIOGRÁFICO DE PEDRELL	101
2.1 Contexto	101
2.2 Formación de Felip Pedrell	107
2.3 Definición del modelo. Presupuestos y bases conceptuales de la historiografía musical de Pedrell.	117
2.4 Narrativa historiográfica de Pedrell.	122
2.5 Planteamientos metodológicos obra musicográfica de Pedrell	130
3. LÍNEAS VERTEBRADORAS DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL	139
3.1. Felip Pedrell y Antonio Eximeno: “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”	141
3.2. Felip Pedrell, Josep Yxart y la ópera nacional	156
3.3. Wagnerismo en Pedrell	161
3.4. César Cui, la escuela rusa y “Los cinco” en el pensamiento musical de Pedrell	177
3.5. La música popular	184

3.6. El Drama lírico nacional	189
3.6.1. Drama lírico como <i>Lied</i> desarrollado	189
3.6.2. Relaciones texto-música	190
3.6.3. Definidores musicales del drama lírico nacional	201
<b>ANEXOS AL CAPÍTULO II</b>	<b>213</b>
<b>III. OBSERVACIONES SOBRE LA DIFUSIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL</b>	<b>245</b>
1. EDICIÓN LITERARIA Y MUSICAL	245
2. DIFUSIÓN DE <i>POR NUESTRA MÚSICA</i>	267
3. UNA POLÉMICA EN PRENSA: ¿PEDRELL PLAGIARIO?	272
<b>ANEXOS AL CAPÍTULO III</b>	<b>281</b>
<b>IV. CATÁLOGO DE LA OBRA LITERARIA, CRÍTICA Y MUSICOLÓGICA DE FELIP PEDRELL</b>	<b>327</b>
1. CONSIDERACIONES PREVIAS Y CRITERIOS DE CATALOGACIÓN	327
2. CATÁLOGO	337
1. ARTÍCULOS	337
1. Publicaciones periódicas	
1.1. Colaboraciones regulares	337
1. <i>La España Musical</i> . (1866-1873)	337
2. <i>Notas Musicales y Literarias</i> . (1882-1883)	341
3. <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> . (1888-1896)	343
4. <i>Diario de Barcelona</i> . (1891-1892)	348
5. <i>La Vanguardia</i> . (1902-1922)	351
6. <i>La Alhambra</i> . (1902-1922)	381
7. <i>Revista Musical Catalana</i> . (1904-1914)	385
8. <i>Gaceta de Mallorca</i> . (1907-1909)	388
9. <i>Musiciana</i> . (1916-1917)	391
1.2. Colaboraciones puntuales	394
2. Recopilaciones de artículos	400
1. <i>Musicalerías</i> . (1906)	400
2. <i>Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical</i> . (1909)	403
3. <i>Músicos contemporáneos y de otros tiempos</i> . (1910)	406
4. <i>Musiquerías</i> . (1912)	410
5. <i>Las formas pianísticas</i> . (1918)	414

2. ANTOLOGÍAS Y EDICIONES MUSICALES.	417
1. <i>Salterio Sacro-Hispano</i> . (1882-83; 1886; 1904)	417
2. <i>Notas Musicales y Literarias</i> . (1882-1883)	425
3. <i>Ilustración Musical Hispano-americana</i> . (1888-1896)	427
4. <i>El Organista Litúrgico español</i> . (1905)	446
5. <i>Antología de organistas clásicos españoles (siglos XVI, XVII y XVIII)</i> . (1908)	447
6. <i>Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX</i> . (1897)	449
7. <i>Hispaniae Schola Musica Sacra</i> . (1894-1898)	452
8. <i>Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia</i> . Leipzig. (1902-1913)	453
9. <i>Cancionero Musical Popular Español</i> . (1918-1922)	453
3. DICCIONARIOS Y VOCES DE DICCIONARIOS	455
4. ESCRITOS TÉCNICOS Y TEÓRICO MUSICALES	455
5. MONOGRAFÍAS	456
6. OTRAS PUBLICACIONES.	457
1. Bibliografías y Catálogos bibliográficos	
2. Traducciones	
3. Prólogos	
4. Otros	
7. CONFERENCIAS Y CURSOS.	459
1. Conferencias en el Ateneo Barcelonés. (1892-1893; 1909).	
2. Conferencia de presentación en la Escuela Nacional de música (1893)	
3. Discurso leído en la recepción pública de Felip Pedrell en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. (1895).	
4. Conferencias en el Ateneo de Madrid.(1895-1896).	
5. Cursos en el Ateneo de Madrid. Escuela de Estudios Superiores (1896-1903)	
6. Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la mujer.	
7. Conferencias en la <i>Festa de la música Catalana</i> . (1904-1905).	
8. Discurso en la <i>Festa de la Bellesa</i> . Centre Català de Palafrugell. (1905)	
9. Conferencias en la Academia de Música Granados. (1905-1906).	
10. Conferencia en el III Congreso Nacional de Música Sagrada. (1912).	

<b>ANEXOS AL CAPÍTULO IV</b>	<b>462</b>
------------------------------	------------

<b>CONCLUSIONES</b>	<b>503</b>
---------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>513</b>
---------------------	------------

## SIGLAS Y ABREVIATURAS

*AIEC: Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*

*AS: Álbum Salón*

*AT: Atenea*

BC: Biblioteca de Catalunya

BDH: Biblioteca Digital Hispánica

BNE: Biblioteca Nacional de España

*CMPE 1918-1922: PEDRELL, Felip, Cancionero Musical Popular Español, Valls: E. Castells, 1917-1922*

*DB: Diario de Barcelona*

*DT: Diario de Tortosa*

*EAM: El Arte Musical*

*EM: Enciclopedia Musical*

*EUC: Estudis Universitaris Catalans*

*FP 1918: PEDRELL, Felip, Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas musicales, 2 vol., Valencia: M. Villar, 1918.*

*GM: Gaceta de Mallorca*

*HN: Hispania*

*IET: Institut d'Estudis Tarraconenses*

*ICCMU: Instituto Complutense de Ciencias Musicales*

*IMHA: Ilustración Musical Hispanoamericana*

*LA: La Alhambra*

*LCE: La Correspondencia de España*

*LCM: La Correspondencia Musical*

*LE: La Esfera*

*LIM: La Ilustración Moderna*

*LME: La Música Religiosa en España.*

*LN 1909: PEDRELL, Felip, Lírca nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical, París: Ollendorf, 1909.*

*LVG: La Vanguardia*

*MC 1910: PEDRELL, Felip, Músicos contemporáneos y de otros tiempos. Estudios de vulgarización, Primera serie, París: Ollendorf, 1910.*

*ML 1906: PEDRELL, Felip, Musicalerías, Valencia: Sempere y C<sup>a</sup>, 1906.*

*MQ 1912: PEDRELL, Felip, Musiquerías, París: Ollendorf, 1912.*

*MSC: Musicana. Publicación de la Academia Granados.*

*MSH: Música Sacro-Hispana*

*PP: Pro Patria*

*QM-LVG: «Quincenas Musicales» en La Vanguardia.*

*RC: Revista Contemporánea*

*RG: Revista de Gerona*

*RGr: Revue Grégorienne*

*REF: Revista de Estudios Franciscanos*

*RMB: Revista Musical de Bilbao*

*RMC: Revista Musical Catalana*

*RMHA: Revista Musical Hispano-Americana*

*SIMG: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.*

*SRSIQ: Summa. Revista Selecta Ilustrada Quincenal.*

a.	año	óp.	ópera
ac.	acompañamiento	op.	opus
Ant.	antífona	orat.	oratorio
Arr.	arreglo	órg.	órgano
arm.	armonización	orq.	orquesta
B	bajo	p.	página/-as
Bar	barítono	pf.	piano
bem.	bemol	post.	posteriormente
c.	canto	prel.	preludio
Cant.	cántico	Ps.	Salmo
comp.	composición/es	publ.	publicado
cuart.	cuarteto	reduc.	reducción
dig.	digitación	Resp.	responsorio
ed.	edición/editor	rev.	revisión
eds.	editores	S	soprano/-os
estr.	estreno	s.	siglo
fl.	flauta	Sec.	secuencia
fr.	francés	sol.	solista
Grad.	gradual	T.	tenor
harm.	harmonio	Ti.	tiple
Id.	Idem	trad.	traducción
Inc.	incompleto	transc.	transcripción
it.	italiano	v.	voz/voces
litúrg.	litúrgico/ca	v.i.	voces iguales
M	mayor	v.m.	voces mixtas
m	menor	vc.	violonchelo
Mot.	motete/-es	vl.	violín
ms.	manustrito/-a	vla.	viola
n.	número/-os	vol.	volumen/es





Fig. 1. Felipe Pedrell. 1917. Fondo Pedrell, Biblioteca de Catalunya









## INTRODUCCIÓN

Fue el Dr. Francesc Bonastre i Bertran quien, al comenzar mis estudios de doctorado, me orientó hacia la figura y la obra de Felip Pedrell. Él estaba terminando su proyecto sobre la música de la catedral de Barcelona, y tenía ya en mente comenzar a trabajar de nuevo sobre Pedrell, con el que sería su último proyecto de investigación, *Orígenes y Articulación de la Musicología Hispánica en Europa, Felipe Pedrell (1841-1922), Higinio Anglés (1888-1969)*. El Dr. Bonastre sentía una identificación especial con la figura de Felip Pedrell, y dedicó numerosos esfuerzos a dar a conocer su obra, realizando numerosas investigaciones y publicaciones, e impulsando a jóvenes investigadores a profundizar en la figura y en la obra de Pedrell.

Mi primer acercamiento consistió en la realización de un trabajo de investigación sobre la obra para piano de Felip Pedrell, lo que me llevó a constatar que era necesario profundizar y clarificar algunos aspectos sobre historiografía y pensamiento musical en la obra de Felip Pedrell; además, dadas las características de su producción literaria, crítica y musicológica, era conveniente la elaboración de un catálogo de la misma que tuviera en cuenta las correspondencias entre obras y artículos publicados.

Basta asomarse ligeramente al estudio de la figura de Felip Pedrell para darse cuenta de la gran complejidad que supone intentar abarcar el análisis de una sola de sus facetas. En primer lugar, desarrolló una intensa actividad en diversos frentes: desde la composición, a la investigación histórica de la música, el folklore, la crítica, la ensayística, la pedagogía, la divulgación. Además, cada uno de estos aspectos se halla intrínsecamente ligado a todos los demás, formando un sistema en el que no se puede explicar uno de los elementos sin la presencia de los demás. No puede entenderse el interés de Pedrell por la música histórica y la música popular, por ejemplo, sin tener en cuenta su implicación como compositor, su postura regeneracionista, su interés pedagógico y divulgativo, sus ideas estéticas, y las bases conceptuales sobre las que construye su narrativa histórica. En Pedrell confluyen además ideas y escritos de músicos, musicólogos y pensadores de la época, de modo que su obra constituye una vía importante de recepción y difusión de esas ideas en el ámbito hispánico.

## 1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Los objetivos principales de esta tesis doctoral son:

- Determinar, definir y contextualizar las principales líneas vertebradoras del pensamiento musical de Felip Pedrell.
- Definir las bases del modelo historiográfico de Pedrell.
- Clarificar cuál fue el proceso de desarrollo de estas ideas a través del tiempo, y los posibles cambios en la conceptualización y el planteamiento de las mismas.
- Aportar nuevos datos y conclusiones sobre algunos aspectos relevantes de la difusión de su pensamiento musical.

Vista la dispersión dentro de los propios escritos de Felip Pedrell (que incluyen repeticiones y republicaciones de ideas y textos en medios y épocas diferentes) y la falta de claridad en este sentido de los catálogos de la obra de Pedrell que se habían publicado hasta el momento, nuestro primer paso es una labor de investigación, localización y catalogación de todas las obras literarias de Pedrell, así como un vaciado de las ideas principales contenidas en estos escritos y la elaboración de un catálogo de escritos y publicaciones de Pedrell que nos permita clarificar las dimensiones del *corpus*, así como determinar una cronología más precisa del desarrollo de su ideario. Este paso es especialmente relevante, dado que la fuente principal para estudiar el pensamiento musical de Pedrell es, precisamente su propia obra crítica, literaria y musicológica.

Paralelamente, y con el objetivo de establecer un contexto que clarifique las circunstancias que rodean sus procesos creativos, así como la distribución cronológica de su producción, realizamos una cronología biográfica estructurada de tal forma que nos permita visualizar al mismo tiempo los principales datos biográficos de Felip Pedrell junto con el desarrollo de su obra compositiva y literaria. La finalidad de esta cronología no es, por tanto, aportar nuevos datos, sino plantear una forma diferente de relacionar dichos datos entre sí.

A continuación realizamos un análisis de los escritos de Felip Pedrell, estableciendo ejes cronológicos y temáticos que nos ayuden a clarificar cuáles son las líneas principales de su pensamiento musical, y a definir cuáles son los presupuestos ideológicos y estéticos de los que parte su concepción de la música y de la historia. Posteriormente, buscamos un eje vertebrador que nos permita articular y conectar los resultados obtenidos con una finalidad expositiva, encontrando que la opción más adecuada en este caso es seguir el hilo argumental de *Por nuestra música*. Son varias las razones que nos llevan a escoger esta obra como eje estructural: en primer lugar, porque dentro de la producción literaria de Pedrell *Por nuestra música* ocupa un lugar central, tanto cronológica como ideológicamente. Además, el mismo Pedrell consideraba que

era la obra que mejor expresaba su ideario y su conceptualización del drama lírico nacional. La metodología de esta fase del trabajo consistió en una lectura crítica de *Por nuestra música*, identificando las ideas principales y las fuentes (citadas o no) de Pedrell. A partir de aquí elaboramos un primer guión y, a la vista del contexto y de los escritos de Pedrell anteriores y posteriores a la redacción de *Por nuestra música*, trabajamos sobre las ideas seleccionadas para establecer el lugar de cada una de ellas dentro de la producción global de Pedrell, y de su pensamiento musical. Así, analizaremos el pensamiento musical de Felip Pedrell a través de los siguientes ejes temáticos principales: su valoración de figura de Antonio Eximeno, Josep Yxart y la ópera nacional, Wagner y el wagnerismo en Pedrell, César Cui, la Escuela rusa y “Los Cinco”, la música popular, y el concepto pedrelliano del drama lírico nacional.

Evidentemente, *Por nuestra música* no incluye todas las ideas expresadas por Pedrell sobre cualquier aspecto de índole musical y centrarnos en esta obra implica que hay algunos aspectos importantes de su pensamiento musical que no entraremos a analizar en profundidad (como, por ejemplo, la música religiosa). Constituyen caminos abiertos para trabajos posteriores y nuevas líneas de investigación.

Finalmente, desde un punto de vista contextualizador, realizamos un acercamiento a la difusión del pensamiento musical de Felip Pedrell a través del análisis de su epistolario personal conservado en su mayor parte en la Biblioteca de Catalunya y publicado *Epistolario de Felip Pedrell*,<sup>1</sup> como resultado del proyecto de investigación “Orígenes y articulación de la musicología hispánica en Europa, Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969)”, dirigido por el Dr. Francesc Bonastre i Bertran. Los aspectos concretos que estudiamos son aproximaciones a la edición literaria y musical de las obras de Pedrell a través de su relación epistolar con algunos de sus editores (Manuel Salvat, Juan Bautista Pujol, Ildefonso Alier, Ramón Fornell y Manuel Villar), así como a la difusión de *Por nuestra música*. Finalmente, entraremos a analizar la polémica en el *Heraldo de Madrid* en la que Manuel Manrique de Lara acusaba a Pedrell de plagio en la redacción del *Por nuestra música*.

En lo que respecta a la redacción del trabajo, la estructura se estableció de la siguiente manera:

#### I. NOTAS PARA UNA NUEVA VISIÓN BIOGRÁFICA DE FELIP PEDRELL:

Una cronología biográfica de Pedrell que nos permita valorar conjuntamente su obra literaria y compositiva junto a los datos más relevantes de su biografía.

#### II. HISTORIOGRAFÍA Y PENSAMIENTO MUSICAL EN LA OBRA DE FELIP PEDRELL. UN ANÁLISIS A PARTIR DE *POR NUESTRA MÚSICA*.

---

1 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*, 2 vol., Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

### 1. EL MODELO HISTORIOGRÁFICO DE PEDRELL

Cuáles son los presupuestos a partir de los cuales Pedrell se plantea la historia de la música, son sus ideas previas, sus criterios metodológicos y sus categorías organizativas.

### 2. LÍNEAS VERTEBRADORAS DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL:

El estudio del pensamiento musical de Pedrell expuesto en *Por nuestra música*, a la vista de sus obras literarias anteriores y posteriores, de su contexto y de sus fuentes.

### III. OBSERVACIONES SOBRE LA DIFUSIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL:

Una aproximación a la difusión de la obra de Felip Pedrell a través de su epistolario, en torno a su relación con sus editores y las valoraciones de *Por nuestra música*, así como un análisis sobre las acusaciones de plagio vertidas en prensa a raíz de la polémica de Pedrell con Ruperto Chapí y Manrique de Lara.

### IV. CATÁLOGO DE LA OBRA LITERARIA, CRÍTICA Y MUSICOLÓGICA DE FELIP PEDRELL.

Finalmente, presentamos el catálogo de las publicaciones de Felip Pedrell, con la finalidad de clarificar el enorme volumen de su obra, así como las coincidencias, concordancias y las propias repeticiones de ideas dentro del *corpus* de escritos.

En cuanto a los criterios formales de edición de la presente tesis doctoral, las citas textuales de más de tres líneas se destacan situándolas en párrafo aparte, con una tipografía más pequeña, y sangrado y márgenes mayores. Si son menores de tres líneas no se separan del texto general, señalándolas entre comillas. En ambos casos indicamos con nota a pie de página la referencia bibliográfica completa de la cita.

En los casos en que hemos considerado necesario comparar un texto concreto de *Por nuestra música* con otro texto diferente hemos procedido de la siguiente manera: La cita correspondiente a *Por nuestra música* se incluye, como hemos señalado, dentro del texto general, con las características tipográficas explicadas, pero incluyendo las referencias bibliográfica entre paréntesis, directamente a continuación de la cita. En nota al pie incluimos el texto seleccionado con finalidad comparativa, incluyendo también a continuación la correspondiente referencia bibliográfica.

## 2. FUENTES PARA EL ESTUDIO DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las fuentes primarias para el análisis y el estudio del pensamiento musical de Pedrell, son sus propios escritos: por un lado, su epistolario personal, conservado en su mayor parte en la Biblioteca de Catalunya, y estudiado como parte fundamental del proyecto de investigación HAR2008-06058, “Orígenes y articulación de la musicología hispánica en Europa, Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969)”, y cuyo resultado principal ha sido la publicación en 2015 de los volúmenes del *Epistolario de Felip Pedrell*.<sup>2</sup> También son fuentes principales todos los escritos y documentación directa de Felip Pedrell conservados en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya.

Por otro lado, también son fuentes principales cada una de sus publicaciones. Dado el volumen de las mismas y por razones de espacio y de concreción, preferimos incluir por separado, constituyendo el capítulo IV de la presente tesis doctoral el “Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell”.<sup>3</sup>

En cuanto a las fuentes secundarias, contamos con una amplia bibliografía de estudios sobre Pedrell, desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Los estudios sobre la figura y la obra de Felip Pedrell hasta la fecha se distribuyen cronológicamente en tres etapas, presentando cada una de ellas características diferenciadas.

### 1. Entre 1891 y 1925, publicaciones coetáneas a Pedrell.

Aunque antes de 1891 ya encontramos publicadas reseñas sobre algunas de las composiciones de Pedrell, así como comentarios y artículos sobre hechos biográficos relevantes y sus primeros escritos, premios y reconocimientos<sup>4</sup>, hemos tomado como fecha de partida 1891 porque es a partir de la composición de *Los Pirineos* y la redacción de *Por nuestra música* cuando la obra y las ideas de Pedrell comienzan a difundirse a nivel internacional, aumentando drásticamente el

2 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*, 2 vol., Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

3 V. p. 337.

4 En su *Catálogo Manuscrito* autógrafo, BC. M 1970, f.62, Pedrell enumera una relación de algunas las críticas y noticias referentes a su producción. Los documentos y recortes de prensa, recopilados y organizados por el mismo Pedrell en álbumes. Los correspondientes al período anterior a 1891 se conservan en la Biblioteca de Catalunya con las signaturas BC M 961-A-GFol y BC M 961-B-GFol. Para más información consultar MOLINA EGEA, Montserrat. “Fons Felip Pedrell. Inventari provisional”. Biblioteca de Catalunya, Sección de Música, julio de 2016 [[http://www.bnc.cat/content/download/102009/1564329/pedrell\\_documentaci%C3%B3\\_ajuda\\_de\\_cerca.pdf](http://www.bnc.cat/content/download/102009/1564329/pedrell_documentaci%C3%B3_ajuda_de_cerca.pdf)].

número de publicaciones, estudios y artículos sobre él en diferentes medios. Por otro lado, situamos el límite posterior de este intervalo en 1925 porque es la fecha de las últimas publicaciones conmemorativas por su muerte, acontecida en 1922.

Estas publicaciones, contemporáneas a Pedrell, tienen una especial relevancia: por un lado constituyen por sí mismas fuentes históricas que aportan información de primera mano sobre aspectos concretos de la vida y la obra de Felip Pedrell; por otro lado, son documentos fundamentales a la hora de plantear una contextualización estética de la época. Por último, dichas fuentes facilitan el estudio de la difusión y la recepción la obra y el ideario de Pedrell, así como los mecanismos de ida y vuelta y la posible influencia de estas publicaciones en las propias obras y escritos de Pedrell, así como en su ideario.

La mayor parte de los artículos sobre Pedrell de este período se encuentran recogidos en dos libros recopilatorios publicados con fines divulgativos: *La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*<sup>5</sup>, editado en 1901 con motivo del cercano estreno de *Los Pirineos* en Barcelona<sup>6</sup> y *Escritos Heortásticos*<sup>7</sup>, publicado en 1911 con motivo del homenaje a Pedrell en Tortosa en octubre de ese año.

- *Los Pirineos y la Crítica* reúne en un volumen de 317 páginas una colección de 59 artículos y noticias publicados en diferentes medios sobre la trilogía “Los Pirineos”. Fue impulsado por varios amigos y discípulos de Pedrell, entre los que figuran como principales promotores Isaac Albéniz, Francesc Alió, Antoni García i Llansó, José García Robles, Joan Gay, Enrique Granados, Joan Lamote de Grignon, Claudi Martínez i Imbert, Domingo Mas, Luis Millet, Antoni Nicolau, y Lluís Carles Viada i Lluch<sup>8</sup>. El libro tuvo una tirada de 510 ejemplares, y el mismo Pedrell tomó parte en su edición, como se deduce de su correspondencia con el editor Ramón Fornell<sup>9</sup> y el impresor Joan Oliva<sup>10</sup>. La obra se publicó con fines publicitarios de *Los Pirineos*, a la vista de su inmediata representación en Barcelona y con la esperanza de una proyección internacional. A partir del epistolario de Pedrell tenemos constancia de los esfuerzos que se hicieron

5 *La Trilogía Los Pirineos y la crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901.

6 La dedicatoria del libro está fechada el 25 de noviembre de 1901. (*Los Pirineos y la Crítica...* p. V). El estreno de *Los Pirineos* tendría lugar en Liceo de Barcelona el 4 de Enero de 1902.

7 *Escritos Heortásticos. Al Maestro Pedrell*. [Diversos autores; en homenaje a F. Pedrell en su 70 aniversario; breve introducción de Pío X; cartas laudatorias de Dom. F. A. Mocquereau, M. Enrico Bossi, G. Terrabagio, C. Bellaigue, P. Nemesio Otaño, arzobispos de Sevilla, Valencia y Valladolid; obispos de Mallorca, Tortosa, Barcelona, Urgell]. 2 vol. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911.

8 *Los Pirineos y la Crítica...*, p. V.

9 FORNELL, Ramon. 33, 5-12-1901; 34, 28-01-1902, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 796. A menos que se indique expresamente lo contrario, todas las citas al epistolario de Pedrell se refieren a esta edición del mismo.

10 OLIVA, Joan. 13, 10-12-1901; 14, 22-12-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...* p. 2083, 2168.

para difundir la obra: se enviaron ejemplares de *Los Pirineos y la Crítica*, entre otros, al barítono Ramón Blanchart (1865-1934)<sup>11</sup>, a Mr. Jobin de Lausanne<sup>12</sup>, promotor de conciertos a través del cual se intentó contactar con Gustave Doret (1866-1943), a Johannes Fastenrath (1839-1908)<sup>13</sup> o al crítico holandés J. de Jong<sup>14</sup>, con la esperanza de poder representar al menos una parte de *Los Pirineos* en La Haya o en Rotterdam. Esa necesidad de una proyección internacional era necesaria como alternativa a las grandes dificultades para la representación de *Los Pirineos* en Madrid (que finalmente no se llevaría a cabo) y en Barcelona. En este contexto, *Los Pirineos y la Crítica* constituía una herramienta práctica para hacer avanzar el proyecto que, como es evidente, incluía solamente aquellos textos que hacían una valoración positiva de la obra.

Todos los artículos de *Los Pirineos y la crítica* tratan sobre esta ópera de Pedrell pero el enfoque es diferente en cada uno de ellos:

1. Artículos sobre la figura y la obra de Felip Pedrell, y sobre el proceso de composición de *Los Pirineos*:

Una parte de los artículos se centran en la figura de Felip Pedrell y su obra compositiva, como es el caso de Francesc Virella Cassañes (1856-1893) que presenta a Pedrell en *La Publicidad*<sup>15</sup>, repasando el éxito de sus óperas anteriores a *Los Pirineos* (*L'Ultimo Abençerragio*, *Quasimodo*), y destacando su faceta como erudito (*Salberio Sacro-hispano* y *Los Músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*). Resume el ideario de Pedrell presentando *Los Pirineos* como culmen de su creación musical hasta el momento y como primer paso para la creación de la ópera nacional, con algunas referencias a *Por nuestra música*.

Su conocimiento del teatro musical extranjero le ha puesto además en condiciones de saber qué elementos antiguos podrían servirle en su deseo de instaurar el drama músico español, y enriquecido el caudal de sus conocimientos con la magnífica colección de cantos populares que viene recogiendo desde su adolescencia, créese hoy Pedrell en la plenitud de sus facultades, con fuerzas suficientes para arrastrar el veredicto público, en demanda del preciado galardón debido a sus nobles y pacientes desvelos. [...]

11 FORNELL, Ramon. 40, 5-07-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 801.

12 BOSCH, Lluïsa. 86, 19-07-1916; 102, 3-10-1916, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 416, 428.

13 FASTENRATH, Juan. 23, 12-04-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 754.

14 MITJANA, Rafael. 64, 9-09-1903; 66, 15-02-1904; 67, 16-03-1904; 68, 22-04-1904; 69, 16-05-1904, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1584, 1585, 1587-1590.

15 VIRELLA I CASSAÑES, Francesc. "Felipe Pedrell", en *La Publicidad*. Barcelona, 30-08-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 2-4]



El principal factor de Pedrell al escribir *I Pirinei* constituyóelo [...] la asimilación del canto popular, convenientemente transformado en *Lied*.

Otros artículos se centran más en el proceso de composición de *Los Pirineos*, como es el caso de la pequeña reseña del 25 de febrero de 1891 publicada en el *Diario de Barcelona*<sup>16</sup>, donde se señala que Pedrell estaba componiendo la ópera *Los Pirineos* sobre las obras de Víctor Balaguer *Conde Foix*, *Rayo de Luna* y *Lo Coll de Panissars*, con un prólogo llamado *Alma Matesr* y se destaca que Pedrell “se propone dar forma [...] a la música popular nacional [...]”

## 2. Artículos que se centran en la problemática en torno a la creación de la ópera española y la solución de Felip Pedrell:

Son artículos que se centran más en la problemática en torno a la creación de la ópera española, presentado a Felip Pedrell y *Los Pirineos* como la solución a dicho problema a través de su conceptualización del drama lírico nacional, y de su realización práctica a través de la composición. Rafael Mitjana, por ejemplo, escribe un extenso artículo en *El Correo de Málaga*<sup>17</sup> sobre este tema; dicho artículo se divide en dos partes: en la primera analiza las condiciones que ha de tener una ópera española, poniendo como ejemplo la escuela rusa, y en especial la obra de Glinka.

Escribese una ópera con carácter marcadamente nuevo, sentida y concebida a la española y fundamentada en nuestros cantos populares, y se verá cómo ineludiblemente el idioma español se impone, porque es el único que ha de estar en perfecta conexión con la música escrita de aquella manera

La segunda parte se centra en la figura de Felip Pedrell, destacando la *Bibliografía de los músicos españoles y estudios sobre sus obras*<sup>18</sup>, las *Orientales* sobre poemas de Víctor Hugo, y las *Consolations* sobre poemas de T. Gautier; finalmente, comenta algunos aspectos del argumento y la música de *Los Pirineos*.

16 *Diario de Barcelona*. “La Trilogía LOS PIRINEOS”. Barcelona, 25-02-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 1-2]

17 MITJANA GORDON, Rafael (*Ariel*). “Acercas de la ópera española LOS PIRINEOS, trilogía dramática en tres actos y un prólogo, letra de Don Víctor Balager, música del Maestro Don Felipe Pedrell”, en *Correo de Málaga*. Málaga, 1-09-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 7-11]

18 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música: Ensayo de una bibliografía musical española metódica y cronológica*. Barcelona: Torres y Seguí, 1888.

Francisco Miquel y Badía dedica su artículo al drama lírico nacional:<sup>19</sup> después de comentar el fracaso de los intentos de creación de la ópera nacional, en especial de la restauración de la zarzuela, trata la obra de Víctor Balaguer y Felip Pedrell:

Los señores Balaguer y Pedrell han tratado de escribir un drama lírico-nacional o dígase una ópera española, y para ello su primer cuidado fue elegir asunto que ya de por sí reuniera esta cualidad. Ambos, como he dicho, son catalanes, y por ende no se contentaron con asunto español, sino que además quisieron que fuese catalán; de donde nació la trilogía de Los Pirineos. De manera que esta trilogía podrá apellidarse una ópera española catalana, o simplemente una ópera catalana, ya que en nuestro idioma nativo se ha escrito también el texto primitivo, que se ha vertido luego al castellano y al italiano. Estas versiones en nada han de oponerse a su carácter catalán, como lo indica muy a cuento el señor Pedrell. Cántese la Cansó del Compte Arnau en italiano o en ruso y no dejará de ser por ello eminentemente catalana.

La segunda parte del artículo es un resumen de los puntos principales de *Por nuestra música*, finalizando con la duda de si el público conseguirá entender y atender una obra como *Los Pirineos*, de aire melodramático, escrito en verso libre, sin utilizar formas convencionales y con algunos momentos particularmente densos.

Louis de Cassembroot<sup>20</sup>, comenta la situación de crisis que vive la ópera española, mencionando a escritores españoles que han señalado la necesidad de mejorar su situación, como el Padre Uriarte, Yxart, Esperanza y Sola y Monasterio. Repite la glosa de Eximeno “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”, y presenta a Pedrell y *Por nuestra música*. Resumen de *Por nuestra música*.

Nous ne saurions assez dire combien cette idée nous paraît neuve; elle mérite la plus sérieuse attention, à notre époque surtout, où l'étude attentive de Folk-lore a suscité tant de découvertes intéressantes. De sérieuses objections pourront sans doute être élevées contre les tendances de M. Pedrell; sans vouloir aborder la question d'une manière serrée, nous demanderons à l'auteur de l'œuvre lyrique, *Los Pirineos*, quelle vérité ou plutôt quelle sincérité d'expression nous pourrions supposer à ses personnages, si, à un moment donné du drame, la cantilène qu'ils nous chanteront, loin de jaillir avec force du fond trouble de l'âme, se trouvera être le thème d'une de ces antiques mélodies populaires.

Pour qui les respire avec force, je sais qu'elles portent en elles, comme en un parfum profond, l'âme toujours vivante de la race, mais ces mélodies touchantes forment une floraison collective, anonyme en quelque sorte. Pouvons-nous, dans

19 MIQUEL Y BADIA, FRANCISCO. “Sobre el drama lírico nacional”, en *Diario de Barcelona*. Barcelona, 29-09-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 17-24]

20 CASSEMBROOT, LOUIS DE, “Un projet de renovation de l'art lyrique en Espagne”, en *L'Écho Musical*. Bruselas, 11-10-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 24-27]

un opéra aux lignes précises, déterminées par les fluctuations d'une action historique, attribuer l'un de ces motifs à l'émotion actuelle de tel ou tel personnage?

Je conviens que, d'autre part, l'entrelacement des mélodies populaires dans la trame symphonique, pénétrera l'œuvre d'une couleur locale puissante, si on prend bien soin de ne les emprunter qu'à l'époque même où se passera le sujet. Mais nos connaissances en matière d'histoire musicale, nous permettent-elles souvent de remonter, avec certitude, à l'origine des vieux chant nationaux?<sup>21</sup>

Cassembroot finaliza afirmando que la representación de la obra de Pedrell en Cataluña supondrá la renovación del teatro musical en España.

En la misma línea se publican los artículos de Antonio Noguera<sup>22</sup> (donde analiza *Los Pirineos* y *Por nuestra música* partiendo de la necesidad de la “regeneración de la escuela nacional” y desde la cercanía de su amistad personal con Pedrell), Alejandro Moszkowki<sup>23</sup> (que describe la situación de decadencia de la música española de la época, anunciando *Los Pirineos* como el germen de la escuela lírica nacional española y comparando a Pedrell con Richard Wagner), Arnaldo Bonaventura<sup>24</sup> (que señala la importancia histórica de la música española, y sus carencias en el ámbito del drama lírico nacional que comienza a desarrollarse con seriedad en la obra de Felip Pedrell), Rud Berger<sup>25</sup> (que parte de las influencias, similitudes y diferencias de Felip Pedrell con Wagner y de la exposición de las ideas de Pedrell en *Por nuestra música*) y Cesar Cui<sup>26</sup> (que publica un extenso artículo sobre Pedrell y su obra, dividido en dos partes: en la primera trata de las características y motivos de la situación de crisis de la música - y especialmente de la ópera - de su época. En la segunda parte se centra en dos compositores, que según él representan una esperanza para el futuro: Gilson en Bélgica, y Pedrell en España). Los datos biográficos que Cui publica sobre Pedrell se corresponden

21 CASSEMBROOT, Louis de. *op. cit.*, p. 26.

22 NOGUERA, Antonio. “Una Ópera española”, en *El Isleño*. Palma de Mallorca, 11, 13, 15-04-1893 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 44-55]

23 MOSZKOWKI, Alejandro. “Una nueva nacionalidad musical”, en *Berliner Tageblatt*, n. 192. Berlín, 16-04-1893 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 55-61]

24 BONAVENTURA, Arnaldo. “Il Maestro Pedrell e l'Opera spagnuola”, en *L'Avvisatore Artistico*. Roma, 17-04-1893 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 61]

25 BERGER, Rud. “Pedrell y su última composición LOS PIRINEOS. Datos para la Historia de la Ópera española”. *Allgemeine Kunst-Chronik*., a. XVII, n.16. Munich, 1-08-1893. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 68-70]

26 CUI, Cesar. “Dos compositores extranjeros.- I: Felipe Pedrell”, en *El Artista*. Moscú, Octubre-1893 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 70-85]

con las notas que éste mismo le había enviado según se desprende de su epistolario<sup>27</sup>. A continuación describe *Los Pirineos*, junto a un breve resumen de *Por nuestra música*, realizando una valoración muy positiva:

No conozco ninguna ópera en la cual se observe con más verdad y consecuencia el colorido local y el de la época [...] ¿Hace falta decir que toda a música de *Los Pirineos* se distingue por la nobleza, ausencia de lugares comunes, ausencia de efectos baratos, enlace perfecto de la música con la situación escénica de los personajes y con el texto?<sup>28</sup>

Esta es también la temática, con diferentes matices, de los artículos de Eustoquio de Uriarte,<sup>29</sup> Joan Fabrè,<sup>30</sup> Albert Soubies,<sup>31</sup> Arthur Hervey,<sup>32</sup> Carlos Krebs,<sup>33</sup> Sarran d'Allard<sup>34</sup>, Edmund van Straeten,<sup>35</sup> Arnaldo Bonaventuray<sup>36</sup> Antonio Noguera.<sup>37</sup>

27 ALVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)”, en *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, p. 221-267.

28 CUI, Cesar, *Op. Cit.* p. 80

29 URIARTE, Fr. Eustoquio de. “La Ópera española”, en *La Ciudad de Dios*. Madrid - Escorial, 20-11-1893; 5, 20-12-1893; 5-4-1894; 5-05-1894. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 85-120]

30 FABRÈ Y OLIVER, Joan. “La raza latina y la influencia germánica”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 21-12-1893 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 120-124]

31 SOUBIES, Albert (LOMAGNE, B. de). “Les Concerts”, en *Le Soir*. Paris, 22-10-1894 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 128-129]; SOUBIES, Albert. *Musique russe et Musique espagnole*. Paris, Librairie Fischbacher, Octubre-1896 (*Seconde édition d'après des notes et des indications nouvelles*) [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 164-169]

32 HERVEY, Arthur. “A new Spanish Opera”, en *Morning Post*. Londres, 5-02-1894 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 124-125]

33 KREBS, Carlos. “El Drama musical en España”, en *Sonntagsbeilage-Vossische Zeitung*. Berlin, 16-12-1894. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 129-136]

34 SARRAN D'ALLARD, Louis de. *La jeune école musicale espagnole et Felipe Pedrell*. París, Librairie Fischbacher, 15-02-1895. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 136-139]; SARRAN D'ALLARD, Louis de. “Un drame lyrique espagnol”, en *Revue du Monde Latin*. Voiron, Mayo/Junio-1895 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 149-163];

35 STRAETEN, Edmund van der. “Bibliographie musicale”, en *La Fédération Artistique*. Bruselas, 27-01-1895. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 139-141]

36 BONAVENTURA, Arnaldo. “L'Opera spagnuola”, en *Gazzeta Musicale*. Milan, 3-03-1895 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 141-143]; BONAVENTURA, Arnaldo. “Progès et Nationalité dans la Musique”, en *Revue d'Histoire et de Critique*. Paris, H. Welter, Julio-1901. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 300-301]

37 NOGUERA, Antonio. “La Canción popular y las nuevas nacionalidades musicales (Conferencia dada en el Círculo Mallorquín)”, en *La Almudaina*. Palma de Mallorca, 4-03-1895. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 144-149]

Giovanni Tebaldini,<sup>38</sup> Antonio Arroyo,<sup>39</sup> Gelée-Bertal,<sup>40</sup> Pedro Mascagni,<sup>41</sup> Eduardo López Chávarri,<sup>42</sup> Amintore Galli,<sup>43</sup> Francisco Suárez Bravo,<sup>44</sup> y Camille Bellaigue<sup>45</sup> también enfocan sus artículos sobre el papel de Felip Pedrell como creador, teórico y práctico, de la ópera nacional española.

### 3. Artículos centrados principalmente en el opúsculo *Por nuestra música*.

Muchos de los artículos se centran en el aporte ideológico de *Por nuestra música*. Por ejemplo, el artículo publicado en el 1 de septiembre de 1891 en *La Renaixensa*<sup>46</sup> se hace eco de la publicación del opúsculo y de los esfuerzos de Pedrell “per a contribuir a la generosa empresa de crear una escola lírica nacional”, primero con *L’Ultimo Abenzerraggio*, y después con *Los Pirineus*, finalizando con un breve resumen de *Por nuestra música*.

En el *Diario del Comercio*,<sup>47</sup> el artículo publicado el 4 de septiembre e 1891 hace una valoración elogiosa de *Por nuestra música*:

El libro del maestro Pedrell reúne en pocas páginas y en un estilo elevado, nacido del convencimiento y de la profundidad, todo lo que se sabe hasta el presente

- 
- 38 TEBALDINI, Giovanni. “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Rivista Musicale Italiana*, a. IV, f. 2-3, p.267-298, 494-524. Turín: Bocca, 1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 231-265]
- 39 ARROYO, Antonio. “Felipe Pedrell”, en *Amphion*, revista quincenal, a. XI, n.22. Lisboa, 30-11-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 265-270]
- 40 GELÉE-BERTAL, A. “L’Art Catalan. Conferencia pronunciada en el «Théâtre d’Auditions» de París”, en *La Vie Moderne*, revista semanal, a. XX, n.4. París, 23-01-1898. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 270-272]
- 41 MASCAGNI, Pedro. “Il testamento del secolo.- L’evoluzione della musica. Conferencia leída en el Teatro Goldoni de Venecia”, en *La Cronaca Musicale*, a. V, n. 1-2. Pesaro, 1900. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 272-281]
- 42 LÓPEZ-CHAVARRI, Eduardo. “Felipe Pedrell et son œuvre dans l’art musical”, en *Revue Éolienne*. País, Abril/Mayo-1900 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 281-294]
- 43 GALLI, Amintore. “Difusione dell’Opera”, en *Estetica della Musica*. Turin, Fratelli Bocca, 1900. p. 635-639. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 294-296]
- 44 SUÁREZ BRAVO, Francisco. “La música contemporánea en España”, en *Diario de Barcelona*. Barcelona, 5-07-1901. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 297-300]
- 45 BELLAIGUE, Camille. “Un Opéra national espagnol.- Los Pirineos.”, en *Revue des Deux Mondes*. París, 1-10-1901. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 302-317]
- 46 *La Renaixensa*. “Los Pirineus”. Barcelona, 1-09-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 5-7]
- 47 *Diario del Comercio*. “Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico-nacional motivadas por la trilogía Los Pirineos y expuestas por Felipe Pedrell”. Barcelona, 4-09-1891 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 11-13]

sobre música. Y al acertar por modo tan singularísimo, debe más gratitud al saber general, al concepto común del arte, que a las intrincadísimas combinaciones del pentagrama.

Por su parte, José ROCA Y ROCA también se centra en el opúsculo en su artículo de “La semana en Barcelona” para *La Vanguardia*.<sup>48</sup> Destaca la erudición de Pedrell en la primera parte del libro, y resume las ideas de Pedrell sobre el drama lírico nacional de la siguiente manera:

Pues bien, el paciente estudio de nuestros antiguos maestros y el conocimiento perfecto de nuestros cantos populares, representación viviente y variadísima del sentido musical del pueblo español en las distintas regiones que componen nuestra nacionalidad, han hecho germinar en la mente de Pedrell la acertadísima idea de que no puede existir, ni existirá jamás la ópera española sino cuando los compositores que pretendan establecerla se decidan a basarla en estas dos manifestaciones del arte musical genuinamente español: la música antigua y la música popular: la que vivió en nuestro país exenta de extrañas ingerencias y la que persiste a través del tiempo y del espacio, sobreviviendo a todas las generaciones; tan hondas son las raíces que lleva echadas en el gusto nacional

Finalmente, destaca cómo Pedrell ha unido la teoría y la práctica con la composición de *Los Pirineos*.

El artículo de Francisco Muns en el *Correo Catalán*<sup>49</sup> es también una sinopsis de *Por nuestra música*, mientras que *La Ven de Catalunya*<sup>50</sup> destaca el hecho de que la obra de Pedrell marca el camino que deben seguir todos los compositores para crear una escuela nacional, señalando a Clavé como precedente.

Francesc Alió<sup>51</sup>, como respuesta a la solicitud de Narcís Verdaguer de que publicara una crítica de la obra de Pedrell, publica traducido al catalán una parte del capítulo IV de *Por nuestra música*.

---

48 ROCA Y ROCA, José, “La semana en Barcelona.- *Por nuestra música...* de Felipe Pedrell.- La ópera española y sus fuentes de inspiración.- Vicios teatrales.- El mundo de los valientes”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 6-09-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 13-17]

49 MUNS, Francisco. “Por nuestra música; folleto del maestro don Felipe Pedrell”, en *Correo Catalán*. Barcelona, 14-10-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 27-32]

50 *La Ven de Catalunya*. “Por nuestra música: Barcelona, 1891” [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 41-43]

51 ALIÓ, Francesc. “La doctrina del mestre Pedrell sobre la música nacional”, en *La Ven de Catalunya*. Barcelona, Octubre-1891. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 32-35]



4. Artículos sobre el estreno del prólogo de *Los Pirineos* en Venecia<sup>52</sup>

Giovanni Tebaldini publica dos artículos en el contexto del estreno del Prólogo de *Los Pirineos* en Venecia. El primero de ellos<sup>53</sup>, publicado en la *Gazzetta di Milano*, se centra en presentar la figura de Pedrell y sus obras, así como las líneas conceptuales de *Los Pirineos* y las críticas más relevantes a nivel internacional. En el segundo,<sup>54</sup> publicado poco después, es más breve, y es una presentación de Pedrell y *Los Pirineos* más enfocada al próximo estreno en el Liceo Marcello de Venecia. Publica también otros tres artículos posteriores a la presentación del Prólogo de *Los Pirineos*, en *La Nuova Musica*<sup>55</sup>, en la *Gazzetta Musicale di Milano*<sup>56</sup> y en *La Cronaca Musicale*<sup>57</sup>

*Los Pirineos y la crítica* recoge también otros artículos que reseñan elogiosamente la obra de Pedrell tras su estreno, en medios como la *Gazeta di Venezia*,<sup>58</sup> en *La Difesa*,<sup>59</sup> el *Corriere della Sera*,<sup>60</sup> *La Lega Lombarda*,<sup>61</sup> el *Corriere di Napoli*,<sup>62</sup> *La Perseveranza*,<sup>63</sup> *L'Illustra-*

- 
- 52 V. GODOY LÓPEZ, Anna. “El procés d’estrena del «Pròleg» d’Els Pirineus de Felip Pedrell a Venècia l’any 1897”, en *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, p. 194-220
- 53 TEBALDINI, Giovanni. “Il Prologo della Trilogia I PIRINEI da Filippo Pedrell al Liceo Marcello di Venezia”, en *Gazzetta di Milano*, 23-02-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 169-171]
- 54 TEBALDINI, Giovanni. “Prologo alla Trilogia I PIRINEI. Poema di V. Balaguer; Musica di F. Pedrell”, en *La Lega Lombarda*. Milán, 9/10-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 171-176]
- 55 TEBALDINI, Giovanni (IL SUGGERITORE). “Note Veneziane” En *La Nuova Musica*. Florencia, 31-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 196-199]
- 56 TEBALDINI, Giovanni. “A proposito del Prologo dei Pirinei di Filippo Pedrell eseguito alla Società musicale Benedetto Marcello in Venezia nelle sere 12, 14 e 17 Marzo”, en *Gazzetta Musicale di Milano*, 1-04-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 200-202]
- 57 TEBALDINI, Giovanni (IL CRISTIANO ERRANTE). “Il Prologo alla Trilogia «I PIRINEI» di Filippo Pedrell eseguito dalla Società «Benedetto Marcello» di Venezia nelle sere 12, 14 e 17 di Marzo de 1897”, en *La Cronaca Musicale*, a. II, n.3. Pesaro, 1897[*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 214-218]
- 58 *Gazzeta di Venezia*. “Il Concerto di stasera al Marcello”. Venecia, 12-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 176-178], *La Gazzeta di Venezia*. “Il Concerto al Marcello, il Prologo dei PIRINEI di Pedrell”. Venecia, 13-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 180-184]
- 59 *La Difesa*. “Liceo Marcello”. Venecia, 13-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 178-180]
- 60 *Corriere della Sera*. “Il successo di un concerto a Venezia”. Milan, 13/14-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 184]
- 61 *La Lega Lombarda*. “«LOS PIRINEOS» del Maestro Pedrell, a Venezia”. Milán, 14/15-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 185-186]
- 62 *Corriere di Napoli*. “Un trionfo musicale”. 15-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 186-187]
- 63 *La Perseveranza*. “Un avvenimento musicale. Il prologo del «PIRINEI»”, 16-03-1897. [*Los Pirineos y la*

*zione Italiana*,<sup>64</sup> y ya en España, en *El Globo* (donde se recogen tanto la crítica del estreno en Venecia<sup>65</sup> como la noticia del homenaje a Pedrell en el Ateneo de Madrid<sup>66</sup> a su vuelta del viaje a Italia, en el que se escucharon seis números de la obra) y *El Liberal*,<sup>67</sup> y en *La Vanguardia*<sup>68</sup> de Barcelona.

Los artículos que tratan el estreno del prólogo de *Los Pirineos* defienden la conveniencia de la representación de la ópera completa, como es el caso del artículo de José María Esperanza y Sola en *La Ilustración Española y Americana*,<sup>69</sup> donde realiza una descripción del proceso de composición de la obra, así como de las vicisitudes que atravesó el autor con el fin de verla representada, la publicación de *Por nuestra música*, las críticas en medios internacionales, y finalmente, el estreno del Prólogo en Venecia.

- *Escritos Heortásticos*<sup>70</sup> se publicó en 1911, con motivo de la celebración del homenaje a Pedrell en Tortosa. Consta de dos volúmenes: el primero es una colección de 43 artículos sobre la vida y la obra de Pedrell, firmados y publicados en diferentes medios por personalidades del mundo de la música y la musicología de la época. El segundo es un suplemento, con notas biográficas y bibliográficas, e índices. Los artículos publicados en esta recopilación son de temática

---

*Crítica...*, p. 187-189]

- 64 TEDESCHI, Achille (LEPORELLO). “Rivista Musicale”, en *L’Illustrazione Italiana*. Turín, 21-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 192-194]
- 65 *El Globo*. “El Prólogo de LOS PIRINEOS”. Madrid, 14-03-1897 [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 184-185]
- 66 MÍNIMO. “Instantáneas: Pedrell”, en *El Globo*. Madrid, 18-05-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 202-204]. El texto de los discursos leídos en este homenaje a Pedrell se encuentra en MORET, Segismundo. “Discurso del Excmo. Sr. D. Segismundo Moret”, en *Velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo de Madrid en obsequio a los autores de la Trilogía Los Pirineos*. Madrid, 18-05-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 219-223]. y RODRÍGUEZ, Gabriel. “Discurso del Sr. D. Gabriel Rodríguez”, en *Velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo de Madrid en obsequio a los autores de la Trilogía Los Pirineos*. Madrid, 18-05-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 219-230]
- 67 *El Liberal*. “El «Prólogo» de «Los Pirineos» en Venecia”. Madrid, 24-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 194-196]
- 68 ROCA Y ROCA, José. “La Semana en Barcelona.- Un eco de Venecia - El prólogo de LOS PIRINEOS. Contratiempos.- Triunfo de Pedrell”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 21-03-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 189-191]
- 69 ESPERANZA Y SOLA, José M<sup>o</sup>. “Revista Musical”, en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22-04-1897. [*Los Pirineos y la Crítica...*, p. 204-214]
- 70 *Escritos Heortásticos. Al Maestro Pedrell*. [diversos autores; en homenaje a F. Pedrell en su 70 aniversario; breve introducción de Pío X; cartas laudatorias de Dom. F. A. Mocquereau, M. Enrico Bossi, G. Terrabagio, C. Bellaigue, P. Nemesio Otaño, arzobispos de Sevilla, Valencia y Valladolid; obispos de Mallorca, Tortosa, Barcelona, Urgell]. 2 vol. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911.



más variada que los que hemos visto en *Los Pirineos y la Crítica*. En líneas generales podemos agruparlos de acuerdo a:

1. Artículos que tratan aspectos personales y biográficos de Felip Pedrell:

Como los artículos de Gustavo Campa,<sup>71</sup> Magín Morera,<sup>72</sup> Cosme Rofas,<sup>73</sup> Roberto Goberna,<sup>74</sup> Roch Chabás,<sup>75</sup> Frederic Lliurat,<sup>76</sup> Jordán de Urríes,<sup>77</sup> Amancio Amorós,<sup>78</sup> Salvador Guinot,<sup>79</sup> Francisco de Viñaspre,<sup>80</sup> Arnaldo Bonaventura<sup>81</sup> o Ramón Ortiz<sup>82</sup>, Joaquín Nin,<sup>83</sup> José Landerer,<sup>84</sup> Gregori M<sup>a</sup> Suñol,<sup>85</sup> Félix Ortiz,<sup>86</sup> Enrique Sebastián Besora,<sup>87</sup> o Francisco Mestre y Noé.<sup>88</sup>

2. Artículos que analizan la faceta de Felipe Pedrell como compositor

---

71 CAMPA, Gustavo E. "El Maestro Pedrell". vol. I, p. 161-166. Sevilla, 24-05-1909; publicado en *Gaceta Musical*, México, 1-07-1909.

72 MORERA Y GALICIA, Magín. "Entre amigos". vol. I, p. 217-223.

73 ROFAS, Cosme. "El maestro Pedrell". vol. I, p. 195-197. Publicado en *La Tribuna*, Barcelona, 26-01-1911.

74 GOBERNA, Roberto. "Felipe Pedrell: su personalidad y su obra en general. (Pedrell crítico. Pedrell conferenciante y su obra docente)". vol. I, p. 251-254.

75 CHABÁS, Roch. "En Felip Pedrell". vol. I, p. 206-206. Valencia, 8-05-1911.

76 LLIURAT, Frederic. "L'energia den Pedrell". vol. I, p. 255-258. Publicado en *Revista Musical Catalana*, a. VIII, n. 95, noviembre 1911.

77 JORDÁN DE URRÍES, José. "Pedrell como conferenciante: recuerdos". vol. I, p. 207-215.

78 AMORÓS, Amancio. "Impresiones". vol. I, p. 259-261

79 GUINOT, Salvador. "Per Pedrell". vol. I, p. 263-264. Castellón, 4-07-1911.

80 VIÑASPRE, Francisco de P. "Modesto y sincero homenaje al maestro D. Felipe Pedrell". vol. I, p. 265-267.

81 BONAVENTURA, Arnaldo. "Omaggio a Filippo Pedrell". vol. I, p. 269-270.

82 ORTIZ, Ramón. "Anécdota". vol. I, p. 271-272.

83 NIN, Joaquín. "Vida y Gloria". vol. I, p. 279-280.

84 LANDERER, José J. [artículo dedicado a Pedrell, sin título]. vol. I, p. 281.

85 SUNYOL, Gregori M<sup>a</sup>. "Font de Bellesa". vol. I, p. 283-291.

86 ORTIZ Y SAN PELAYO, Félix. "Pedrell". vol. I, p. 293-295.

87 SEBASTIÁN BESORA, Enrique. "Pedrell y Tortosa". vol. I, p. 307-314.

88 MESTRE Y NOÉ, Francisco. "L'homenatge a Pedrell". vol. I, p. 323-326.

Sobre su faceta como compositor en general (como los artículos de Alberto Gasco,<sup>89</sup> Andrés Serrano,<sup>90</sup> Vicenç M<sup>a</sup> Gibert<sup>91</sup> y Herni Collet<sup>92</sup>) o sobre obras concretas (como los artículos de Camille Bellaigue<sup>93</sup> y Rafael Mitjana<sup>94</sup> sobre *Los Pirineos*, o los de Lluís Millet,<sup>95</sup> Henri de Curzon,<sup>96</sup> Arnaldo Bonaventura,<sup>97</sup> Camille Bellaigue,<sup>98</sup> Giuseppe Radiciotti.<sup>99</sup> sobre *La Celestina*).

### 3. Artículos sobre la labor de Felipe Pedrell con la música religiosa:

Como los de Vicente Ripollés<sup>100</sup> y Maur Sablayrolles.<sup>101</sup>

- 
- 89 GASCO, Alberto. “Un grande compositore musical spagnuolo: Felipe Pedrell”. vol. I, p.187-193. Publicado en *La Tribuna*, Roma, Enero 1910.
- 90 SERRANO, Andrés. “Las fuentes de inspiración de Pedrell”. vol. I, p. 249-250.
- 91 GIBERT, Vicenç M<sup>a</sup>. “La «Glosa»”. vol. I, p. 273-278.
- 92 COLLET, Herni. “Felipe Pedrell et la Musique espagnole moderne”. vol. I, p. 297-301.
- 93 BELLAIGUE, Camille. “Una opéra national espagnol: Los Pirineos”. vol. I, p. 49-62. Publicado en *Revue des Deux Mondes*. Paris, 1-10-1901; BELLAIGUE, Camille. “Una opéra national espagnol: Los Pirineos”. vol. I, p. 49-62. Publicado en *Revue des Deux Mondes*. Paris, 1-10-1901. MITJANA, Rafael. “Los Pirineos”. vol. I, p. 63-94. Noviembre 1909.
- 94 MITJANA, Rafael. “Los Pirineos”. vol. I, p. 63-94. Noviembre 1909; MITJANA, Rafael. “Felipe Pedrell et Les Pyrénées”. vol. I, p. 153-159. Noviembre 1906; MITJANA, Rafael. “Música del porvenir”. vol. I, p. 95-101. Octubre 1902.
- 95 MILLET, Lluís. “La Celestina del mestre Felip Pedrell”. vol. I, p. 103-125. Publicado en *Revista Musical Catalana*, 1904.
- 96 CURZON, Henri de. «Una nouvelle œuvre de Felipe Pedrell: “La Célestina”». vol. I, p. 127-139. Publicado en *Le Guide Musical* Février 1904.
- 97 BONAVENTURA, Arnaldo. “La Celestina: Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea: Música del maestro Felipe Pedrell”. vol. I, p. 149-152. Publicado en *La Nuova Musica*, Florencia, Junio 1904.
- 98 BELLAIGUE, Camille. “Un Tristan espagnol: La Celestina, de Felipe Pedrell”. vol. I, p. 175-186. Publicado en *Revue des Deux Mondes*, Paris, Septiembre 1910.
- 99 RADICIOTTI, Giuseppe. “Due musicisti spagnoli del secolo XVU in relazione con la Corte di Urbino”. vol. I, p. 225-232. 19-06-1911.
- 100 RIPOLLÉS, Vicente. “La obra del Maestro Pedrell en la restauración de la Música religiosa”. vol. I, p. 233-248
- 101 SABLAYROLLES, Maur. “Une notation grégorienne espagnole”. vol. I, p. 301-306.

## 4. Artículos sobre la concepción pedrelliana del drama lírico nacional:

Es el caso de los artículos de Giovanni Tebaldini,<sup>102</sup> Eduardo López Chávarri,<sup>103</sup> Amintori Galli,<sup>104</sup> Rafael Mitjana,<sup>105</sup> Michel-Dimitri Cavolcoressi,<sup>106</sup> Caramanchel,<sup>107</sup> Manuel Urgellés,<sup>108</sup> Edoardo Dagnino.<sup>109</sup>

- Finalmente, los últimos estudios sobre la figura de Felip Pedrell correspondientes a esta etapa son los artículos conmemorativos publicados con motivo de su fallecimiento en 1921. Los más relevantes son la publicación de un catálogo de la obra de Pedrell por Alfred Reiff<sup>110</sup> en la revista *Archiv für Musikwissenschaft*, así como una colección de artículos publicados en 1922 en la *Revista Musical Catalana* en un número especial dedicado a la figura y la obra de Felip Pedrell. Los artículos, de temática variada, abarcan también diferentes aspectos y temáticas:

GIBERT, Vicents M<sup>a</sup> de. “Felipe Pedrell. *In Memoriam*”, p. 195-197.

SALVAT, Joan. “La vida de l’artista”. p. 197-209.

SUNYOL, Gregori M<sup>a</sup>. “El Gregorianisme del Mestre Pedrell”. p. 210-213.

MILLET, Lluís. “El mestratge d’En Pedrell”. p. 214-216.

BARBERÀ, Josep. “Els fonaments de l’obra musical del Mestre Pedrell”. 216-222.

SCHINDLER, Kurt [Breves líneas *In memoriam* Felip Pedrell]. p. 222.

- 
- 102 TEBALDINI, Giovanni. “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnolo”. vol. I, p. 3-32. Publicado en *Rivista Musicale Italiana*. a. IV, v. 2-3, p. 267-298, 494-524. Turin: Fratelli Bocca, 1897
- 103 LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo. “Felipe Pedrell et son œuvre dans l’Art musical”. vol. I, p. 33-44. Publicado en *Revue Éolienne*. Paris, n. 12-13, Abril-Mayo 1900; LÓPEZ CHÁVARRI, Eduardo. “El nacionalismo en la música española”. vol. I, p. 199-200.
- 104 GALLI, Amintore. “Diffusione dell’ opera”. vol. I, p. 45-47. Publicado en *Estetica della Musica*. Turin: Fratelli Bocca, editores, 1900. p. 635-639.
- 105 MITJANA, Rafael. “Música del porvenir”. vol. I, p. 95-101. Octubre 1902.
- 106 CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. “M. Felipe Pedrell et le drame lyrique espagnol”. vol. I, p. 137-148. Publicado en *La Renaissance Latine*, Paris, Mayo 1904.
- 107 CARAMANCHEL (CATARINEU, Ricaedo). “Ópera española: Felipe Pedrell. Su vida y sus obras”. vol. I, p. 167-173. Publicado en *La Prensa*, Buenos Aires, 25-08-1910.
- 108 URGELLÉS, Manuel. “Pedrell, fundador de la ópera nacional”. vol. I, p. 201-204.
- 109 DAGNINO, Edoardo. “L’opera di Pedrell nel movimento musicale moderno”. 327-332.
- 110 REIFF, Alfred. “Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell. als Festgabe zu deffen 80. Geburtstag 19. Februar 1921”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, a. III, 1921, v. 1, p. 86-97.

MESTRE, Apel·les. “Memento”. p. 222-223.

LLIURAT, Frederic. “El calvari del Mestre”. p. 224-225.

ANGLÈS, Higiní. “Els últims dies del Mestre”. p. 225-230.

LÓPEZ CHAVARRI, Eduard. “La incomprensió vers Pedrell”. p. 230-231.

GERHARD, Robert. [Artículo en memoria de Felip Pedrell]. p. 231-232.

DORET, Gustave. “La premsa estrangera i el Mestre Pedrell”. p. 233.

“Catalàleg de les obres del Mestre Pedrell”. p. 234.

## 2. Entre 1925 y 1972

A partir de 1925, y hasta prácticamente el último cuarto del siglo XX, las publicaciones y estudios sobre Pedrell se reducen drásticamente en número. Tras la publicación en 1925 del artículo de Edgar Istel y Theodore Baker sobre Felip Pedrell en la revista *Musical Quarterly*<sup>111</sup> apenas encontramos datos relevantes hasta la celebración de la Exposición “La música española desde la Edad Media hasta nuestros días” entre el 18 de mayo y el 25 de junio de 1941, organizada por la Diputación Provincial de Barcelona con motivo de la conmemoración del primer centenario del nacimiento de Pedrell. Su significado en el contexto cultural y político de la época, ha sido analizado por Gemma Pérez Zalduondo.<sup>112</sup>

La organización de la Exposición corrió a cargo del Departamento de Música de la Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona<sup>113</sup>, y el catálogo de la misma, realizado por Higiní Anglès, finaliza con una enumeración de las cuatro aportaciones de Pedrell que considera más relevantes para la música española:

- El nacimiento de la musicología española moderna.
- La edición de las obras maestras de nuestra música histórica.

111 ISTELE, Edgar; BAKER, Theodore. “Felipe Pedrell”, en *Musical Quarterly* vol. 11, n. 2, Abril 1925, p. 164-191.

112 PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”, en *Revista Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 467-487.

113 En colaboración con otras instituciones, como la Biblioteca Nacional, el Archivo de la Corona de Aragón, la Biblioteca Universitaria de Barcelona, el Monasterio de Montserrat y el Orfeó Català de Barcelona. ANGLÈS, Higiní. *La música española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición Histórica celebrada en conmemoración del I Centenario del nacimiento del maestro Felipe Pedrell*. Barcelona: Biblioteca Central de la Diputación Provincial de Barcelona, 1941; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Op. cit.*, p. 467.

- La revalorización de la canción popular.
- Su papel como precursor de la ópera nacional española.

La recepción de la figura y la obra de Felip Pedrell en la prensa diaria y en las publicaciones musicales especializadas desde su muerte hasta el último cuarto del siglo XX es un tema que todavía resta por estudiar en profundidad. En este sentido resulta ilustrativo un artículo de Josep Pavía, “Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical*”<sup>114</sup>, que analiza las referencias a Pedrell en esta revista madrileña de temática musical religiosa, entre los años 1925 y 1978. Las citas, aunque frecuentes, se reducen en su mayor parte (a excepción de los artículos biográficos de Tomás Pujadas) a referencias bibliográficas, especialmente del *Cancionero* y de las publicaciones y ediciones de música religiosa realizadas por Pedrell.

El artículo más destacable en los años siguientes es el publicado en 1965 por Juana Espinos Orlando en la *Revista de ideas estéticas*.<sup>115</sup>

### 3. De 1972 a la actualidad

El interés por el estudio de la figura y la obra de Felip Pedrell se despierta de nuevo a partir 1972. Con motivo del 50 aniversario de la muerte del compositor, el Instituto Español de musicología organiza una “Semana de Estudios Pedrellianos”, en la que participan con sendas ponencias, Federico Sopena, José Subirá, Samuel Rubio, Santiago Kastner, Mariano Jover, José M. Llorens y Miquel Querol. La revista de investigación *Anuario Musical* publicó en su número 27 (Enero de 1972) la mayor parte de dichas ponencias, junto con tres artículos, de Emilio Pujol, Francesc Bonastre y Antonio Martín Moreno.

JOVER, Mariano. “Felipe Pedrell (1841-1922). Biografía”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 5-20.

QUEROL, Miquel. “I. Felipe Pedrell, compositor.- II. El Comte Arnau”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 21-39.

RUBIO, Samuel. “Felipe Pedrell editor de “Opera Omnia” de Tomás Luis de Victoria”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 39-46.

PUJOL, Emilio. “El Maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 47-60.

SUBIRÁ, José. “Felipe Pedrell y el teatro musical español”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 61-76.

114 PAVIA, Josep. “Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical*”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 273-303.

115 ESPINOS ORLANDO, Juana. “Felipe Pedrell”, en *Revista de ideas estéticas*, t. 23, n. 91, julio 1965, p. 213.

LLORENS, José María. “Extensión y profundidad de la obra musicológica de Felipe Pedrell”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 77-94.

SOPEÑA, Federico. “Felipe Pedrell en el Conservatorio de Madrid”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 95-102.

BONASTRE, Francesc. “Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica de 1903”, en *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 103-108.

MARTÍN MORENO, Antonio. “El músico Sebastián Durón: Su testamento y muerte. Hacia una posible biografía”. En *Anuario Musical* 27, enero 1972, p. 163-188.

Este interés por la figura y la obra de Felip Pedrell se verá continuado en 1977 con la publicación de *Felip Pedrell. Acotaciones a una idea* de Francesc Bonastre i Bertran,<sup>116</sup> una biografía escrita en pocos meses que analiza la figura de Pedrell desde el punto de vista humano, artístico e investigador, e incluyendo un catálogo (cada vez más amplio gracias a las sucesivas investigaciones) de la obra musical y literaria de Felip Pedrell.<sup>117</sup>

A partir de 1991 y hasta la actualidad, el estudio de la figura y la obra de Pedrell, especialmente impulsado por Francesc Bonastre, se centra en el ámbito universitario con la celebración de un congreso internacional, la redacción de dos tesis doctorales, y la publicación frecuente de artículos de investigación en revistas especializadas, muchos de ellos en la revista de investigación musicológica de la Universitat Autònoma de Barcelona, *Recerca Musicològica*.<sup>118</sup>

Entre el 18 y el 21 de diciembre de 1991, y en conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Felip Pedrell, se celebra en Barcelona y Tortosa el Congreso Internacional “Felip Pedrell i el Nacionalisme Musical”.<sup>119</sup> Las actas de las ponencias y comunicaciones presentadas

116 BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.

117 Francesc Bonastre tenía un cariño especial a este libro, ya que fue su primer acercamiento a la figura de Felip Pedrell desde un punto de vista global, y el trabajo que le impulsó a continuar sus investigaciones sobre este autor. Era el primer libro que el Dr. Bonastre ponía en las manos de cualquiera que quisiera investigar y trabajar sobre Felip Pedrell.

118 V. Bibliografía, p. 513.

119 Organizado por el Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas”, con la colaboración de la Universidad de Barcelona, la U. E. I. de Musicología de la Institución “Milà i Fontanals” del C.S.I.C, y la Asociación de Profesores de Música de Universidad, con patrocinio de la Generalitat de Catalunya, el Ministerio de Educación y Ciencia, el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Barcelona, la Diputación de Tarragona, y la Universidad Autónoma de Barcelona. Las sesiones tuvieron lugar en la sala “Prat de la Riba” del Institut d'Estudis Catalans, en la Biblioteca de Catalunya, y en el Ayuntamiento de Tortosa.

en dicho congreso profundizan en diferentes aspectos relativos a Felipe Pedrell y su obra, y serán publicadas en la revista *Recerca Musicològica*:

QUEROL I GAVLADÀ, Miquel. “Pedrell i els altres compositors musicòlegs. Pedrell, primer historiador de la música espanyola”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 5-15.

BONASTRE, FRANCESC. “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l’entorn de *Por nuestra música*” En *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 17-26.

AVIÑOÀ, Xosé. “Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerria del segle XIX”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 27-46.

GREGORI, Josep Maria. “Felip Pedrell i el renaixement musical hispànic”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 47-61.

CORTÈS I MIR, Francesc. “La Música escènica de Felip Pedrell: *Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau*”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 63-97.

SOLER, Josep. “La obra compositiva de Felip Pedrell vista por Cristòfor Taltabull”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 99-110.

MARTÍN MORENO, Antonio. “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 111-131.

GONZÁLEZ DEL VALLE, José Vicente. “Recepción del *Officium Hebdomadae Sanctae* de T. L de Victoria y edición de F. Pedrell”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 133-155.

LÓPEZ CALO, José. “Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p.157-209.

MARTÍ I PÉREZ, Josep. “Felip Pedrell i l’etnomusicologia”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 211-229.

BASSO, Alberto. “Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 231-241.

BERGADÀ, Montserrat. “Pedrell i els pianistes catalans a París”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 243-257.

CASARES, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 259-271.

PAVIA, Josep. “Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical*”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 275-303.



ALONSO, Celsa. “Felipe Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia entre lo popular y lo culto”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 305-328.

CALVO, Lluís. “Felip Pedrell i l’Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 329-334.

IBERNI, Luis G. “Felip Pedrell y Ruperto Chapí”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 335-344.

LOLO, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 345-356.

CODINA, Daniel. “Felip Pedrell i la música religiosa. La seva relació amb el monestir de Montserrat”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 357-361.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Un contrapunto del modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 363-388.

URÍA, Ficela. “Anselmo González del Valle, músico asturiano”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 389-398.

GARCÍA LABORDA, José M. “Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía *Los Pirineos* de F. Pedrell”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 399-418.

AYATS, Jaume. “On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al “*Cancionero Musical Popular Español*” de Pedrell)”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 419-427.

CAZURRA I BASTÉ, Anna. “Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu *Diccionari biogràfic y bibliogràfic de músics y escritores de música*. (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum)”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 429-466.

PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 467-487.

CARREIRA, Xoán M. “Canuto Barea y Cía, la editorial del Teatro Lírico español anterior al siglo XIX”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 489-491.

SOTO VISO, Margarita. “Comentario a la opinión de Pedrell sobre los *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, de Marcial del Adalid”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 493-498.



En 1994 Francesc Cortès i Mir defiende su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Barcelona, con el título *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: "Els Pirineus", "La Celestina" i "El Comete Arnau"*, en la que realiza un estudio en profundidad sobre la figura de Felip Pedrell desde el punto de vista del nacionalismo, así como un análisis de las tres óperas citadas, y un trabajo catalográfico sobre su obra.

Diez años más tarde, en 2004, Dochy Lichtensztajn defiende su tesis doctoral, *Felip Pedrell and the hispanic Regenerationism* en la Universidad de Tel-Aviv, presentando un riguroso estudio sobre el Regeneracionismo en el pensamiento historiográfico musical de Felip Pedrell.

Finalmente en los últimos años se ha desarrollado en la Universitat Autònoma de Barcelona el proyecto de investigación "Orígenes y articulación de la musicología hispánica en Europa, Felip Pedrell (1841-1922), Higiní Anglès (1888-1969)", dirigido por Francesc Bonastre, cuyos principales resultados se han visto reflejados en la publicación en 2015 de una biografía de Felip Pedrell (*Felip Pedrell. Biografia Crítica*),<sup>120</sup> así como los dos volúmenes del *Epistolario de Felip Pedrell*.<sup>121</sup>

Por lo que respecta al estudio concreto del pensamiento musical de Pedrell estudios que han tratado más amplia y directamente el tema son las tesis doctorales de Francesc Cortès y Dochy Lichtensztajn, que se centra en el estudio del regeneracionismo en la obra de Felip Pedrell, con un énfasis especial en el *Cancionero Musical Popular Español*.

Desde el punto de vista historiográfico (aparte de los aspectos relativos al regeneracionismo) es necesario un análisis desapasionado de los presupuestos ideológicos y estéticos de los que parte Felip Pedrell, y su concepción de la música y de la historia, buscando una visión más nítida y clarificadora.

Aunque en esta tesis doctoral presentamos un catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell (que, si bien es el más completo hasta el momento aún es susceptible de próximas ampliaciones), el catálogo temático de la obra musical de Pedrell está todavía por hacer, ya que los catálogos que se han publicado hasta el momento son de un nivel de descripción básico.

En cuanto al pensamiento musical de Pedrell a partir de *Por nuestra música*, presentamos un estudio globalizador del mismo, relacionando los textos y las ideas musicales desarrolladas por Pedrell en *Por nuestra música* con sus fuentes e influencias.

120 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015

121 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.



# I. NOTAS PARA UNA NUEVA VISIÓN BIOGRÁFICA DE FELIP PEDRELL

## 1. CONSIDERACIONES PREVIAS

El objetivo de esta visión biográfica de Felip Pedrell es analizar comparativamente su producción tanto literaria como compositiva, junto a los hechos biográficos más relevantes, siguiendo una línea cronológica. La posibilidad de observar estos tres datos cruzados nos permite contextualizar los procesos de cambio dentro del pensamiento musical de Pedrell, y es especialmente importante dadas las circunstancias particulares de composición de algunas de sus obras musicales (como por ejemplo la composición de su ópera *L'Último Abencerrajo*, que llegó a ver hasta cinco versiones entre los años 1868 y 1889)<sup>122</sup>, o algunos de sus artículos y obras literarias (como, entre otros, “Albéniz. El hombre. El artista. La obra”, publicado hasta en cinco ocasiones entre 1905 y 1921<sup>123</sup>).

---

122 Pedrell compuso la primera versión de la ópera *El Último Abencerraje* en 1868; realizó una revisión en 1879, incluyendo la traducción del libreto al italiano por Francesc Fors de Casamayor (*L'Último Abencerrajo*); en 1874 realiza una segunda revisión para su estreno en el Liceo de Barcelona el 14 de abril de 1874, y además el texto es traducido al francés por A. Gelée-Bertal (*Le Dernier Abencérage*); en 1875 revisa completamente el final del tercer acto; finalmente, en 1889 vuelve a revisar la obra, para su representación en el Teatre Líric de Barcelona el 6-10-1889. Francesc Bonastre (“Biografía”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 9-23.) ha puesto de relieve la relación de las numerosas revisiones de esta obra con las circunstancias personales que rodearon su composición en 1868, que coincidió con el fallecimiento de su esposa, Carmen Domingo i Estrany.

123 El artículo fue publicado por primera vez en el número 3 de la *Revista Musical Catalana*, en mayo de 1905. Se publicó más tarde en la *Gaceta de Mallorca*, el 17 de mayo de 1909, y poco después en las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia*, el 15 de junio del mismo año. En 1910 se incluyó el mismo artículo en el capítulo 52 del libro *Músicos Contemporáneos y de otros tiempos*, y finalmente se volvió a publicar en las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia* el 27 de febrero de 1921. (V. Capítulo IV, Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell, p. 385).

En un principio esta cronología estaba concebida como una herramienta analítica para nuestra investigación, pero dado que constituye por sí misma un material de utilidad para trabajos posteriores sobre la figura y la obra de Felip Pedrell, decidimos incluir en el texto del presente trabajo el esquema completo.

Presentamos esta cronología en forma de fichas, divididas en tres campos principales (Biografía, Obra literaria y Obra musical), indicando también en cada una el Período Analizado en años, y en el margen y en vertical cuál es la Localidad Geográfica de residencia de Pedrell en ese momento:

<b>PERÍODO ANALIZADO</b>	<p><b>BIOGRAFÍA:</b> Datos biográficos de Pedrell más relevantes del período analizado</p> <p><b>OBRA LITERARIA:</b> Obra literaria, crítica o musicológica de Pedrell en el período analizado.</p> <p><b>OBRA MUSICAL:</b> Composiciones de Pedrell en el período analizado.</p>
<b>LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA</b>	

#### - PERÍODO ANALIZADO:

Indicamos en el margen el período que abarca cada ficha. La mayoría de las fichas son anuales, excepto en los primeros años - desde 1841 hasta 1973 (desde el nacimiento de Pedrell hasta el primer traslado de su residencia a Barcelona) - y los últimos - de 1912 a 1922 (desde el fallecimiento de su hija Carmen hasta su propio deceso, años en los que la producción literaria y compositiva de Pedrell desciende drásticamente, y por tanto no consideramos necesario incluir una ficha anual).

Dentro del período 1841-1973, la subdivisión que realizamos es la siguiente:

- 1841-1859: Comprende los años desde el nacimiento de Pedrell hasta su primer viaje a Barcelona para asistir a las representaciones de *Lucia de Lammermoor* y *I Puritani*.
- Por cuestiones prácticas, hasta 1973 agrupamos el contenido de las fichas por períodos de dos años, ya que teniendo en cuenta las características de la producción compositiva de Pedrell en esta época de formación, la subdivisión bianual es suficientemente amplia como para ofrecer una visión de conjunto, y al mismo tiempo suficientemente concreta como para poder constatar los cambios que se van

produciendo, tanto en la cantidad de sus composiciones como en la temática y los géneros musicales de las mismas.

Los datos biográficos relevantes en este período se concentran en torno en dos fechas: 1841-1859 y 1868, y por tanto se consignan sólo en las fichas correspondientes a estos años. La obra literaria comienza a partir de 1866<sup>124</sup>, de modo que dicho campo figura solamente a partir de esa fecha.

A partir de 1873, y hasta 1912, cada una de las fichas cronológicas abarca un año y por cuestiones de espacio suprimimos aquellos campos en los que no exista información: por ejemplo, en el año 1879, eliminamos el campo “Obra literaria”, ya que Pedrell no publicó ninguna durante todo el año. En la ficha correspondiente al año 1909, no incluimos el campo “Obra musical”, ya que no consta que Pedrell compusiera ninguna obra en ese período..

Desde 1912<sup>125</sup> y hasta el fallecimiento de Felip Pedrell en 1922, encontramos, como hemos dicho, un descenso cuantitativo en su producción, aunque todavía realiza algunas publicaciones importantes en esta época (como el *Cancionero Musical Popular Español*, la biografía de *Tomás Luis de Victoria* o el último volumen de su autobiografía). También continúa publicando las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia*, pero poco a poco va recurriendo cada vez más a la publicación de artículos anteriores. Por razones de concreción, consideramos adecuado incluir toda la información de este período en una sola ficha.

---

124 PEDRELL, Felip, “Apuntes y observaciones para la estética musical”, en *LEM*. a. I, (I) n.15, 19-04-1866, p. 60-61.

125 El fallecimiento de su hija, Carmen Pedrell i Estrany, marca un punto y aparte en la vida de Felip Pedrell, y por tanto de su producción, tanto literaria como compositiva. Él mismo lo relata en *Jornadas Postreras*:

“Se ha dicho que Ella era mi razón de ser y mi finalidad / .Nada más justamente pensado. / Y porque Ella fue mi guía y mi esperanza, mi consuelo, mi Providencia, la celadora de mi tranquilidad para que hasta mí no llegasen las amarguras y estridencias de la vida artística y pudiese acabar en paz interior la obra de mis tristes destinos artísticos; porque Ella fue el ejemplo de perfección que Dios puso a mi lado para que me mirase en él y en él perfeccionase mi vida; en Ella acaba mi razón de ser y queda cortada bruscamente mi finalidad.

Quedan rotas para siempre las jornadas y orientaciones de arte hacia la obra, por ella amparadas desde que evoqué su nombre al escribirlas porque era sinónimo de amor y testimonio de sinceridad de sentimiento, pues ante el nombre de una hija no se miente, no se disfraza una confidencia ni se transforma una confesión por penosa que sea, por todas estas razones han de quedar rotas estas páginas, ya que sin Ella no podrían tener razón de ser ni finalidad.

Las sombras, empujando las luces crepusculares del día que muere, avanzan, y se acerca la noche de mi vida” (PEDRELL, Felip. *Jornadas Postreras...*, p. 163-164)

#### - LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA:

A la hora de explicar un sistema complejo, como puede ser la vida y la obra de una persona (y más en el caso de Felip Pedrell, que desarrolló una intensa actividad centrada en facetas diversas) resulta útil establecer periodizaciones o segmentaciones en las que exista una cierta unidad de contenido. Evidentemente, esta división es un constructo *a posteriori*, y hay que ser consciente en todo momento de que cada uno de los elementos que separamos y señalamos no tiene sentido y no puede explicarse sin el concurso de todos los demás, y del conjunto en general. Lo que intentamos es arrojar luz sobre los procesos de cambio que observamos (lejos de cualquier idea de progreso o de biologización biográfica en períodos de juventud-madurez-decadencia), de tal manera que podamos contextualizar las líneas vertebradoras del pensamiento musical de Pedrell a lo largo de su biografía.

Entre los diferentes criterios para realizar esta segmentación, nos parece relevante señalar, en el margen de cada ficha, cuál es la localidad de residencia de Pedrell en el período estudiado, ya que los cambios en su lugar de residencia señalan a su vez cambios fundamentales en su producción (tanto musical como literaria). Por ejemplo, la gran mayoría de sus composiciones religiosas se sitúan en sus primeros años de residencia en Tortosa<sup>126</sup> (incluso tras la muerte de su maestro, Joan Antoni Nin i Serra, en 1868). El primer año de su traslado a Barcelona, en 1873, no figura ninguna obra religiosa en su catálogo, surgiendo con fuerza las composiciones escénicas. En su época de viajes en Francia e Italia (1876-1880), encontramos sobre todo obras para canto y piano, música escénica y música para orquesta. A su vuelta a Barcelona en 1881, sin embargo, su producción musical desciende durante unos años al tiempo que va aumentando su producción literaria, hasta 1891, cuando escribe *Los Pirineos* y *Por nuestra música*. El siguiente período viene marcado por su viaje a Madrid en 1894, donde residirá una década a la espera del estreno de *Los Pirineos* en el Teatro Real. Será una época de gran producción literaria, aunque habrá que esperar para volver a encontrar-nos al Pedrell compositor, con la ópera *La Celestina* en 1902, y *El Comte Arnau* en 1904. Tras vuelta a Barcelona a finales de este año 1904, el cambio existe, aunque no es tan marcado; su producción musical va descendiendo (su última composición data de 1908); también se puede observar un cambio en la temática de sus estudios (con la serie “Músichs vells de la terra” para la *Revista Musical Catalana* o los artículos en *Sammelbände der Internationales Musik-Gesellschaft*) aunque continúa con la publicación de obras iniciadas anteriormente, como la *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, que había comenzado en 1902 y se extenderá hasta 1913. El hecho que supondrá un cambio significativo en este período es, como ya hemos señalado, la muerte de su hija en 1912.

---

126 Sus composiciones religiosas posteriores serán en su mayor parte obras de pequeño formato para el *Salterio Sacro-Hispano*.

## - BIOGRAFÍA

Señalamos en cada una de las fichas los hechos biográficos que consideramos más relevantes en cada período analizado, incluyendo información sobre acontecimientos familiares, procesos de composición y estreno de obras, viajes, cambios de residencia, cargos laborales, reconocimientos y homenajes. No incluimos, excepto en casos muy concretos y debidamente justificados, datos sobre el contexto político, social y cultural del momento, que resumimos en el capítulo II.1 del presente trabajo.

Con respecto a las fuentes para la elaboración de la biografía, hay que destacar la propia autobiografía de Felip Pedrell, publicada en tres volúmenes, *Jornadas de arte*<sup>127</sup>, *Orientaciones*<sup>128</sup> y *Jornadas Postreras*<sup>129</sup>, entre los años 1911 y 1922. El poder disponer de esta fuente de primera mano sobre la vida de Pedrell nos facilita el acceso a una gran cantidad de información sobre su vida, trabajo, viajes, fechas, composiciones, estrenos, encargos, escritos, éxitos, dificultades, relaciones personales, colaboraciones, disputas, etc., con la ayuda de su catálogo manuscrito, y notas, apuntes, recortes de prensa, cartas, y documentación conservada por él a lo largo de los años. Además, la narración en primera persona y desde la distancia de los años resulta especialmente valiosa, ya que nos proporciona la visión personal del propio autor, así como su valoración sobre los hechos narrados (aunque, como es lógico, supeditada a la subjetividad propia de la narración autobiográfica). En conjunto es una obra extensa e imprescindible para un conocimiento profundo de la figura de Felip Pedrell.

Los dos primeros volúmenes fueron escritos y publicados en 1911 (el mismo año en que se celebró el homenaje a Pedrell en Tortosa con motivo de su septuagésimo cumpleaños, y se publicaron los *Escritos Heortásticos*). *Jornadas de Arte* narra los acontecimientos desde su infancia en Tortosa hasta 1891, finalizando con la composición de *Los Pirineos*, la publicación de *Por nuestra música*, y su breve experiencia como crítico en el *Diario de Barcelona*. Por su parte, *Orientaciones* abarca desde el estreno de las escenas sinfónicas *Lo cant de la montanya*, en 1892, hasta la composición de la ópera *La Celestina* en 1902. El tercer volumen, *Jornadas postreras*, aunque se publicó en 1922, probablemente había sido escrito en su mayor parte a continuación de los anteriores, según se deduce de las características de la narración, que continúa exactamente en el mismo punto y con el mismo registro narrativo con que finalizaba *Orientaciones*<sup>130</sup>. Abarca desde el año 1903 hasta el fallecimiento de su hija, Carmen Pedrell i Domingo, el 19 de octubre de 1912.

127 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*. Autobiografía (1841-1891). París: Ollendorf, 1911.

128 PEDRELL, Felip. *Orientaciones*. Autobiografía (1892-1902). París: Ollendorf, 1911.

129 PEDRELL, Felip. *Jornadas postreras* (1903-1912), Autobiografía. Valls: E. Castells editor, 1922.

130 De hecho, el texto de la narración de *Jornadas Postreras* comienza: “En medio de unas y otras tareas referidas [en el último capítulo de *Orientaciones*] transcurrieron los primeros meses del presente



Otra de las fuentes principales que analizamos es el epistolario personal de Pedrell. Las referencias bibliográficas que citamos de dicha correspondencia se corresponden con la edición *Epistolario de Felip Pedrell*,<sup>131</sup> que incluye la transcripción de las cartas enviadas a Pedrell por una amplia selección de sus corresponsales, a partir de la correspondencia conservada en el Fondo Pedrell de la Biblioteca de Catalunya con la signatura M 916. Es un trabajo que debería completarse con la búsqueda y estudio de las cartas originales enviadas por Pedrell, pero debido a la dispersión de las mismas no ha podido realizarse hasta el momento. En todo caso, la documentación estudiada hasta es suficiente para contrastar los datos biográficos más relevantes.

Encontramos otra breve biografía de Pedrell en *Escritos Heortásticos*, donde se publican algunos artículos que incluyen información biográfica,<sup>132</sup> en su mayor parte a partir de datos incluidos en su autobiografía. También se publican reseñas biográficas en 1922, con motivo del fallecimiento de Pedrell, si bien todas son artículos breves, y ninguna de ellas aporta nuevos datos biográficos significativos.

Entre 1930 y 1931, Tomás Pujadas publica en *Tesoro Sacro Musical* una serie de artículos biográficos sobre Pedrell,<sup>133</sup> en los que incluye datos entresacados en su mayor parte a partir de las publicaciones anteriores.

---

año.”. (Pedrell, Felip. *Jornadas postreras...*, p. 1). En la página 12 del mismo volumen, hablando sobre los intentos de representación de *El Comte Arnau*, Pedrell escribe: “y no se ha hecho todavía cuando escribo esto [1912]”.

131 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*, 2 vol., Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

132 V. p. 32.

133 PUJADAS, Tomás. “Felipe Pedrell: Introducción”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1930, p. 2-3; “Vida íntima de Pedrell: 1. Su carácter. 2. El calvario del artista. 3. El secreto de su energía. 4. Religiosidad del Maestro”, en *Tesoro Sacro Musical* 1930, p. 17-18; “Vida íntima de Pedrell” (cont.), en *Tesoro Sacro Musical* 1930, p. 51-53; “Pedrell compositor”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 1-2 y 11-12; “Pedrell y la música moderna española: 1. Nacionalización musical. 2. El sitio que corresponde a Pedrell. 3. ¿Ópera o drama?. 4. La Tesis pedrelliana. 5. Magisterio de Pedrell”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 20-22 y 28-30; “El Folk-lorista: 1. La teoría de Pedrell sobre la música natural. 2. Origen del canto popular. 3. La exaltación del canto popular. 4. Elemento genérico y elemento específico. 5. Las modalidades y la armonía. 6. La música popular española. 7. Trabajos de Pedrell”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 34-46; “Pedrell folklorista”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 44-46; “Pedrell musicólogo: 1. Estudios críticos y divulgación. 2. Obras didácticas. 3. Fundador de revistas y periodista. 4. Trabajos históricos. 5. Conferenciante”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 52-55 y 60-63; “Felipe Pedrell y la música religiosa: 1. La música religiosa española en el siglo XIX. 2. Compositor de música sagrada. 3. El Reformador. 4. El gregoriano de Pedrell. 5. Luchando por la santa causa”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 72-75 y 79-81; “Pedrell compositor: 1. Formación musical.

Finalmente, habrá que esperar hasta el año 1977, cuando Francesc Bonastre publica *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*,<sup>134</sup> en la que se realiza un análisis biográfico de Pedrell, a partir también de los tres volúmenes de su autobiografía. Las siguientes publicaciones sobre Pedrell se centran en otros aspectos, y no encontramos referencias biográficas significativas hasta *Felip Pedrell. Biografía crítica*<sup>135</sup> (que no aporta nuevos datos sobre la biografía de Pedrell). En resumen, aún hoy en día, la principal fuente de estudio biográfico de Felip Pedrell continúa siendo su propia autobiografía.

El objetivo de la presente tesis doctoral, centrada en el pensamiento musical de Pedrell, no es aportar nuevas narraciones ni nueva información biográficas del compositor, consignando dentro de nuestro esquema cronológico los datos biográficos que consideramos relevantes con respecto a su producción literaria y musical.

#### - OBRA LITERARIA:

En el esquema cronológico que presentamos a continuación indicamos las publicaciones de Pedrell clasificándolas junto con los datos biográficos y la obra musical, lo que nos permite contrastar estos tres campos entre sí.

Por cuestiones de espacio y para no redundar en la información, indicamos brevemente de forma abreviada en la cronología las citas de monografías, voces de diccionario, ediciones musicales, traducciones y prólogos, cuya descripción completa proporcionamos en el catálogo completo.<sup>136</sup>

Por ejemplo, al indicar en la ficha correspondiente a 1873: “11 artículos en *LEM*; (19-04-1866 al 8-11-1873; 57 artículos)”, informamos de que en el año 1873 Pedrell publicó 11 artículos en *La España Musical*, de un total de 57 artículos en su colaboración completa con esta publicación, que se extendió del año 1866 a 1873. La información completa sobre dichos artículos, temáticas, títulos y referencias bibliográficas completas se encuentra en la página 337 del catálogo, en el apartado correspondiente a las publicaciones de Pedrell en

---

2. Desarrollo espléndido. 3. Las grandes producciones de Pedrell. 4. Crítica de sus dotes estéticas”, en *Tesoro Sacro Musical*, 1931, p. 81-83. V. PAVIA, Josep. “Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: *Tesoro Sacro Musical*”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 275-303; LÓPEZ-CALO, José. *Índices de la revista Tesoro Sacro Musical, 1917-1978*. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEDEM), 1983.

134 BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.

135 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

136 Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip, Pedrell”, p. 327.



*La España Musical*. La subdivisión empleada en el esquema (artículos, antologías y ediciones musicales, diccionarios y voces de diccionarios, escritos teóricos y técnicos, monografías, y otras publicaciones) es la misma que utilizamos y explicamos en el catálogo del capítulo IV de la presente tesis doctoral.<sup>137</sup> La lista de abreviaturas utilizadas puede encontrarse en la página V.

**- OBRA MUSICAL:**

Si bien se han realizado hasta el momento numerosos intentos de confeccionar un catálogo de la obra compositiva de Felip Pedrell, no podemos considerar que ninguno de ellos sea definitivo. En primer lugar, hay que tener en cuenta que no conservamos todas sus obras. Algunas de ellas, especialmente de su época de juventud, fueron destruidas posteriormente por el mismo autor, con lo que la única referencia de primera mano de que disponemos son las entradas en su catálogo manuscrito, y las referencias en su autobiografía. Por otro lado, la mayor parte de los manuscritos autógrafos de las obras conservadas se encuentran en la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, pero no se ha realizado hasta el momento un trabajo en profundidad sobre estas fuentes. La realización de un catálogo temático definitivo es un trabajo de gran alcance, debido tanto a las dimensiones del fondo como a la relativa dispersión de las obras en el mismo. Además, habría que estudiar la posibilidad de encontrar obras publicadas por fascículos en publicaciones periódicas, o por pequeñas editoriales, cuya existencia desconozcamos hasta el momento.

Teniendo en cuenta que el tema de la presente tesis doctoral es *El pensamiento musical de Felip Pedrell*, escapa a nuestro propósito el realizar en este trabajo un catálogo definitivo de la obra compositiva de Pedrell (del que señalamos su importancia). Pero dado que sí consideramos relevante estudiar las circunstancias de composición de las obras que conocemos de Felip Pedrell, así como su distribución cronológica y por géneros en relación con su propia situación biográfica y las ideas musicales plasmadas en sus escritos, aportamos en esta cronología biográfica una ordenación cronológica y por géneros de la obra musical de Pedrell realizada cruzando los datos de todos los catálogos anteriores. Esto nos ha ayudado, además, a clarificar las discrepancias entre los mismos, y allana el camino para la necesaria realización futura de un catálogo temático definitivo.

Las fuentes que hemos consultado para situar cronológicamente la obra musical de Felip Pedrell son:

- 1.- El propio catálogo manuscrito del autor, conservado en la Sección de Música de la Biblioteca de Catalunya.<sup>138</sup>

137 V. p. 327.

138 PEDRELL, Felip. *Catálogo Manuscrito* autógrafo, BC. M 1970.

- 2.- El catálogo realizado por Antonio Añón, e incluido en el segundo volumen de la obra *Escritos Heortásticos*, publicado en 1911 con motivo del homenaje a Pedrell celebrado ese año en la ciudad de Tortosa.<sup>139</sup>
- 3.- El catálogo publicado por A. Reiff en 1921 en *Archiv für Musikwissenschaft*.<sup>140</sup>
- 4.- El catálogo publicado por Higinio Anglés en 1921.<sup>141</sup>
- 5.- El catálogo publicado por Francesc Cortés en su tesis doctoral.<sup>142</sup>
- 6.- Los tres catálogos publicados por Francesc Bonastre, en *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea* (1977),<sup>143</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2001)<sup>144</sup> y *Felip Pedrell. Biografía crítica* (2014).<sup>145</sup>

La clasificación hemos adoptad sigue los criterios del último catálogo de la obra de Pedrell, publicado por Francesc Bonastre en *Felipe Pedrell. Biografía crítica*.

### I.- Música escénica.

- a) Óperas
- b) Operetas i óperes cómicas
- c) Zarsuelas

### II.- Música litúrgica.

### III.- Música religiosa

- 
- 139 AÑÓN, Antonio. “Catàleg de les obres de Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, vol. II Suplemento: notas biográficas, notas bibliográficas, índices. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 23-50.
  - 140 REIFF, Alfred. “Ein Katalog zu den Werken von Felipe Pedrell. als Festgabe zu deffen 80. Geburtstag 19. Februar 1921”, en *Archiv für Musikwissenschaft*, a. III, 1921, v. 1, p. 86-97.
  - 141 ANGLÈS, Higiní. *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1921.
  - 142 CORTÈS, Francesc, *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
  - 143 BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.
  - 144 BONASTRE, Francesc, “Pedrell Sabaté, Felipe”, en CASARES, Emilio, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Fundación Anutor-Sociedad General de Autores y Editores, 2002, vol. 8, p. 548-559.
  - 145 BONASTRE, Francesc, “Catàleg de les obres de Felip Pedrell”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 211-228.

**IV.- Canto y piano**

**V. - Música para piano**

**VI.- Música para orquesta**

a) Orquesta

b) Música vocal y orquesta

**VII.- Música para Banda**

**VIII.- Música de cámara**

**IX.- Varia**

## 2. CRONOLOGÍA

### BIOGRAFÍA

1841  
1859

- 19-02-1941: Felip Pedrell y Sabaté nace en Tortosa (Tarragona), hijo de Felip Pedrell i Cassadó y Maria Sabaté i Colomé.
- ca. 1848 [7 años]: Ingresa como tiple segundo de la escolanía de la catedral de Tortosa, bajo la dirección del maestro Joan Antoni Nin y Serra (\*1804; †1867), con quien continua, una vez acabada su etapa en la escolanía, sus estudios de estética y composición.
- Estudia piano, y es intérprete de violín y trombón en la banda-orquesta de Tortosa.
- Estudia Humanidades<sup>146</sup>.
- 1859 [18 años]: Primer viaje a Barcelona. Asiste a la representación de *Lucia de Lammermoor* en el Liceo de Barcelona, y de *I Puritani* en el Teatro Principal.
- Campañas de folklorista en sant Mateu, La Jana, Cases d'Alcanar, Vinaroç y Alcalà de Chisvert (años 1861-1865)<sup>147</sup>

146 V. Plan General de Estudios (R.D. 17 de septiembre de 1845)

147 Según BONASTRE, F. *Felipe Pedrel. Acotaciones...*, p. 29. No hemos encontrado constancia documental

TORTOSA (1841-1873)

### OBRA MUSICAL

#### — Música litúrgica:

- *Stabat Mater*; 3 v.; 1856.
- *Missa*; 2 Ti., org.; 1857.
- *Missa*; Sol M; 3 v. org.; 1858.
- *Stabat Mater*; coro, peq. orq.; 1858.

#### — Canto y piano:

- *Julia*; c., pf.; 1857.
- *Despedida*; c., pf.; 1858.

#### — Piano:

- *Galop*; pf. 4 manos; 1858.

#### — Música de cámara:

- *Danza Habanera - Mazurka- Schottisch Vals - Vals*; peq. orq.; 1856.
- *Coros y Terceto de la ópera La Traviata*; peq. orq.; 1857.
- *Coros, Terceto y Aria* de la ópera *Il*

TORTOSA (1841-1873)

*Trovatore*; peq. orq.; 1857.

- *Duetto* de la ópera *Il Trovatore*; peq. orq.; 1858.
- *Dúo* de la ópera *Rigoletto*; Ti., T., peq. orq.; 185
- *Carnaval*, col. de piezas de baile; peq. orq.; 1858 (I); 1859 (II); 1860 (III).
- *Poutpourri* sobre motivos de la ópera *Lucia de Lammenoor*; fl. y pf.; 1859.

— **Música para orquesta:**— Música vocal y orquesta:

- *Contradanza coreada - Vals coreado - Polka coreada*; coro, orq.; 1859.

— **Música para banda:**

- *Marcha fúnebre*; banda; 1859.

— Música vocal y banda:

- *La voz de España. Loa patriótica*; coro, banda militar; texto: A. Altadill; 1859.

1860  
1862

TORTOSA (1841-1873)

— **Música litúrgica:**

- *Salve Regina*; 3 v., org.; 1860.
- *Missa*; 3 v., org.; 1861.
- *Missa*; Fa M; 3 v., org.; 1861.
- *Dixit Dominus y Magnificat*; 4 v., org.; 1862.
- *Dos Benedictus*; 2 v., org.; 1862.
- *2 Benedictus*; 2v., org; B., org.; 1862.
- *Aria al Smo. Sacramento*; Bar., org.; 1862.
- *Miserere*; 4 v.; 1862.

— **Música religiosa:**

- *Rosario*; 4 v., orq., org.; 1861.
- *Tres Avemarías*; 3 v., org.; 1861.
- *Letrilla para el mes de María*; 3 v., org.; 1861.
- *Despedida y Gozos al Smo. Sacramento*; 3 v., org.; 1862.

— **Canto y piano:**

- *Horas de recreo*; c., pf.; 1861.
- *La Serenata - La ermita*; baladas; c.,

pf.; textos trad. de Uhland; 1862.

- *Amores en el desierto*; melodía: c., pf.; 1862.

— **Piano:**

- *Vals*; pf.; 1860.
- *Álbum del pianista*; pf.; 1861.
- *Un pensiero*; melodía variada; pf.; 1862.
- *Primer capricho en forma de Vals*; pf.; 1862.
- *El canto del trovador*, pf.; 1862.
- *Temas característicos: El canto de la ronda - El canto del pescador - Nocturno en Do # m*; pf.; 1862.
- *Melodías características*; pf.; 1862.
- *Gran Vals - Romanza original*; pf.; 1862.
- *Estudios y caprichos*; fl.; 1862.

— **Música de cámara:**

- *Dos recreaciones sobre temas de Il Trovatore y Linda*; fl., pf.; 1860.

- *Colección de piezas de baile*; fl., pf.; 1861.
- *Quinteto de la ópera Luisa Miller*; arm., pf.; 1862.
- **Música para banda:**
  - *Pasodoble*; banda militar.; 1860.
- **Varia:**
  - *Himno a los voluntarios catalanes de la guerra de Marruecos*; 1860.
- *Fantasia sobre temas de Il pirata*; arm.; 1862.
- *Piezas para órgano*; org.; 1862.
- *Tríos*; transcripciones para 2 v., vc. Sobre temas de Beethoven, Della Marie, Gretry, Mozart, Haydn, Pedrell (*Allegro Scherzando*) y Weber; 1862.

TORTOSA (1841-1873)

1863  
1864

- **Música litúrgica**
  - *Cibavit eos, Introito y Benedictus*; 3 v., org.; 1863.
  - *Benedictus*; sol m; 3 v., org; 1863.
  - *Missa*; fa M; 4 v., org; 1863
  - *Missa*; sol M; 3 v., coro, org; 1864.
- **Música religiosa**
  - *Ave María*; c., pf.; 1864. E-Bbc M 832.
  - *Gozos a Santa Mónica*; 3 v., org; 1864.
  - *Padre Nuestro, Ave Maria y Gloria Patri*; 3 v., org; 1864.
- **Música para piano**
  - *Danza habanera*; pf.; 1863.
  - *Seis Valses "imitación de los alemanes"*; pf.; 1863.
  - *Melodía variada* sobre un tema de la ópera *Rigoletto*; pf.; 1863.
  - *Concerto*; pf.; 1863.
  - *Cuatro Mazurkas*, pf.; 1863.
  - *Dos grandes Valses*; Mi b; pf.; 1863.
  - *Impromptu* en Si b.; pf.; 1864.
  - *Impromptu*; Fa M; pf.; 1864.
  - *Jeannies*; balada; pf.; 1864.
  - *Krakoviana*; pf.; 1864.
  - *Seis mazurkas*; pf.; 1864.
  - *Seis composiciones*; pf.; 1864.
    1. *Rondó*
    2. *Romance*
    3. *Romance*
    4. *Nocturno*
    5. *Nocturno*
    6. *Marcha fúnebre*; Fa M.
  - *Sonata*; pf.; 1864.
  - Tres transcr. sobre temas de las óperas *Il Profeta*, *Rigoletto* y *Il Trovatore*; pf.; 1864.
- **Canto y piano**
  - *Despedida*; c. y pf.; 1864.
  - *La Pescadorcita*, trad. Heine; *Cuando me miro en tus ojos*; *Eres, niña*; c., pf.; 1863.
  - *Siete melodías*; c., pf.; 1863.

TORTOSA (1841-1873)

TORTOSA (1841-1873)

1. *Acuérdate de mí, serenata*
  2. *Ilusión*
  3. *Meditación*
  4. *Cuando la noche*
  5. *Qué más anhelas, mi bien?*
  6. *La separación*
  7. *Siempre que cierro los ojos...*
- *Seis lieder*, c., pf.; 1864.
    1. *Solitario en el Norte* (trad. Heine)
    2. *Ay! A la media noche* (trad. Heine)
    3. *En sueños he llorado* (trad. Heine)
    4. *Hay una flor...*
    5. *Suspiro* (texto: Blest Gana)
    6. *Por qué, dime...?*
  - *Ecos de Italia*; cinco melodías; c., pf.; 1864.
    1. *Un addio*
    2. *Dal primo di*
    3. *Barcarola* (texto: Metastasio)
    4. *Amor lo sà*
    5. *Vo solcando un mar crudele*
  - *Melodías*; c., pf.; 1864.
    1. *Melancolía* (dedicada al Rvdo. Froilán Beltrán).
    2. *Barcarola*
    3. *Yo estaré muert; balada*.

— **Música de cámara**

- *Fantasia* sobre temas de la ópera *Sonámbula*; arm., pf.; 1863.
- *Fantasia* sobre temas de *I Capuletti*; pf., arm.; 1864.

1865  
1866

TORTOSA (1841-1873)

— **Música litúrgica**

- *Missa* en do m; 3 v., org.; 1865.
- *Kyrie* de *Missa*; do M; 4 v., org.; 1866.
- *Missa* en do M; 3 Ti, org. o arm.; 1866.
- *Dixit Dominus* y *Magnificat*; 4 v., org.; 1866.

— **Música religiosa**

- *Salmo de David: Alleluia*; peq. oratorio; 12 números; texto: Carvajal; 4 v., coro, org.; 1865.
- *Tres Gozos a varios Santos*; (1. *Gozos a San Domingo*; 2. *Gozos a Santa Teresa*; 3. *Gozos a la Virgen del Carmen*); 3 v., org.; 1865.
- *Tres Padre nuestro* y *Ave María*; 3 v., org.; 1865.
- *O Sacrum Convivium*; 3 v., org.; 1866.
- *Himno al Ssmo. Sacramento*; 4 v., org.; texto: J. B. Altés. 1866.
- *Vexilla Regis*; himno; coro, peq. orq.; 1866.
- *Stabat Mater Dolorosa*; coro y peq. orq.; 1866.
- *Composiciones religiosas*: 1866.
  1. *Laudate Dominum*; a 4 v., org.
  2. *Iste confesor*; 4 v., org.
  3. *Gozos al beato Juan Berchmans*; 4 v.
  4. *Tantum ergo*; 4 v., org.
  5. *Tantum ergo* y *Genitori*; 4 v., org.
  6. *Himno al Beato* [S.] *Juan Berchmans*; 4 v., org.
  7. *Te Deum*; a v., org.

— **Canto y piano**

- *El ruiseñor*; colección de *Lieder*; c. y pf.; texto: J. Selgas; 1865.
- *Dos melodías*; c. y pf.; 1866.
  1. *Acuérdate de mí* (texto: J. Verger.)
  2. *Tu amor*
- *Cantos de la infancia*; c., pf.; 1866.

— **Música para piano**

- Ocho mazurkas; pf.; 1864.
- *Tres mazurkas*; pf.; 1865.
- *Tema variado y Allegro scherzando* sobre temas de *Faust*; pf.; 1865.
- *Recuerdos del país*; fantasía sobre un c. popular; pf.; 1865.
- *Scherzo-Vals*; Re b M; pf.; 1866.

- *Lian-lian*; blquette-mazurka; pf.; 1866.
- *Scènes*; pf.; 1866.
  1. *Je sècherai tes larmes*
  2. *Cale ma douleur*
  3. *Gallopata*
- *Rigodons sur "Miréio"*; pf. 4 manos; 1866.
- *Estela*; mazurka; pf.; 1866.
- *Piezas sueltas*; pf.; 1866.
- *Estudios melódicos*; 1ª serie.; pf.; 1866.
- *Dolora*, mazurka; pf.; 1866.

— **Música de cámara**

- *Fantasía sobre temas de Lucrezia*; pf., arm.; 1865.



1867  
1869

## BIOGRAFÍA

- 18-08-1867: fallece su maestro, Joan Antoni Nin i Serra
- 29-09-1867: Contrae matrimonio con Carmen Domingo i Estrany.
- 1868 (fin. abril - princ. sept.): compone *El Último Abencerraje* [I].
- 1868 (fin. agosto - princ. sept.): Nace su hija Carmen Pedrell i Domingo
- 1868 (septiembre): fallece su esposa, Carmen Domingo i Estrany

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- Artículos en *La España Musical*; (19-04-1866 al 8-11-1873; 57 artículos). 1866: 4 artículos; 1867: 8 artículos; 1868: 2 artículos; 1869: 11 artículos;
- 1868: “La música del porvenir”, en *Almanaque de LEM para 1868*.

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *El Último Abencerraje* [I];<sup>148</sup> ópera; 4 actos; texto: trad. de Chateaubriand: Juan Bautista Altés; 1868.

## — Música litúrgica

- *Missa de Requiem*. 3 v., peq. orq.; 1868.<sup>149</sup>

## — Música religiosa

- *Himno a Sta. Tomás*; 3 v., org.; 1867.
- *Christus natus; bodie Christus; Gozos al Niño Jesús*; 3 v., org.; 1867.

## — Canto y piano

- *Embriaguez*; melodía; c. y pf. 1867.
- Resposta a la cançó de Teresa; c. y pf.; texto: J. Verger; 1867.

148 Partitura conservada en el Museo Biblioteca Víctor Balaguer. [I] 1868; [II] rev.; trad. it. F. Fors de Casamajor: *L'Ultimo Abencerraje*; 1870; [III] rev.: 1874; estr. Liceu de Barcelona, 14-04-1874; [IV] rev. 4º acto: 1875; [V] rev. 1889; estr. Líric de Barcelona, 6-10-1889.

149 Escrita por encargo de Antonio Añón.

— **Música para piano**

- *El Arte del compás*; estudios; pf. 4 manos; 1867.
- *Fantasías sobre diversos temas de ópera*; pf.; 1867.
  1. *La Traviatta*
  2. *La Traviatta*
  3. *Mirella; Un ballo in maschera* *Hojas de Álbum*; Fantasías libres sobre temas de ópera; pf.; 1867.
    1. *Un ballo in maschera* (fantasía-mazurka)
    2. *Il Trovatore*
    3. *Mirella, rondó-fantasía*
    4. *Il Profeta*
    5. *Traviatta*
    6. *Traviatta*
- *Estudios melódicos* (segunda serie); pf.; 1867.
- *Esquisses symphoniques*; pf. 4 manos; 1867.
  1. *Allegro-scherzando*
  2. *Andante*
  3. *Scherzo*
  4. *Rondó, Exaltación, oda sinfónica*
  5. *Allegro*
  6. *Intermezzo*
  7. *Andante*
  8. *Scherzo*
- *Hojas de Album* (2ª serie); pf.; 1867.

— **Música para orquesta**— Orquesta

- *Homage a Meyerbeer*; sinfonia sobre la «Romanza de Jués» de *La Africana*; orq. [pf. 4 mn.]<sup>150</sup>; 1867.

— **Música para banda**

- *Ofertorio*; peq. banda; 1867.

---

150 Sólo se conserva la partitura para pf. 4 mn.

1870  
1872

## BIOGRAFÍA

[Sin datos relevantes]

## OBRA LITERARIA

— **Publicaciones periódicas:**

- Artículos en *La España Musical*; (19-04-1866 al 8-11-1873; 57 artículos). 1870: 5 artículos; 1871: 6 artículos; 1872: 10 artículos;

— **Monografías:**

- PEDRELL, Felip. *Gramática musical o Manual expositivo de la Teoría del Solfeo, en forma de diálogo*. Barcelona: Imp. L. Domènech, 1872.

TORTOSA (1841-1873)

## OBRA MUSICAL

— **Música escénica:**— Óperas

- *L'Ultimo Abenzeraggio* [II];<sup>151</sup> ópera; 4 actos; texto: trad. italiana: Francesc Fors de Casamayor; 1870.

— **Música litúrgica**

- *Dos Misas*; Do M, Do m.; 1869.
- *Tres Lamentaciones*; 4 v., arm.; 1869.
  1. 1ª Lección de Maitines de Jueves Santo.
  2. 2ª y 3ª Lecciones de Maitines de Viernes Santo.
- *Christus factus est*, gradual de Pasión; 4 v., org. 1869.

— **Música religiosa**

- *Colección de composiciones religiosas*; 3 v., org.; 1871.
- *Himno a la Virgen*; 1872.

---

151 [I] 1868; [II] rev.; [III] rev.: 1874; estr. Liceu de Barcelona, 14-04-1874; [IV] rev. 4º acto: 1875; [V] rev. 1889; estr. Líric de Barcelona, 6-10-1889.

— **Canto y piano**

- *Senza speme, Ave María*; c. y pf.; texto: Salvador Figueras; 1870.
- Elegía; pf.; 1871.

— **Música para piano**

- *Nocturno en La b M*; pf.; 1869.
- *Fantasia sobre temas de L'ultimo Abenzeraggio*; pf. 4 manos; 1870.
- *Noches de España*, c, pf.; 1871.
  1. *La ramilletera*; texto Viedma.
  2. *A...*; *cantar*; texto Blest Gana
  3. *Seguidillas (estilo popular)*; texto Selgas
  4. *Cantinella (estilo popular)*; texto Viedma
  5. *Serenata*; texto de J. Zorrilla
  6. *Amores en el desierto, oriental (estilo popular)*.
- *Tres Lieder*; c. y pf.; 1871.
  7. *Anbelo*; texto de Goethe; trad. de Llorente
  8. *Los sonidos de tu boca*
  9. *Está cayendo la tarde...*
- *Primer Nocturno*; Sol m; pf.; 1872.
- *Segundo Nocturno*; La M; pf.; 1872.
- *El Arrullo y Enrique*; dos valsos fáciles; pf.; 1872

— **Música para orquesta**— Orquesta

- *Couronnement, marche-hymne à grand orchestre*; Si b; orq.; 1871. E-Bbc M 820/8
- *Fête, marche à grand orchestre*; La b; orq.; 1871. E-Bbc M 820/8
- *Sinfonía*; Re M; 2 mov. (esbozos); orq.; 1872.
- *Scherzo fantástico, Conte Férique*; gran orq.; 1872.

— **Música de cámara**

- Doce composiciones, algunas originales, transcirtas para arm. y pf.; 1872.

# 1873

## BIOGRAFÍA

- A finales de septiembre: se traslada a Barcelona (c/ Aragón, 230)
- Trabaja como segundo director de la compañía de zarzuela del Teatro del Circo de Barcelona (temporada 1873-74)

### OBRA LITERARIA

#### — Publicaciones periódicas:

- Artículos en *La España Musical*; (19-04-1866 al 8-11-1873; 57 artículos). 1873: 11 artículos.

#### — Monografías:

- PEDRELL, Felip. *Los poemas del pianista. I: Las sonatas de Beethoven*. Barcelona: ed. Vidal i Roger, 1873.<sup>152</sup>

### OBRA MUSICAL

#### — Música escénica

##### — Operetas y óperas cómicas

- *Las aventuras de Cocardy*; ópera bufa; texto: Geleé-Bertal; 6 números; 1873.<sup>153</sup>

1. *Chanson du vin*

2. *Choeur de promeneurs*

3. *Air de Joseph* / *Air de Juliette*

4. *Sérénade*

5. *Choeur général*

- *El diplomático*<sup>154</sup>; opereta bufa; 2 serenatas, Sol M, la M; orq.; 1873.

##### — Zarzuelas

- *La Fantasma groga* (Arreglo de Coll y Britapaja de *La Dot mal placée*, opereta de

152 Publicados como suplemento en *LEM*

153 El número 5 fue utilizado posteriormente en el III acto de *L'ultimo Abenzeraggio*

154 Llamada después *Lluch-Llach*.

Lacôme.. Composición de un *Minuetto*, un Coro y una Polka para su adaptación. 1873.

- *Lluch-Llach*, zarzuela catalana en dos actos, adaptación del texto francés por Antoni Ferrer i Codina. Pedrell compuso (anunciando que la música era de Offenbach. la Introducción, Serenata, Romanza, Preludio del II acto y Bailable. 1873.
- *Ells i elles*, zarzuela catalana en un acto; texto de Joaquim Riera i Bertrán. 1873.
  1. *Introducció i Vals*
  2. *Seguidilles*
  3. *Balada (sobre una tonada popular.*
  4. *Habanera*
  5. *Habanera*
- *La Fantasma Groga*. Nuevas piezas: Marcha, Minuetto, Polka, Vals y Galop. 1873.
- *Lo rei tranquil*; zarzuela catalana adaptada por J. Riera sobre texto francés de Rabagas. 1873.
- *La veritat i la mentida*; zarzuela catalana; 3 actos, texto y adaptación de C. Colomer. 1873
- *La Guardiola*; zarzuela; 3 actos; arrglo de E. Vidal y Valenciano. 1873.

#### — Música de cámara

- *Dos Nocturnos-Trío*; vl., vc, pf., arm.; 1873.
- Transc. para arm. y pf. del Preludio de *Lobengrin* y de una *Rapsodia* de F. Liszt; 1873.

TORTOSA (1841 -septiembre 1873)

BARCELONA (septiembre 1873 - 1876)

# 1874

## BIOGRAFÍA

- 04-1874: Constitución de la “Sociedad musical Wagner” de Barcelona
- 14-04-1874: Estreno de *L'Ultimo Abenzerragio*<sup>155</sup> en el Teatro del Liceo de Barcelona
- Julio-Diciembre: composición de *Quasimodo*

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

### — Música escénica

#### — Óperas

- *L'Ultimo Abenzerragio* [III];<sup>156</sup> ópera; 5 actos, 23 números; 1874.
- *Quasimodo*;<sup>157</sup> ópera; 4 actos, 29 números; texto italiano: J. Barret. 1874.

BARCELONA (1873 - 1876)

155 Se publicó el libreto en italiano, con traducción en castellano; A. Vidal y Roger editó 3 números: *Romance Morisco*, *Airoso de contralto* y *Romanza de Bajo*; se preparó una edición para canto y piano que no llegó a ser publicada. V. CORTÈS, Francesc. *El nacionalisme musical...* p. 761.

156 rev.: trad. al francés: A. Gelée-Bertal: *Le Dernier Abencérage*; estr. en italiano: Liceu de Barcelona, 14-04-1874. [I] 1868; [II] rev.; trad. al italiano: F. Fors de Casamajor: *L'Ultimo Abenzerragio*; 1870; [III] rev.: 1874; [IV] rev. 4º acto: 1875; [V] rev. 1889; estr. Líric de Barcelona, 6-10-1889.

157 El libreto, con texto italiano y castellano, fue editado por la casa Gorchs.

BIOGRAFÍA **1875**

- 20-04-1875: *Quasimodo* estrenada en el Liceo de Barcelona, bajo la dirección de Pedrell.
- 28-04-1875: carta de Joan Casamitjana y Marià Obiols publicada en *La Independencia*, pidiendo a las corporaciones una beca de estudios en el extranjero para Pedrell. Finalmente es becado por el municipio de Tortosa y las Diputaciones de Tarragona y Girona.

**OBRA LITERARIA**

[Sin datos relevantes]

**OBRA MUSICAL**— **Música escénica**— Ópera

- *L'ultimo Abenzeraggio*. Nuevo arreglo del final del tercer acto. 1875.

— **Música litúrgica**

- *Misa breve*, 1875.
- *Salve Regina – Filiae Jerusalem*, Antífonas; solo y coro de Ti., cuart. cda., harm. 1875.
- *Meditación fúnebre*; gran orq., 1875.

— **Música religiosa**

- *Canto Doloroso, Dolores y Salve dolorosa*. 4 v, cuart. cda, arm. 1875.
- *Himno a Santa Teresa*; 4 v., arm (y 2 arr. peq. y gran orq.). 1875.
- *Plegaria a la Virgen*, texto: Victoria Ribera. 1875.
- *Gozos y Cántico al Corazón de Jesús*. 1875.
- *Himno a la Virgen y Canto a la Virgen*. 1875.

— **Canto y piano**

- *Balada*; c., pf.; texto: L. Roca y Florejachs; 1875.
- *Lágrimas*, melodía; c., pf.; texto: S. Toro; 1875.

— **Música para orquesta**— Orquesta

- *Elegía a Romea*, gran orq.; 1875.

— **Música de cámara**

- *Elegía a Fortuny*, vl, vc, p y arm, 1875.
- *Chant du soir, chant du matin*; v, vc, p, y arm. 1875.



1876

BIOGRAFÍA

BARCELONA (En. - Abril)

- Enero: intento fallido de representar *L'ultimo Abenzerragio* en el Teatro Real de Madrid.
- Escribe las *Orientales*. (Dos de ellas, *Pantoum (XII)* y *Clair de Lune (XI)*, que sustituyó a *Reverie*, desde Roma)
- Abril: viaje a Roma
- A finales de junio: recibe el premio en el concurso del Centenario de la Sociedad de Amigos del País de Valencia, con cuatro composiciones religiosas.
- 5-8 octubre: compone *Les Consolations*. Camp de Tarragona.
- Mediados de noviembre: regresa a Roma. Estudia en la biblioteca Vaticana.

ROMA (Abril - fin. Jun.)

OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

OBRA MUSICAL

VALENCIA (Jun.) - TARRAGONA

## — Música litúrgica

- *Missa solemne de Gloria*; 3 v. a solo (S., T., B.), coro, gran orq., arp., org.; 1876.
- *Bone Pastor*, motete; 4 v., coro, gran orq., org, 1876.
- *Missa de Requiem*; 4 v., coro a capella. 1876.
- *Te Deum*; 4 v., coro, gran orq., arpas y org. 1876.

## — Música religiosa

- *A Santa Teresa de Jesús*; melodía a solo y arm. o pf. 1876.

## — Música para orquesta

## — Orquesta

- *Mila*, sinfonía; gran orq.; 1876. E-Bbc M 817/3

## — Música vocal y orquesta

- *Albada Catalana*. Orquestación de una obra de Fermín Álvarez; texto: Víctor Balaguer; orq., c.; 1876. E-Bbc M 817/2

## — Canto y piano

- *Orientale*; c. y pf., 1876.
- *Orientales*, melodías; c., pf.; texto: Victor Hugo; 1876.
  1. *Extase*
  2. *Sarah la baigneuse*
  3. *Voëu*

ROMA (med. Nov.-Dic.)

- |   |   |
|---|---|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>4. <i>Grenade</i></li> <li>5. <i>Chanson des Pirates</i></li> <li>6. <i>La Captive</i></li> <li>7. <i>Adieux a l'hôtesse arabe</i></li> <li>8. <i>Attente</i></li> <li>9. <i>La sultane favorite</i></li> <li>10. <i>Les bluets</i></li> <li>11. <i>Clair de lune</i></li> <li>12. <i>Chant malai; pantoum.</i></li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Réverie</i>, “melodía oriental”; c., pf.; 1876.</li> <li>• <i>Consolations</i>, melodías; c. pf.; texto: T. Gautier: 1876.</li> </ul> | <p><b>BARCELONA</b> (En. - Abril)</p>     |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>1. <i>L'échelle d'amour</i>; serenata</li> <li>2. <i>Balade</i></li> <li>3. <i>Sultan Mahmoud</i></li> <li>4. <i>L'esclave</i></li> <li>5. <i>La Fuite</i></li> <li>6. <i>Gazbel</i></li> <li>7. <i>Boléro</i></li> <li>8. <i>Les papillons; pantoum</i></li> <li>9. <i>Absence</i></li> <li>10. <i>La dernière feuille</i></li> <li>11. <i>La chanson du pêcheur</i>; lamento</li> <li>12. <i>Le spectre de la rose</i></li> </ul>  | <p><b>ROMA</b> (Abril - fin. Jun.)</p>    |
|   | <p><b>VALENCIA</b> (Jun.) - TARRAGONA</p> |
|   | <p><b>ROMA</b> (med. Nov.-Dic.)</p>       |

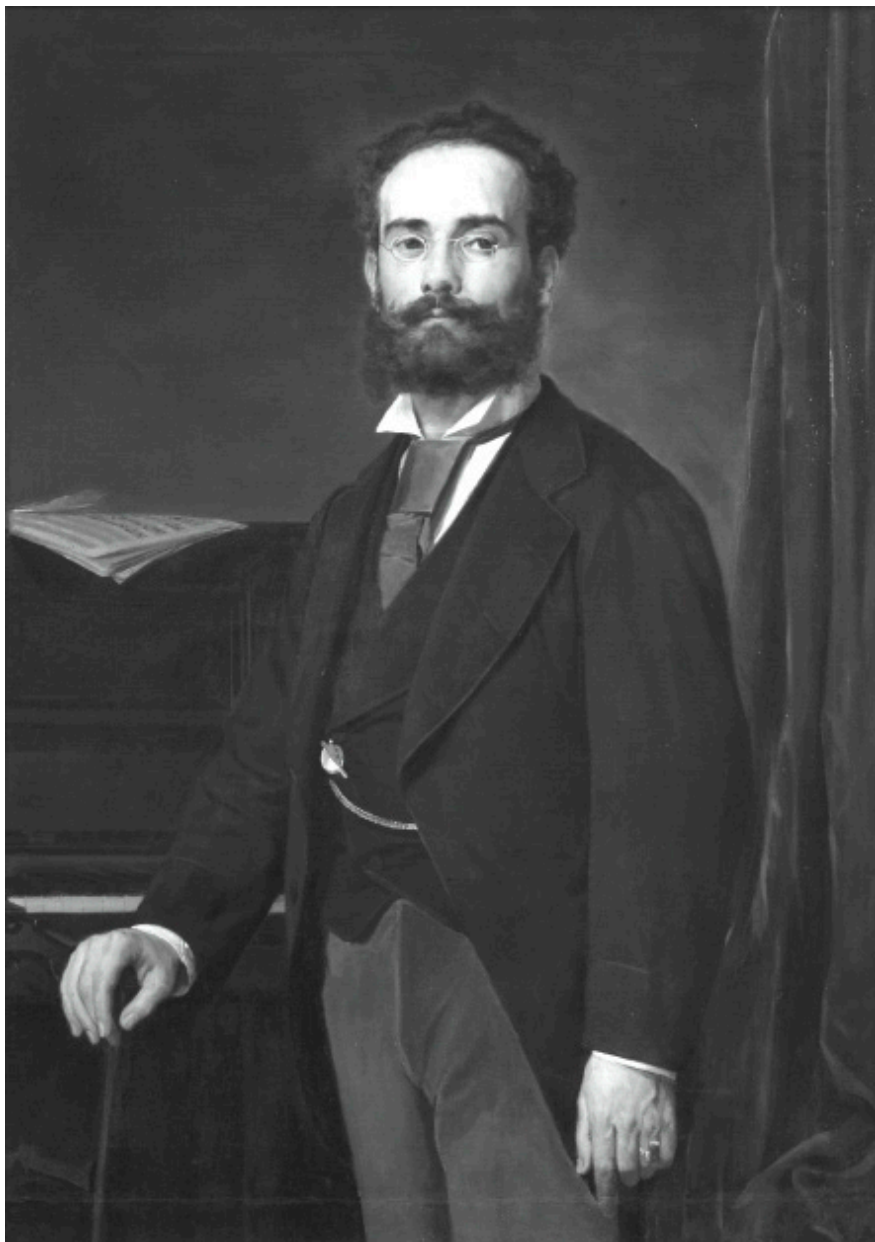


Fig. 2. CABA I CASAMITJANA, Antoni. *Felip Pedrell. Retrato*, 1875 [Óleo sobre tela], Sala Prat de la Riba, Biblioteca de Catalunya.

BIOGRAFÍA **1877**

- Mediados de año: regresa de Italia y pasa una temporada en casa de sus padres en Tortosa. Escribe *Viajes artístico-humorístico-musicales de un Doctor Sambuca por Italia*
- 12 de julio: llega a París.
- Compone *La veu de les montanyes* (titulado después *Lo cant de les muntanyes*), escenas sinfónicas destinada al concurso de Ntra. Señora de la Mercè. No obtuvo el premio.
- Comienza *Le Roi Lear*

ROMA (Enero - Junio)

## OBRA LITERARIA

- “Viajes artístico-humorístico-musicales por Italia, por un tal Doctor Sambuca”<sup>158</sup>. Ms. inédito.

158 Ms. destruido por el autor. 3 capítulos publicados en la *Gaceta de Cataluña* y en *NML*.

TORTOSA (Junio - med. Julio)

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *Le Roi Lear*, ópera; 5 actos; texto: Alphonse Baralle. 1877.

## — Música para orquesta

## — Orquesta

- *La veu de las montanyas*; escenas sinfónicas; gran orquesta; 1877. E-Bbc M 819
  1. *La matinada* – *Albada*
  2. *La romeria* – *Oració en l'ermita*
  3. *Festa* – *Cançons i dances*

TORTOSA (12 Julio - diciembre)

1878

## BIOGRAFÍA

LLEIDA (Oct. - Diciembre) TORTOSA PARÍS (Jun. - princ. Oct.) TORTOSA MONTPELLIER (Mayo) PARÍS (En. - princ. Mayo)

- Albert de Quintana i Combís le propone colaborar en las *Fêtes latines* de la *Société pour l'étude des langues romanes* de Montpellier. Pedrell compone *Cançó Llatina* (texto de Albert de Quintana) y la *Marcha triomphale* dedicada a Frédéric Mistral.
- 23-05: Estreno de *La fete* (última parte de *La Veu de les montanyes* en Montpellier).
- 27-05: Estreno de la *Cançó Llatino* en Montpellier.
- Estreno de la *Marche Triomphale* a Frédéric Mistral, interpretada por dos bandas militares.
- Vuelve a Tortosa con su familia.
  - Junio: regresa a París
  - compone el poema lírico *Mazzeppa*, el *Cuarteto de Cuerda*, el poema lírico *Il Tasso a Ferrara*
  - Principios de octubre: vuelve a Tortosa
  - 22 de octubre: visita a Magí Morera Galicia en Lleida, donde compone *Cléopâtre*.

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *Cléopâtre*, ópera; 4 actos y 5 escenas; texto: A. De Lauzières 1878.

## — Música para orquesta

## — Orquesta

- *Marche triomphale dédié à Frédéric Mistral*, orq., banda militar; 1878. E-Bbc M 817/3
- *Himne-Marche*, gran orq.; 1878.

## — Música vocal y orquesta

- *Himno*; gran orq., solos y coro, 1878.
- *Cançó llatina*, gran orq., coro; texto: A. De Quintana, 1878. E-Bbc M 817/1
- *Mazzeppa*, poema lírico; texto: de A. De Lauzières. 1878.
- *Il Tasso a Ferrara*, poema lírico; texto: de A. De Lauzières 1878.

- *Serenata coreada*, con texto de Magí Morera, para tiple y peq. orq. 1878.

— **Música para banda**

- Música vocal y banda

— **Música de cámara**

- Cuarteto de cuerda. 1878.

1. *Allegro moderato*

2. *Andante*

3. *Minuetto*

4. *Allegro scherzando*

PARÍS (En. - princ. Mayo)

MONTPELLIER (Mayo)

TORTOSA

PARÍS (Jun. - princ. Oct.)

TORTOSA

LLEIDA (Oct. - Diciembre)

1879

## BIOGRAFÍA

- A principios de año envía el manuscrito de *Cléopâtre* al concurso de la Intendencia del Teatro del Estado de Frankfurt; durante el primer trimestre de 1879 orquestación de *Cléopâtre* en Tortosa.
- Durante el verano compone varias series de *Lieder* y un *Nocturne - Berceuse* para piano.
- Regresa a París el 11 de Octubre.

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

## — Canto y piano

- *Lieder*; textos franceses (div. autores.) 1879.
  1. *Quand Mignon passait*; texto: J. T. de Saint-Germain).
  2. *Allons ma belle dormeuse*, serenata; texto: Lucien Biart.
  3. *Viens à moi*, barcarola; texto: M. Desbordes-Valmore.
  4. *Mignon*; trad. polaco: A. des Essarts.
  5. *Le Berceau*; texto: Lefranc de Pompignac.
  6. *Les Papillons*; *pantom* texto: Th. Gautier.
  7. *Les Colombes - Orientale*; texto: Th. Gautier.
  8. *Villanele*; texto: Th. Gautier.
  9. *Dans un baiser l'onde... Orientale*; texto: Th. Gautier.
  10. *Barcarolle*; texto: Th. Gautier.
  11. *C'est moi*; texto: M. Desbordes-Valmore.
  12. *Chanson d'avril*; texto: L. Boillet.
  13. *Romance: Au pays se fait la guerre* texto: Th. Gautier.
  14. *Promenade nocturne: La rosée arrondie en perles* texto: Th. Gautier.
  15. *Lamento: Connaissez-vous la blanche tombe*; texto: Th. Gautier.
- *Lais*; col. 14 *Lieder*; texto: A. A. De B; c. y pf.; 1879.
  16. *Ans d'ha- ver-lo conegut*.
  17. *Amb lo capet coronat de flors gayes*.
  18. *Los jorns passaven*.
  19. *Lluny del món, ànima meva*.
  20. *Mes amigues tot plorant*.
  21. *Devant son noble esperit*.

TORTOSA (Enero - Mayo)

LLEIDA Y PRIORAT (Jun. - princ. Oct)

MONTPELLIER

PARÍS (11 Oct - Dic.)

22. *Cor emmalaltit, no ploris.*

23. *Veniu, floretes del meu jardí.*

24. *De qui són aquests cants?*

25. *Ell m'ho ha dit: Jo t'aym.*

26. *Donzelletes de quinze anys.*

27. *Quan brilla en nit calmosa.*

28. *Il·lusions falagueres.*

29. *Hosanna, germanes meves.*

- *Dos melodías*; texto: J. B. Altés; solo o coro; pf. o arm; 1879.

#### — Música para piano

- *Nocturno-Berceuse*. 1879.

#### — Música para orquesta

##### — Orquesta

- *Gavotte*; Do m. (La m?? Jornadas de Arte pf. 147); gran orq.; 1879.
- *Marche triomphale*; gran orq. «avec des saxophones»; 1879. E-Bbc M 817/2.

#### — Varia

- *Serenata*; coro 4 v (*Desperta't ben tost*). 1879.
- *Evoqué. La festa de Tibulus*; coro de S., va, cv, pf.; texto: Víctor Balaguer. 1879.
- *Gaillarde*; quart. cda.; cb. *ad libitum*. 1879.



1880

## BIOGRAFÍA

- Regresa a Tortosa a finales de febrero.

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- Rev. del *Coro de esclavas* (escena I, cuadro II, acto IV) de la ópera *Cleopatre*. 1880.

## — Música religiosa

- *Jesús als pecadors*; Lamento; T, cuart. cda., pf., arm. *ad libitum*; texto: J. Verdaguer. 1880.
- *Llevant Déu*; escena religiosa. T, cuart. cda, pf., amrm.; texto: Careta y Vidal. 1880.
- Nueva versión de *Llevant Déu*. 1880.
- *Scénario* del oratorio *La Samaritaine*. 1880.

## — Canto y piano

- Cinco *Lieder* para c. y pf. 1880.
  1. *La primavera*; texto: F. Matheu.
  2. *Serenata*; texto: F. Matheu (de *Lo Relicari*).
  3. *Cant dels mariners catalans*; texto: V. Balaguer (de *Lo guant del degollat*).
  4. *Serenata*; texto: I. Armengol.
  5. *Amor meua*; texto: Careta i Vidal.
- Rev. de los cuatro últimos *Lais* (nº; 174.); 1880.
- *Sirventés*. Bar., pf.; texto: V. Balaguer (de *Lo comte de Foix*); 1880.
- *Balada*. Bar., pf.; texto: G. Fosselló. 1880.
- *Pregbiera dell'orfanello*; c., pf.; texto: César Cantó. 1880.
- *La Primavera, Lieder*; c., pf., texto: Francesc Matheu (de *Lo relicari*); 1880.
  1. *La Primavera que a estimar comvida.*
  2. *Cada vegada que et veig.*
  3. *De celístia marinera.*
  4. *Mirant d'una viola.*
  5. *No sé què hi ha en ta mirada.*
  6. *Si les floretes de la finestra.*
  7. *Si alguna nit a despertar venia.*
  8. *D'ençà, hermosa, que et conec.*
  9. *Vine, verge beneïda.*

PARÍS (En. - Feb.)

TORTOSA (Feb. - Dic.)

10. *Quan lo sol a ta finestra.*

11. *Si pogues un sol instant.*

12. *Cançons d'amor que be dictades.*

- *Escenas infantiles*; c. y pf.; 1880.
- *Seis Lieder*; c., pf.; texto: M. Morera. 1880.

#### — Música para piano

- *Escenas infantiles*; pf. a 4 mn., 1880. (1. *La muñeca en el baile*; 2. *Coloquio íntimo*; 3. *La canción del pastorcillo*; 4. *El cuento de la abuelita*; 5. *El «Angelus»*; 6. *Fiesta*; 7. *Canción de cuna*).

#### — Música para orquesta

##### — Orquesta

- *Gavotte*; La m.; orq. 1880.
- *El Lorito Real*; «*Guaracha*». gran orq.; 1880.
- *Excelsior*, poema sinfónico; gran orq., 1880. **E-Bbc M 816.**
- *I Trionfi*, poema sinfónico; gran orq.; 1880. **E-Bbc M 815.**
  1. *Trionfo d'amore* (1. *Le ombre e gli spiriti*; 2. y 3. *Madrigale*; 4. *Estasi d'amore*).
  2. *Trionfo della morte* (5. *Lamento in morte de Laura. Aparizione*).
  3. *Trionfo della gloria* (6. *Erviva il poeta e il Campidoglio*; 7. *Inno della Incoronazione*).
- *Marche triomphale*; gran orq., 3 sax.; 1880 **E-Bbc M 817/1.**

##### — Música vocal y orquesta

- *Leonore*, sifonía dramática; coros; texto: Bürger. Borrador (Intr. y 2 núm.); 1880.

#### — Música para banda

- *Dertusa*, marcha a tres tiempos; banda militar 1880.
- *Los tres amores*, himno-coral a 4 v. e inst. de viento 1880.

#### — Varia

- *Himne a Venus*; Ti., fl., guit., arp., arm. y pf.; texto: Víctor Balaguer (*Saffo*). 1880.

## 1881

## BIOGRAFÍA

- 20-03-1881: La Sociedad de Conciertos de Madrid interpreta la *Marcha de la Coronación* dedicada a Frédéric Mistral.
- 16-11-1881: estreno en el Teatro Apolo de Madrid del poema místico *Tasso*<sup>159</sup>, dirigido por Ruperto Chapí.

## OBRA LITERARIA

## — Monografías:

- *UN MÚSICO VIEJO* [PEDRELL, Felip]. *La ópera Lohengrin en Madrid, cuatro palabras antes de su representación*. Madrid: Imp. J. M. Ducazcal, 1881.<sup>160</sup>

## OBRA MUSICAL

## — Música para piano

- Tres tandas de Valeses: *Bellina, Albelí y Chiarina*, 1881.

## — Música para orquesta

## — Orquesta

- *Minuetto*; peq. orq. viento. cuerda con sordina; 1881. E-Bbc 817/4; 822/2.

## — Música vocal y orquesta

- Instrumentación del poema lírico *Tasso* (nº; 171) 1881.

159 Adaptación e instrumentación de *Il Tasso de Ferrara*, 1878.

160 Atribuido en un principio a Letamendi (V. *Jornadas de arte...*, p. 168), Joaquim Pena lo atribuyó por error a Antonio Peña y Goñi. Refundido como “La ópera Lohengrin en Barcelona”. *NMYL* a. I, (I) n. 2, 9-07-1882, p. 2-3; (II) n. 3, 16-07-1882, p. 4; (III) n. 4, 23-07-1882, p.4; (IV) n. 6, 6-08-1882, p. 4; (V) n. 7, 3-08-1882, p. 3-4; (VI) n. 8, 20-08-1882, p. 4-5.

## BIOGRAFÍA

1882

[Sin datos relevantes]

## OBRA LITERARIA

— **Publicaciones periódicas:**

- 1 de julio de 1882: *Salterio Sacro-Hispano*.
- 1 de julio de 1882: *Notas Musicales y Literarias*.

## OBRA MUSICAL

— **Música religiosa**

- Composiciones religiosas para el *Salterio Sacro Hispano*; diferentes form. vocales y ac. org. 1882.
  1. *Ave Regina caelorum*.
  2. *Alma Redemptoris Mater*.
  3. *O Gloriosa Virginum*.
  4. *O Salutaris hostia*.
  5. *Tantum ergo y Genitori*.
  6. *Ave maría y Santa María*.
  7. *Ave María y Regina Caeli Lætare*.

BARCELONA (1881-1904)



Fig. 3. PARERA, Guillermo. Caricatura de Felipe Pedrell. *Ilustración Musical*, n.10, 9-06-1883

## 1883

## BIOGRAFÍA

- Principios de abril: Pedrell asume brevemente la dirección de la capilla musical de la parroquia de Santa Ana de Barcelona, como sucesor de Anselm Barba.<sup>161</sup>
- Cese de *Notas Musicales y Literarias* y del *Salterio Sacro-Hispano*.

BARCELONA (1881-1904)

## OBRA LITERARIA

## — Monografías:

- *Gramática musical...* con Tomás Campano.

## — Publicaciones periódicas:

- Artículos en *Notas Musicales y Literarias*.

161 V. PEDRELL, Felip. “En un magisterio *in partibus infidelium*. (1883)”, en *Jornadas de Arte...*p. 181-191.

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

## 1884



## BIOGRAFÍA

- Intento de resucitar el *Salterio Sacro-Hispano*.
- Mayo: viaje a Montperllier.
- Interpretación en el Teatro Lírico de *Evobé* (intermedio coral) y *Tasso* (poema lírico).

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

## — Canto y piano

- *Mignon. Lied*; c., pf.; texto: W. Meister 1884.
- *Avuy farà un any*; “amorosa”; c., pf.; texto: Bartrina. 1884.
- *Mai més*; c., pf.; texto: Bartrina 1884.

BARCELONA (1881-1904)

## BIOGRAFÍA

1885

[Sin datos relevantes]

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

## — Música para piano

- *Rapsodias*, sobre motivos de óperas, pf. sobre motivos de óperas 1885.
  1. *Il Profeta*.
  2. *Roberto il diavolo*.
  3. *Los hugonotes*.
  4. *Fausto*.
  5. *Fausto*.
  6. *Dos transcripciones firmadas Franz*.
  7. *Minuetto del Quintetto de Boccherini*.
  8. *Minueto de la Ifigenia de Gluck*.

## — Varia

- *Otger*, marcha fúnebre para la tragedia del mismo nombre; instr. vientp; texto: A. Ferrer i Codina; 1885.



## BIOGRAFÍA

1886

- Fallido intento de resucitar el *Salterio Sacro-Hispano*.

## OBRA LITERARIA

- ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de (sección extranjera); Felipe PEDRELL y Francisco VIADA (sección española). *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1886, p. 608-610.

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

BARCELONA (1881-1904)

BARCELONA (1881-1904)

1887

**BIOGRAFÍA**

[Sin datos relevantes]

**OBRA LITERARIA**

[Sin datos relevantes]

**OBRA MUSICAL**— **Música escénica**— Operetas y óperas cómicas

- *Eda*,<sup>162</sup> ópera cómica; 3 actos; 13 números 1887.

BARCELONA (1881-1904)

1888

**BIOGRAFÍA**

[Sin datos relevantes]

**OBRA LITERARIA**— **Publicaciones periódicas:**

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 26 artículos.<sup>163</sup>

162 Por encargo de B. de Nueva York. Partitura de orq. y de pf..

163 V. p. 343 .

**OBRA MUSICAL**— **Música escénica**— Óperas

- *Little Carmen*, ópera; 3 actos; Acto I: 6 n. (c., pf.) 1888.

BARCELONA (1881-1904)

BIOGRAFÍA **1889**

- Agosto: revisión de *L'ultimo Abenzerragio*.
- 6 de octubre: reestreno de *L'Ultimo Abenzerragio* en el Teatre Líric de Barcelona.
- 20-10-1889: Yxart publica en *La Vanguardia* el artículo sobre *L'Ultimo Abenzerragio* que recogerá Pedrell en *Por nuestra música*.
- Correspondencia con Barbieri sobre la ópera española.

## OBRA LITERARIA

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de artículos.<sup>164</sup>

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *L'ultimo Abenzerragio*. Nueva versión. 26 números. 1889.

## — Operetas y óperas cómicas

- *Mara*, ópera cómica; 4 actos; 20 números; c., pf.; 1889.

## — Zarzuelas

- *Los secuestradores*, zarzuela; 3 números. 1889.

## — Canto y piano

- *Aires andaluces*; o coplas de contrabandistas (F. Peláez); pf., texto adaptable. 1889.
- Aires de la tierra del cantaor Silverio (título y personaje ficticios), para c. y pf. F. Peláez. Publicado por Alier. 1889.



## 1890

## BIOGRAFÍA

- 7 agosto - 16 septiembre: compone los dos primeros cuadros de *Els Pirineus* (*El Comte de Foix* y *Raig de Lluna*)
- 16 de septiembre hasta finales de año: instrumentación de estos dos números.

## OBRA LITERARIA

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 18 artículos.<sup>165</sup>

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *Els Pirineus*, trilogía. Composición de las dos primeras partes: *Lo comte de Foix* y *Raig de Lluna*; orquestación y versión para c. y pf. 1890.

---

165 V. p. 343.

BIOGRAFÍA **1891**

- ca. 20-31 de enero: compone el tercer cuadro de *Els Pirineus* (*Jornada de Panissars*)
- febrero - 7 abril: instrumentación del tercer número de *Els Pirineus*.
- 16 - 18 de mayo: compone el *Prólogo* de *Els Pirineus*.
- 6 de junio: finaliza la instrumentación del *Prólogo* de *Els Pirineus*.
- 30 de julio: † Felip Pedrell i Cassadó.
- 9-08-1891: Josep Yxart publica en *La Vanguardia* “Cuestión mal planteada”
- 1 de septiembre: se publica *Por nuestra música...* Octubre: fundación del *Orfeo Català* (Lluís Millet, Amadeu Vives, Josep Comella)

## OBRA LITERARIA

— **Publicaciones periódicas:**

- *Ilustración Musical Hispano Americana*. (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 7 artículos..
- Artículos en el *Diario de Barcelona*. (13-11-1891 al 14-09-1892; 26 artículos). 1891: 7 artículos.
- *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela L-irico-Nacional motivadas por la Tragedia (tres cuadros y un Prólogo), Los Pirineos, poema del Excmo. Sr. D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felip Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C.<sup>a</sup>, 1891.

BARCELONA (1881-1904)

## OBRA MUSICAL

— **Música escénica**— Óperas

- *Els Pirineus*, trilogía. Tercera parte, *La jornada de Panissars y Prólogo*. Orquestación y reducción para c. y pf. 1891.

# 1892

## BIOGRAFÍA

- Gana el concurso de la *Societat Catalana de Concerts*, con las *Escenes simfòniques Veus de la montanya*.
- Estreno de las *Escenes simfòniques...* bajo la dirección del maestro Antoni Nicolau.
- 11-10-1892: Conferencia en el Ateneo de Barcelona, dirigido por Josep Yxart. Conferencia: *Nuestra música en los siglos XV y XVI*, dentro del ciclo *Estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*. Montaje y dirección de las ilustraciones musicales: Antoni Nicolau.

### OBRA LITERARIA

#### — Publicaciones periódicas:

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números. Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 65 artículos). 1892: 11 artículos.<sup>166</sup>
- Artículos en el *Diario de Barcelona*. (13-11-1891 al 14-09-1892; 26 artículos). 1892: 20 artículos.

### OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

## BIOGRAFÍA

- Enero: se publica la partitura para canto y piano de *Els Pirineus*, con texto en catalán, italiano y francés.
- 22-02-1893; 8-03-1893 y 15-03-1893: conferencias en el Ateneo de Barcelona.

## OBRA LITERARIA

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 4 artículos.<sup>167</sup>

## OBRA MUSICAL

## — Música escénica

## — Óperas

- *Els Pirineus*, publicación de la reducción para c. y pf. de la partitura 1893.

## — Música para piano

- *Lo Cant de la Montanya*; versión para pf. de *La veu de las montanyas*, 1893.

## — Música para orquesta

## — Orquesta

- *Sardana*; para el drama *Gerona* de B. Pérez Galdós, 1893.

1894

BARCELONA (Enero - Octubre)  
MADRID (Oct. - Dic.)**BIOGRAFÍA**

- Finales de octubre: se instala en Madrid

**OBRA LITERARIA**

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 9 artículos.<sup>168</sup>
- 8-06-1894: *Hispania Schola Musica Sacra*. Vol. I, Cristóbal de Morales.
- Octubre: *Hispania Schola Musica Sacra*. Vol. II, Guerrero

**OBRA MUSICAL**

[Sin datos relevantes]

1895

**BIOGRAFÍA**

- Imparte clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid.
- Conferencias en el Ateneo de Madrid.
- 10 de marzo: Es nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- 5 de mayo: Peña y Goñi publica “Cuatro soldados y un cabo” (*La Época*)

**OBRA LITERARIA**

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 11 artículos.<sup>169</sup>
- *Hispania Schola Musica Sacra* III y IV (Cabezón); y V (Juan Ginés Pérez)

**OBRA MUSICAL**

[Sin datos relevantes]

168 V. p. 343.

169 V. p. 343.

MADRID

1896

## BIOGRAFÍA

- Continúa impartiendo clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid.
- Comienza a impartir clases en el Ateneo de Madrid (Escuela de Estudios Superiores).
- Agosto: Fiesta internacional de Bilbao dedicada a la Música Religiosa

## OBRA LITERARIA

- *Ilustración Musical Hispano Americana* (30-01-1888 a 30-12-1896; 215 números). Revista quincenal. Dirección de la revista y redacción de 8 artículos.<sup>170</sup>
- *La Música Religiosa en España*. Boletín mensual dirigido por Pedrell (1896-1899). 48 números.
- “Anotaciones manuscritas al Estudio Bio-Bibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria”, en *La Música Religiosa en España*, vol 12 (1896) al 27 (1898)
- *Hispaniæ Schola Musica Sacra* VI (Antología de fabordones de Tomás de Santa María, Guerrero, Victoria, Ceballos y otros). VII y VII (Cabezón)<sup>171</sup>

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

MADRID

1897

## BIOGRAFÍA

- 12-14 de Marzo: estreno del prólogo de *Los Pirineos* en Venecia.
- 18 de Mayo: Velada en honor a los autores de *Los Pirineos* en el Ateneo de Madrid.

## OBRA LITERARIA

- *La Música Religiosa en España*. Boletín mensual dirigido por Pedrell (1896-1899). 48 números.
- “Anotaciones manuscritas al Estudio Bio-Bibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria”, en *La Música Religiosa en España*, vol 12 (1896) al 27 (1898)
- *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*. 5 vol.. La Coruña: ed. Berea y C<sup>a</sup>, 1897-1898

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

MADRID

---

170 V. p. 343.

171 Joan B. Pujol cedió los materiales inéditos (entre los que se encontraban obras de Diego Ortiz y de Tomás L. de Victoria) a la casa Breitkopf und Härtel de Leipzig, de donde salió la idea de editar las obras completas de Victoria.

## 1898

## BIOGRAFÍA

- Continúa las clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.

## OBRA LITERARIA

- *La Música Religiosa en España*. Boletín mensual dirigido por Pedrell (1896-1899). 48 números.
- “Anotaciones manuscritas al Estudio Bio-Bibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria”, en *La Música Religiosa en España*, vol 12 (1896) al 27 (1898)
- *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX*. 5 vol.. La Coruña: ed. Berea y C<sup>a</sup>, 1897-1898
- *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*; fascículos de *La Ilustración Musical Hispano Americana*. Letras A-G. Barcelona: Imp. Verdós, 1897

MADRID

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]



## 1899

## BIOGRAFÍA

- Continúa las clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.
- Organiza conciertos en los homenajes a Velázquez (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo de Pintura, Palacio Real)

## OBRA LITERARIA

[Sin datos relevantes]

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

MADRID

BIOGRAFÍA **1900**

- Continúa las clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.
- Comienza a preparar el *Cancionero Musical Popular Español*.
- Acude a la Festa d'Elche
- Viaja a Ávila. Conferencia sobre Tomás Luis de Victoria.

## OBRA LITERARIA

- “Folklore musical castillan du XVIe siècle”, en *SIMG*, 1 Jahrg, H. 1, junio 1900, p. p. 372-400.

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

MADRID

**1901**

## BIOGRAFÍA

- Continúa las clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.
- 14-01-1901: fallece Víctor Balaguer
- 20-12-1901: Fallece Gabriel Rodríguez
- Viaje a Palma de Mallorca

## OBRA LITERARIA

— **Publicaciones periódicas:**

- “La Festa d'Elche ou drame Lyrique liturgique La Morte et Assomption de la Vierge”, en *SIMG*, 2 Jahrg, H. 1, enero-marzo 1901, p. 203-253.

— **Escritos técnicos y teórico-musicales:**

- *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

MADRID



## 1902

## BIOGRAFÍA

- Continúa las clases en el Real Conservatorio de Música de Madrid y en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid.
- 4-01-1902: Estreno de *Los Pirineos* en Barcelona.
- Propuesta fallida de representar *Los Pirineos* en las fiestas reales de coronación de Alfonso XIII.

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- «Quincenas Musicales», en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1902: 21 artículos.

## — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus I: Motecta*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf & Härtel, 1902.

## — Escritos técnicos y teórico-musicales:

- PEDRELL, Felip, *Prácticas preparatorias de instrumentación*, Barcelona: Juan Gili, 1902

## — Cursos y conferencias:

- Discurso en el homenaje a Gabriel Rodríguez Benedicto, Ateneo de Madrid, 24-05-1902.
- “De música nacionalizada”, en la *Associació Wagneriana*, , 1902. [publicada en PEDRELL, Felip. “De música nacionalizada”, en *XXV Conferencies donades a la Associació Wagneriana (1902-1906)*. Barcelona: Associació Wagneriana, 1908, p. 3-15]

MADRID

## OBRA MUSICAL

## — Varia

- *Don Ramon i Don Joan*, coro mixto a capella, 1902.

## — Música escénica

## — Óperas

- *La Celestina*,<sup>172</sup> *tragi-comedia lírica de Calisto y Melibea*; ópera; 4 actos; texto: F. de Rojas; 1902.

---

172 Edición a cargo de Salvat y C<sup>a</sup>, trad. francesa Henri de Curzon; trad. italiana Angelo Bignotti. 1903.

## BIOGRAFÍA

- Continúa los cursos en el Ateneo y en el Real Conservatorio de Música de Madrid.
- 15 de diciembre: comienza la composición el *El Comte Arnau*.

## OBRA LITERARIA

— **Monografías:**

- *La Celestina, Tragicomedia-lírica de Calisto y Melíbea* (texto castellano del libreto) Barcelona: Salvat i C<sup>a</sup>, 1903.

— **Publicaciones periódicas:**

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1903: 24 artículos.
- “Indigénisme musical espagnol du Théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle”. *Sammelbände...*, III, 1903.

— **Ediciones Musicales:**

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus II: Missarum Liber primus*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1903.

— **Diccionarios y voces de diccionario:**

- Artículos biográfico-críticos para la 5<sup>a</sup> edición del *Riemann-Lexicon* de H. Riemann (“Datos sobre músicos españoles antiguos y modernos”), 1903.

— **Traducciones**

- LAVIGNAC, A. *La Educación musical*, por . Traducción de F. Pedrell. Barcelona: Gustavo Gili, 1903.

## OBRA MUSICAL

[Sin datos relevantes]

# 1904

## BIOGRAFÍA

- Viaje a Barcelona: Intentos de representación de *El Comte Arnau* en el Parque Güell y en las Arenas de Barcelona.
- Intento de reanudar el *Salterio Sacro-Hispano*, de acuerdo con las ordenaciones del *Motu Proprio* de Pio X (22 de noviembre de 1903). Entre septiembre de 1904 y primeros meses de 1905 compone dos series de obras para esta publicación.
- A finales de diciembre traslada de nuevo su residencia definitivamente a Barcelona.

## OBRA LITERARIA

### — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1904: 23 artículos.
- “Músichs vells de la terra”, en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1904: 10 artículos.

### — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus III: Cantica BMW vulgo Magnificat et Canticum Simeonis*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1904.

### — Cursos y conferencias:

- Discurso de la primera Festa de la Música Catalana. [publicado en PEDRELL, Felip, “Festa de la Música Catalana. Discurs llegit pel Mtre, en Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana* Música Catalana. . a. I, n. 8, 08-1904, p. 161-164].

## OBRA MUSICAL

### — Música religiosa

- Dos series de composiciones para el Salterio Sacro-Hispano (A y B).

### — Música escénica

#### — Óperas

- *El Comte Arnau*, *festival lírico-popular en dos partes*, ópera; texto: Joan Maragall, 1904.

## OBRA LITERARIA

— **Publicaciones periódicas:**

- «Quincenas Musicales», en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1905: 24 artículos.
- «Músichs vells de la terra», en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1905: 10 artículos..

— **Ediciones Musicales:**

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus IV: Missarum Liber secundus*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1905.
- PEDRELL, Felip. *El Organista Litúrgico Español: selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico conforme a las prescripciones del Motu Proprio y a las tradiciones de la escuela clásica de órgano española escogida y comentada por Felipe Pedrell*. Barcelona: Alier, 1905

— **Cursos y conferencias:**

- Discurso de la segunda Festa de la Música Catalana [publicado en PEDRELL, Felip, “Festa de la Música Catalana. Any II. Discurs del Metre en Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. II, n. 18, 07-1905, p. 113-115.
- “Origen y evoluciones de las formas musicales”, en la Academia Granados.

## OBRA MUSICAL

— **Música para orquesta**— Música vocal y orquesta

- *La Matinada*; cuadro de la Naturaleza, texto de Adrià Gual; para solistas, coro y orquesta, 1905.<sup>173</sup>
- *Visións de Randa*, poema con solistas, coro y orquesta; texto de M. Morera 1905.

— **Varia**

- Arreglos para coro mixto: 1905.
  1. *La Sagrada familia*
  2. *Lo cant dels Almugàvers* (de la trilogía *Els Pirineus*)

---

173 Representada el 27 de octubre de 1905.

# 1906

## BIOGRAFÍA

- El 8 de marzo se interpreta la *Cort d'Amor* de *Els Pirineus* en el Teatro Novedades (*Schola Cantorum* de París y *Orfeo Català*, dirigidos por Charles Bordes).
- 5 de Junio y ss. se repite con la *Schola Cantorum* en las *Assise musicales* de Montpelier
- A finales de diciembre comienza a escribir *Jornadas de Arte*.

### OBRA LITERARIA

#### — Monografías:

- PEDRELL, Felip. *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeo Català. Il·lustracions y notes breus per en Felip Pedrell*. Barcelona: Societat anònima La Neotípià, 1906..

#### — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”. En *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1906: 24 artículos.
- “Músichs vells de la terra”. En *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1906: 10 artículos..
- *Musicalerías*. Valencia: J. Sampere y C<sup>a</sup>, 1906.

#### — Prólogos:

- PEDRELL, Felip. «Prólogo» a las *Sonatinas de Scarlatti*. E. GRANADOS (Ed.). Barcelona: Alier, 1906.

### OBRA MUSICAL

#### — Música para orquesta

##### — Música vocal y orquesta

- *In captivitatem comploratio*. Salmo *Super flumina Babylonis*; 4 v., orq.; 1906.
- *Glossa*, sinfonía jubilar; coro, orq.; texto: Joan Maragall; 1906.

#### — Canto y piano

- *Canciones arabescas*; c., pf.; Seis piezas publicadas por Alier; 1906.

1. *Canción callejera*
2. *Seguidillas gitanas*
3. *Boleras estudiantiles*
4. *Copla marinera*
5. *El columpio (La bamba)*
6. *Copla de Baile*

## BIOGRAFÍA

1907

- El 16 de enero la Sociedad *Zangvereenigine van de Maatschappij tot boverdering de Toonkunst Afdeeling's-Gravenhage* (La Haya) ejecuta el *Prólogo* de *Los Pirineos*.
- Desde finales de Agosto: comienza el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Colección Musical Joan Carreras Dagas)

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1907: 23 artículos.
- “Músichs vells de la terra”, en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1907: 17 artículos.
- “Dos músichs cinchcentistes catalans, cantors d’Aussias March”, en *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1907, p. 408-413.

## OBRA MUSICAL

- *Glosa a lo divino* y *Coplas* “del Alma que pena por ver a Dios”; solo; ac, org; 1908.

BARCELONA

Fig. 4. CASAS, Ramón. *Felip Pedrell*, MNAC

## 1908

## BIOGRAFÍA

- 26 de febrero, 1 y 12 de marzo: interpretación de la *Glossa. Sinfonia Jubilar* en los festejos por la inauguración del Palau de la Música Catalana.
- A finales de junio finaliza el catálogo de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona (antes fondo Carreras-Dagas)

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1908: 24 artículos.
- “Músichs vells de la terra”, en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1908: 14 artículos.

## — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus V: Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Sanctae*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1908.

BARCELONA

## 1909

## BIOGRAFÍA

- 12-12-1909: ejecución del Prólogo de Los Pirineos en la Société Saninte Cécile, Burdeos.

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1909: 23 artículos.
- “Músichs vells de la terra”, en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1909: 11 artículos.
- “Joan I d’Aragó, compositor”, en *Revista d’Estudis Universitaris Catalans*, 1909 (III), 233-239, 319-325, 523-530.
- “L’Eglogue La forêt sans amour de Lope de Vega, et la Musique et les musiciens du théâtre de Calderon”, en *Sammelbände der Internationales Musik-Gesellschaft*, n. 11 Jahrg, H. 1, octubre-diciembre 1909, p. 55-104.

## — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus VI: Missarum Liber tertius*. Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1909.

## — Bibliografías y Catálogos bibliográficos

- PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1909

## — Cursos y conferencias:

- “Historia musical y étnica de la cançó popular”, en la *Associació d’Estudis Universitaris catalans*.

BARCELONA

## BIOGRAFÍA

- 2-08-1910: Viaje a Argentina, acompañado de su hija Carmen Pedrell, Tomás Bretón, Emilio Serrano y Joan Goula.
- 18-08-1910: Llegada a Buenos Aires
- 10-09-1910: Estreno de *Els Pirienus* en el Teatro Colón de Buenos Aires.

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1910: 22 artículos.
- “Músichs vells de la terra”, en *Revista Musical Catalana*. (agosto 1904 - septiembre 1910; 76 artículos); 1910: 3 artículos.
- “Jacopone da Todi, los *Stabat Mater* y la Música”, en *Revista de Estudios Franciscanos*, abril-mayo 1910, 129-147.
- “Quelques commentaires à une lettre de l’insigne maître Victoria”, en *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 11 Jahrg, H. 1, julio-septiembre 1910, p. 469-473
- [PEDRELL, Felip. *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. Paris: Ollendorf, 1910].<sup>174</sup>
- [PEDRELL, Felip. *Lírica nacionalizada. Estudios sobre el folk-lore musical*. Paris: Ollendorf, 1910].<sup>175</sup>

---

174 Recopilación de artículos publicados en *La Vanguardia*, v. p. 406.

175 Recopilación de artículos publicados en *La Vanguardia*, v. p. 403.



1911

## BIOGRAFÍA

- 21 de mayo: se interpreta el prólogo de *Los Pirineos* en el Palau de la Música Catalana (Orquesta Sinfónica de Madrid).
- Felip Pedrell es nombrado comendador de la Orden de San Silvestre.
- 28 de octubre - 2 de noviembre: Homenaje a Pedrell en Tortosa y Alcanar.
- Se publica *Escritos Heortásticos*.

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1911: 24 artículos.

## — Monografías:

- PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*. Autobiografía (1841-1891). París: Ollendorf, 1911.
- PEDRELL, Felip. *Orientaciones*. Autobiografía (1892-1902). París: Ollendorf, 1911.

## — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus VII: Psalmi, Antiphona Mariana, Asperges et Vidi aquam, etc.* Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1911.

BARCELONA

1912  
1922

## BIOGRAFÍA

- 12-10-1912: fallece su hija, Carmen Pedrell i Estrany.
- A partir de 1917: comienza a donar su biblioteca y su fondo documental personal a la Biblioteca de Catalunya.

## OBRA LITERARIA

## — Publicaciones periódicas:

- “Quincenas Musicales”, en *La Vanguardia*. (25-02-1902 a 16-07-1922; 468 artículos); 1912: 23 artículos; 1913: 25 artículos; 1914: 24 artículos; 1915: 23 artículos; 1916: 24 artículos; 1917: 21 artículos; 1918: 18 artículos; 1919: 20 artículos; 1920: 20 artículos; 1921: 22 artículos; 1922: 15 artículos.
- PEDRELL, Felip. “L’Ecole Grégorienne de Solesmes en Espagne”, en *Revue Grégorienne*, 1912, vol. II, p. 4-10.

## — Ediciones Musicales:

- PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis. Opera Omnia ornata a Philippo Pedrell. Tomus VIII: Documenta biographica et bibliographica. Appendices. Cantiones sacrae ex collectionibus non impressis et al. Index.* Lipsiae, Typis et sumptibus Breikopf et Härtel, 1913.
- PEDRELL, Felip. *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vol., Valls: E. Castells, 1917-1922.

BARCELONA

— **Monografías:**

- PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas; Orígenes y transformaciones de las formas musicales*. 2 vol. Valencia: Manuel villar, 1918.<sup>176</sup>
- PEDRELL, Felip. *Tomás Luis de Victoria abulense: biografía, bibliografía. Significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*. Ed. Manuel Villar, Valencia, 1918<sup>177</sup>
- PEDRELL, Felip. *Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas que para mejoramiento de la técnica y de la estética del arte músico ejerció el insigne jesuíta valenciano*. Valencia: M. Villar, 1920<sup>178</sup>
- PEDRELL, Felip; ANGLÈS, Higiní. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d'En Brudieu*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921.<sup>179</sup>
- PEDRELL, Felip. *Jornadas postreras (1903-1912)*, Autobiografía. Valls: E. Castells editor, 1922.

---

176 El primer volumen es una reedición de los artículos publicados en la revista *Musicana*, de la Academia Granados, en 1916-1917, y el segundo está basado en los materiales que Pedrell tenía preparados para dicha publicación. A su vez, los artículos en *Musicana* se basaban en la serie de conferencias que impartió Pedrell en la Academia Granados el curso 1905-1906.

177 Reelaboración sobre PEDRELL, Felip. *Thomae Ludovici Victoria [...] Tomus VII: Documenta biographica et bibliographica...*1913.

178 Reelaboración sobre “Eximeno”, en Pedrell, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos...*, 1888 y en el PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*1897.

179 Pedrell firma la parte biográfica del estudio, que se corresponde al estudio sobre Brudieu publicado en la *Revista Musical Catalana*.



Fig. 5. AUDOUARD, Pablo. Fotografía de Felipe Pedrell. Albúm Salón, 1-01-1902.



## II. HISTORIOGRAFÍA Y PENSAMIENTO MUSICAL EN LA OBRA LITERARIA, CRÍTICA Y MUSICO- LÓGICA DE FELIP PEDRELL. UN ANÁLISIS A PARTIR DE *POR NUESTRA MÚSICA*.

### 1. CONSIDERACIONES PREVIAS

En los escritos de Pedrell no encontramos una reflexión explícita que establezca una distinción entre historiografía y pensamiento musical. Ambos conceptos se unen desde el momento en que Pedrell considera que la investigación histórica musical está al servicio de la composición (conforme a su modelo nacionalista), y establece una serie de juicios partiendo de la estética de su momento (y de sus propios criterios de valoración) sobre la música del pasado. No se para a considerar cuáles son las filosofías, metas, intenciones, presupuestos (o prejuicios) detrás de sus escritos sobre historia de la música, sino que su preocupación está en establecer criterios de verosimilitud de las diferentes narrativas sobre la historia de la música, en función de los datos aportados, su contexto ideológico y la coincidencia con sus propios posicionamientos estéticos.

Sin embargo, a la hora de estudiar el pensamiento musical de Felip Pedrell, consideramos apropiado analizar por un lado su modelo historiográfico, que nos acerca a su construcción teórica e ideológica del pasado musical, y por otro las bases ideológicas y estéticas explícitas sobre las que fundamenta su modelo de drama lírico nacional.

En cuanto al modelo historiográfico, comenzamos por una breve panorámica del contexto internacional de la época, en torno a tres presupuestos básicos que asumirá también Felip Pedrell: la idea de progreso y evolución en la historia de la música, el historicismo y el nacionalismo. Hay otros aspectos en los que no entraremos por cuestiones de espacio y de concreción. Por ejemplo, consideramos improcedente la valoración de la historiografía musical de Pedrell como positivista por varios motivos: en primer lugar, él mismo explicita que se han de evitar los condicionantes “positivistas” la hora de estudiar, valorar y escribir sobre historia de la música. Por otro lado, Dochy Lichtensztajn ya ha tratado el tema del positivismo en la obra de



Pedrell. En su tesis doctoral<sup>180</sup> y en su artículo “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”<sup>181</sup> explica cómo éste defiende la necesidad de realizar una interpretación analítica sobre los datos derivados de la investigación y la necesidad de una contextualización estética de los mismos, así como su juicio y actualización; por último, personalmente propondría una revisión de la aplicación descontextualizada (me atrevería a decir que incluso presentista) del concepto y del término “positivismo”. Su uso está extendido en nuestra crítica historiográfica actual para referirnos a enfoques de investigación que implican búsquedas y conclusiones a partir de datos y documentación histórica, aunque muchas veces se utiliza el término sin profundizar en los criterios epistemológicos y fundamentos conceptuales del positivismo. Pienso, de acuerdo con las tesis de Charles-Olivier Carbonell (1930-2013),<sup>182</sup> que historiográficamente no debería aplicarse más allá del ámbito cultural y cronológico en torno al *Cours de Philosophie Positive* de Auguste Comte<sup>183</sup> y del enfoque histórico positivista de su discípulo L. Bourdeau.<sup>184</sup> En realidad, la conceptualización que califica como “historiografía positivista” a prácticamente toda la producción historiográfica occidental de finales del siglo XIX y principios del siglo XX tiene su origen en la crítica de Lucien Febvre (1878-1956) y la escuela de los Annales a la producción historiográfica precedente; su aplicación a la historiografía musical, que se acentúa a partir de los años 70 del siglo XX en el contexto del desarrollo de la “Nueva Musicología”, debería revisarse.

Después de la breve presentación del contexto europeo de la época, nos acercamos a la figura de Felip Pedrell con un breve resumen biográfico de su período de formación en Tortosa.

A continuación desarrollamos una descripción del modelo historiográfico de Pedrell y su integración de los conceptos de progreso, historicismo y nacionalismo, para finalmente revisar su aplicación práctica, analizando aspectos como su narrativa historiográfica, periodizaciones y valoraciones, planteamientos metodológicos sobre tratamiento de fuentes, taxonomías y ediciones.

---

180 LICHSTENSZTAJN, Dochy. *Nineteenth-Century cultural Renaissance in Spain - El Regeneracionismo - And its Expression in the Musical-Historiographic Thought of Felipe Pedrell 1841-1922*, Tesis doctoral, Universidad de Tel Aviv, Diciembre 2004.

181 LICHSTENSZTAJN, Dochy. “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, vol. XIV-XV, 2004-2005, p. 301-303.

182 CARBONELL, Charles-Olivier, *L'Historiographie*, Paris: PFU, 1982 (Trad. esp. *Historiografía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1993).

183 COMTE, Auguste, *Cours de Philosophie Positive*, 6 vol., 1842.

184 BOURDEAU, L. *L'histoire et les Historiens: essai critique sur l'histoire considérée como science positive*, 1888.

## 2. EL MODELO HISTORIOGRÁFICO DE PEDRELL

### 2.1. Contexto

La Musicología surge en el ámbito alemán en los años 20 del siglo XIX, pero no se establece definitivamente hasta entrada la segunda mitad del siglo. De hecho, los primeros escritos de Pedrell son coetáneos al nacimiento de la musicología como disciplina académica. Como es sabido, entre 1863 y 1867 Friedrich Chrislander (1823-1901) edita en Leipzig *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft*, y en 1884 Friedrich Chrislander, Philipp Spitta (1841-1894) y Guido Adler (1855-1941) fundan la primera revista de musicología (*Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*); en 1885 Adler publica “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”,<sup>185</sup> en el que establece la división entre musicología histórica y musicología sistemática, y define el ámbito de estudio y las disciplinas auxiliares de cada una de ellas, considerando que el propósito de la investigación musicológica es el descubrimiento de la verdad y el avance de la belleza.<sup>186</sup>

Aunque existe desde el principio (como es evidente) una reflexión sobre los principios metodológicos de la musicología, no será hasta bien entrado el siglo XX cuando se comiencen a estudiar sistemáticamente los planteamientos, ideas y conceptos que subyacen detrás de los escritos sobre historia de la música.<sup>187</sup>

Uno de los conceptos más importantes a la hora de establecer los presupuestos ideológicos de la historiografía del siglo XIX es la idea de progreso, es decir, la visión de la historia como un proceso de avance y perfeccionamiento continuo. Esta idea de progreso, que provenía de la Antigüedad,<sup>188</sup> se expande en la época moderna hasta abarcar los estudios en prácticamente todas las áreas de conocimiento, desde lo físico y biológico hasta el ámbito cultural, social, intelectual y espiritual, insertándose en diferentes corrientes filosóficas.

A partir de finales del siglo XVII, los métodos empíricos de Descartes tuvieron un papel importante en el pensamiento y en las formas de validación del conocimiento, que pasaban a

185 ADLER, Guido, ‘Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft’, en *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885, p. 5-20.

186 MUGGLESTONE, Erica, ‘Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary’, en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, p. 1-21.

187 Especialmente a partir de los años 30 del siglo XX. V. ALLEN, Warren Dwight, *Philosophies of Music History, A Study of General histories of Music*, American Book Company, 1939.

188 NISBET, Robert. *History of the Idea of Progress*, New York: Bosc Books, 1980. EDELSTEIN, Ludwig, *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967.

reemplazar los criterios de tradición y autoridad por los de demostración empírica. Asimismo, su defensa de la invariabilidad de las leyes de la naturaleza en el *Discurso del método* (1637) fue la base de los argumentos de Bernard L.B. de Fontenelle (1657-1757) en su obra *Digression sur les anciens et les modernes* (1688) para su defensa de la idea de progreso en la famosa *Querrela de los antiguos y los modernos*,<sup>189</sup> que en música se vería reflejada en la *Querelle des Bouffons*. Ahora bien, según Contreras Peláez,<sup>190</sup> la *filosofía de la Historia* admitiría dos versiones en torno a esta idea de progreso: una es optimista, viendo el progreso como una fuerza liberadora de la humanidad, un progreso (como proceso de perfeccionamiento) en dirección ascendente, ilimitado y continuo, a pesar de los retrocesos ocasionales. Esta corriente estaría representada en Francia por Anne Robert Jacques Turgot, barón de L'Aulne (1727-1781),<sup>191</sup> y Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marqués de Condorcet (1743-1794),<sup>192</sup> que plantean el desarrollo y el progreso del hombre de una generación a otra, estableciendo una serie de etapas, cada una de ellas emergiendo de las anteriores.

La segunda versión, según Contreras Pérez, estaría representada por Voltaire (1694-1778) para quien “la contemplación de la Historia pasada no depara la imagen de un ascenso triunfal, sino más bien la de la omnipresencia de la barbarie, sólo episódicamente interrumpida por oasis de civilización”<sup>193</sup>

189 NISBET, Robert. *History of the Idea of Progress*, New York: Bosc Books, 1980. El argumento de Fontenelle era que, en razón de dicha invariabilidad, las capacidades del ser humano son las mismas hoy en día que en la antigüedad, pero dado que cada generación tiene la oportunidad de desarrollar los logros de las anteriores, se produce necesariamente un avance y un progreso.

190 CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J. *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, p. 50-51.

191 TURGOT, Anne Robert Jacques: *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain*. Discurso pronunciado en La Sorbona (original en latín), 1750; *Plan de deux discours sur l'histoire universelle*, 1751; *Plan inachevé de discours sur les progrès et la décadence des sciences et des arts*, ca. 1751. Obras completas publicadas en 5 volúmenes: *Oeuvres de Turgot et Documents le Concernant Avec Biographie et Notes par Gustave Schelle*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1913-1923. V. MAYOS SOLSONA, Gonçal. “Estudio preliminar, traducción y notas” en Anne-Robert-Jacques TURGOT, *Discursos sobre el progreso humano*, Madrid: Tecnos, 1991.

192 CONDORCET (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat), marqués de, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1793-94. V. FRANCHINI, R. “Il progresso: storia di un'idea”, Milano, 1960; FRAZER, James George, *Condorcet on the Progress of the Human Mind*, Oxford, 1933; GHIO, M., *L'idea de progresso nell'Illuminismo francese e tedesco*, Torino, 1962; ROBINET, Dr. *Condorcet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1893; BURY, John B. *The Idea of Progress. An Inquiry into its Origin and Growth*, London: Macmillan, 1920.

193 CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J. *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, p. 50-51.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) desarrolla también la idea de progreso, concretamente en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755, donde a partir del estado natural original establece una línea ascendente de progreso que incluye diversos ámbitos culturales, de moralidad, lenguaje, parentesco, artes, ciencias, etc;<sup>194</sup> aunque finalmente es un proceso de ascenso y caída, ya que según Rousseau las circunstancias de desigualdad en su época, fruto de dicha evolución, eran negativas. Propuso soluciones para promover el progreso de la humanidad en obras como el *Discours sur l'économie politique* (1755) y *Du contrat social ou Principes du droit politique* (1762).

En el contexto germánico,<sup>195</sup> nos encontramos con Gotthold E. Lessing (1729-1781) (*Die Erziehung des Menschengeschlechts*, 1780),<sup>196</sup> Johann G. Herder (1744-1803) (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791)<sup>197</sup> e Immanuel Kant (1724-1804), (*Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, 1784)<sup>198</sup>, mientras que en Reino Unido desarrollan esta idea, con diferentes matices, David Hume (1711-1776) (*A Treatise of Human Nature*, 1738-40), Adam Ferguson (*An Essay on the History of Civil Society*, 1767), Adam Smith (1720-1790) (*An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, 1776) y William Godwin (1756-1836) (*Enquiry Concerning Political Justice*, 1793).

Entrando ya en el siglo XIX, encontramos la idea de progreso en la obra de Georg W. F. Hegel (1770-1839) *Historia de la filosofía*, publicada en 1831 (donde es importante señalar su concepción de la historia como una lucha de contrarios que, de forma continua y acumulativa, llega a síntesis cada vez mayores) y en Francia en la obra de August Comte (1798-1857): *Curso de filosofía positiva*; en Reino Unido, Henry Thomas Buckle (1821-1862), Herbert Spencer (1820-1903), *Progress: its Law and Cause* (1857) (que se esforzó por demostrar el funcionamiento de las leyes del progreso en la naturaleza y en la sociedad humana, aplicando las teorías de la evolución biológica al estudio del ser humano y de la sociedad.<sup>199</sup> Es importante señalar que para Spencer, como para muchos otros filósofos de la época, las palabras “desarrollo”, “evolución” y “pro-

194 V. NISBET, Robert, *Op. cit.*

195 V. NISBET, Robert, *Op. cit.*

196 “La educación de la raza humana”.

197 “Ideas sobre una filosofía de la historia del hombre”.

198 KANT, Immanuel, *Idea de una historia universal desde un punto de vista cosmopolita* “La historia de la raza humana, concebida como un todo, puede ser considerada como la realización de un plan oculto de la naturaleza para llevar a cabo una constitución política interna y también externamente perfecta, como el único estado en el cual todas las aptitudes implantadas por ella en la humanidad pueden desarrollarse plenamente.”

199 NISBET, Robert, “The Idea of Progress”, en *Literature of Liberty*, vol. II, n. 1, enero-marzo 1979, p. 27-28.



greso” eran equivalentes, coincidiendo también en este punto, como señala Robert Nisbet, con Darwin en *El origen de las especies*), Hippolyte Taine (1828-1893) y John Stuart Mill (1806-1873) (que en “Sobre la libertad” distingue entre las sociedades “estacionaria” y “progresista” y sostiene que la máxima libertad posible del individuo es el resultado natural de las leyes del progreso en la sociedad”).<sup>200</sup>

En cuanto a la idea de progreso en la historiografía musical en el ámbito hispano, podemos señalar, por ejemplo (y por su relación con el pensamiento de Felip Pedrell) a Antonio Eximeno. En 1774 publica su obra *Dell'origine e delle regole della musica: colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*,<sup>201</sup> donde describe una evolución ascendente y no lineal de la historia de la música, a base de sucesivas progresiones y regresiones. Así, por ejemplo, las invasiones bárbaras implican la decadencia de la música de la cultura clásica, igual que la ópera italiana lleva a toda una época al declive a través de sus propios excesos. Esta idea común de ciclos sucesivos<sup>202</sup> de procesos tripartitos de origen, desarrollo y decadencia, que también recogerá Pedrell, está presente, con ciertos matices, en las teorías sobre progreso desarrolladas por Francis Bacon (1561-1626) (*Of Proficiency and Advancement of Learning Divine and Human*, 1605), Giambattista Vico (1668-1744) (*Principi di Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura delle Nazioni*, 1725), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) o Johann G. Herder (1744-1803), y a su vez puede ponerse en relación con el paralelismo biológico de ciclos vitales de juventud, madurez y vejez mencionado ya por San Agustín en *La Ciudad de Dios*,<sup>203</sup> y tan extendido, con sustanciales modificaciones, durante los siglos XVIII y XIX.

La idea de progreso se ve reflejada también en el ámbito de los estudios sobre historia de la música, pero al mismo tiempo compete con una corriente historicista que se interesa por la música del pasado por sí misma (y no sólo como una serie de eslabones que conducen a través de un proceso de desarrollo a las manifestaciones musicales del momento presente). Frente a

200 NISBET, Robert, “The Idea of Progress”..., p. 27-28.

201 EXIMENO Y PUJADES, Antonio, *Dell'origine e delle regole della musica: colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di D. Antonio Eximeno fra i pastori arcadi Aristosseno Megareo dedicata all'augusta real principessa Maria Antonia Valburga di Baviera*, Roma: Stamperia di Michel'Angelo Barbiellini nel Palazzo Massimi, 1774. V. HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto, *El Pensamiento Musical de Antonio Eximeno*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2012, p. 437-442.

202 Este matiz es importante, porque no se trata de una concepción cíclica del tiempo, concepto que estaría descontextualizado del pensamiento europeo del momento, sino de un tiempo lineal en el que se desarrollan etapas históricas sucesivas, cada una de ellas emergiendo y decayendo, en un orden global ascendente. V. Contreras Peláez, Francisco J. “El concepto de progreso: de San Agustín a Herder”, en *Anales de la cátedra Francisco Suárez*, n. 37, 2003, p. 245-247.

203 NISBET, Robert, “The Idea of Progress”..., p. 14; *History of the Idea of Progress*, p. 102; SAN AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios*, libros XIV-XXII.

la figura del compositor como sujeto histórico y al concepto evolutivo de la historia de la música, el historicismo plantea la obra musical del pasado como objeto atemporal, valorable por sí misma como igual (o incluso superior) a la música del presente. Glenn Stanley<sup>204</sup> señala cómo historiadores de la música del siglo XVII, como Burney (*A General History of Music*, 1776-89) y Hawkins (*A General History of the Science and Practice of Music*, 1776) incorporan la idea de progreso con limitaciones, ya que en ocasiones establecen juicios de valor sobre los períodos y las obras analizados en base a criterios estéticos ahistóricos. En el caso de Forkel (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788-1801), según Stanley su formación académica le proporciona una mayor conciencia de los problemas estéticos e históricos que plantea la idea de progreso aplicada a la música, especialmente a la hora de establecer valoraciones sobre la música de la antigüedad, ya que, según él, la gran distancia respecto al momento presente, no sólo temporal, sino también técnica (escalas, intervalos, modos, etc.) imposibilita llegar a ninguna conclusión que implique establecer con seguridad una línea de progreso continuo y necesario. Stanley señala también cómo este enfoque historicista en la historia de la música pone un énfasis especial en el estudio de la música religiosa, y lleva implícito un relativismo estético (ya que supone que no existe un ideal único y absoluto de belleza sino que ésta se manifiesta en formas y estilos diversos a lo largo de la historia de la música). El resultado es una concentración en los estudios biográficos y en estudios monográficos centrados en temas técnicos muy concretos.<sup>205</sup>

Para ejemplificar este concepto de historicismo en el ámbito hispánico próximo a Pedrell, podemos citar un texto de Menéndez Pelayo, a quien Felip Pedrell conoció personalmente durante su estancia en Madrid:

“¿Cuál debe ser el rumbo de nuestra lírica, si ha de conservarse fiel a sus gloriosas tradiciones? No dudo en responder que el horaciano. ¡Nada de imitaciones ni de renacimientos!<sup>206</sup> oigo decir a los críticos, escandalizados de tan espantoso retroceso. *Hay que vivir la vida de su siglo; la humanidad adelanta siempre.* Calma, señores: en cuanto a esa famosa ley del progreso, habría mucho que hablar, y, por de pronto, en el arte rotundamente la niego. Homero, la escultura griega, la pintura italiana del Renacimiento, Cervantes, Shakespeare, aún aguardan y han de aguardar mucho, a lo que parece, no rivales, sino dignos sucesores. Está visto que ni la pintura, ni la escultura, ni la épica, ni la novela, ni el teatro, adelantan un paso, sino que van de caída en caída. Lo que adelanta siempre son las ciencias de la observación y las artes mecánicas. Pues si en ningún género artístico vemos progreso, ¿por qué ha de haberle en la lírica?”<sup>207</sup>

204 STANLEY, Glenn, “Historiography”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. online [www.oxfordmusiconline](http://www.oxfordmusiconline), acceso 23-05-2010.

205 STANLEY, Glenn, *Op. cit.*

206 Cursivas del original

207 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Utrilogo”, en *Horacio en España. Solaces bibliográficos de D. Marcelino*

Otro elemento fundamental para comprender la conceptualización historiográfica del siglo XIX es el Nacionalismo. En los últimos años se han realizado numerosos estudios sobre nacionalismo musical, su definición, implicaciones y consecuencias musicales e historiográficas. Señalaremos aquí solamente algunos conceptos relevantes de cara a las implicaciones del nacionalismo en la labor historiográfica de Pedrell.

Aunque el nacionalismo hunde sus raíces en la Edad Media, no es hasta siglo XIX, en el contexto de las revoluciones burguesas y el establecimiento de la relación estado-nación (que llevará a la reestructuración del mapa político europeo de la época), cuando se establezca como ideología generalizada. Su base era la teoría romántica de “identidad cultural”, formulada sobre los planteamientos idealistas de Johann Gottfried Herder (1744-1803) (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791)<sup>208</sup> y Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) (*Reden an die deutsche Nation*, 1808). A finales del siglo XIX el movimiento nacionalista, que había nacido en un contexto ideológico liberal y progresista, fue adoptando connotaciones conservadoras que más adelante derivarían en importantes conflictos políticos.

En España las ideas europeas sobre nacionalismo serán introducidas por Juan Nicolás Böhl de Faber,<sup>209</sup> y ya más cerca de Pedrell, por José Amador de los Ríos<sup>210</sup>

En cuanto al nacionalismo musical, deriva ideológicamente del concepto de identidad cultural. La musicología de mediados del siglo XX lo definió como la reacción de los países periféricos frente a la supremacía de la música alemana, francesa e italiana, asumiendo que su necesidad de reafirmación surge en primer lugar de la conciencia de amenaza sobre la propia identidad cultural nacional, pero en realidad fue un fenómeno extendido a toda Europa, y no exclusivo de los países considerados periféricos,<sup>211</sup> y menos aún desde el punto de vista historiográfico. Si bien algunas circunstancias difieren de un país a otro, en gran parte de los países europeos comienzan a redactarse historias de la música de ámbito nacional, que con frecuencia consideran la música folklórica, la música religiosa y la música secular contemporánea (en especial la ópera) como elementos válidos de representación de la esencia musical nacional. Esta visión historio-

---

*Menéndez Pelayo*, Madrid: Pérez Dubrull, 1885, vol. II, p. 363.

208 HERDER, J. G., *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4 vol., ed. Johann von Müller, Viena: Haasische Buchhandlung, 1813.

209 BÖHL DE FABER, Juan Nicolás, “Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del alemán”, en *El Mercurio gaditano*, n. 121, 16-09-1814.

210 AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: Impr. de José Rodríguez, 1861-1865.

211 DAHLHAUS, Carl. “Nationalism in Music”, en Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century.*, Berkeley: University of California Press, 1980, p. 79–102.

gráfica nacionalista se extendió en muchos casos hasta bien entrado el siglo XX, adoptando características muy similares.<sup>212</sup>

## 2.2 Formación de Felip Pedrell.

Hay dos etapas en la biografía de Pedrell que resultan particularmente oscuras para los historiadores: de la primera, comprende sus años de formación en Tortosa entre 1841 y 1868, apenas disponemos de algunos datos reflejados por el mismo Pedrell en su autobiografía; la segunda, el período que comprende desde el fallecimiento de su hija Carmen en 1911 hasta la propia muerte de Pedrell diez años después, es una etapa de reducción paulatina de sus actividades musicales y literarias; la información sobre esta etapa se deriva principalmente de su epistolario personal y de publicaciones en prensa.

Felip Pedrell nace en Tortosa el 19 de febrero de 1841, hijo de Felip Pedrell i Cassadó y de Carme Sabaté i Colomé. Su maestro, Joan Antoni Nin y Serra (1804-1867), se había formado en la capilla de música de la Catedral de Barcelona<sup>213</sup>; realizó estudios musicales con Ramon Aleix (1784-1850), Josep Rosés (1891-1845) y Mateu Ferrer (1788-1864), al tiempo que cursaba estudios de humanidades en Barcelona. Según narra Pedrell en su necrológica<sup>214</sup> y en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*,<sup>215</sup> fue condiscípulo de Ramon Vilanova (1801-1970),

212 V. DAHLHAUS, Carl. "Nationalism and Music", en *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the late Nineteenth Century*, trad. Mary Whitall. Berkeley: University of California Press, 1980 (Original en alemán 1974); TARUSKIN, R. "Some Thoughts on the history and Historiography of Russian Music", en *Journal of Musicology*, vol. III, 1984, p. 321-329; STOKES, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Oxford University Press, 1994. WHITE, Harry y MURPHY, Michael (eds.). *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture 1800-1945*, Cork: Cork University Press, 2001; BOHLMAN, Philip V. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2004; FRANCFORT, Didier. *Le chant des nations: Musiques et cultures en Europe, 1870-1914*. Paris: Hachette, 2004; STEINBERG, Michael P. *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-Century Music*. Princeton: Princeton University Press, 2004; CURTIS, Benjamin. *Music Makes the Nation: Nationalist Composers and Nation Building in Nineteenth-Century Europe*. Amherst, NY: Cambria, 2008.

213 *Resoluciones Capitulares de la Catedral de Barcelona*. 10 y 11-12-1819, f. 51; 23 y 25-09-1820, f. 136 y 136v; 16 y 25-06-1824, f. 295, 306; BONASTRE, Francesc. *Música, Litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX. Estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008. p. 268-269, 276, 307, 407.

214 PEDRELL, Felip. "D. Juan Antonio Nin. Necrología", en *LEM*, a. II, n. 83, 22-08-1867, p. 1.

215 PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principals motius musicals y facsimils dels documents més*

Ramon Carnicer (1789-1855), Francesc Andreví (1786-1853), Bonaventura Bruguera (1795-1876), Baltasar Saldoni (1807-1889) y Josep Maria Piqué Cerveró (1817-1900).

Ramon Vilanova comienza sus estudios con Francesc Queralt (1740-1825) y Mateu Ferrer a partir de 1814.<sup>216</sup> En cuanto a Andreví, Francesc Bonastre explica que ya en 1814 había obtenido la plaza de maestro de capilla de la Basílica de Santa Maria del Mar de Barcelona; y en 1819 se traslada a Valencia como maestro de capilla de Catedral Metropolitana; posteriormente se traslada a Sevilla y Madrid (donde fue maestro de música de la Capilla Real de Madrid y rector del Real Colegio de Niños Cantores). Después de un período en Francia, regresó a Barcelona en 1850 como maestro de capilla de la basílica de la Virgen de la Mercè. La diferencia de edad no hace plausible que fuera condiscípulo de Joan Antoni Nin, aunque sí es posible que se conocieran.<sup>217</sup>

Por su parte, la diferencia de edad entre Nin y Carnicer tampoco hace probable que fueran condiscípulos. En 1814 Ramon Carnicer regresa a Barcelona, alistándose en la Milicia Nacional, y puede que se conocieran, ya que en la época en que Nin estudiaba en Barcelona, Carnicer se encargaba de los espectáculos del Teatro de la Santa Cruz, hasta que en 1823 tuvo que huir a Londres y fue sustituido por M. Ferrer.<sup>218</sup>

Sobre Piqué también hay dudas, ya que éste era bastante más joven, y en el momento en que entraba como músico del Primer Regimiento de Artillería de Barcelona en 1831,<sup>219</sup> Joan Antoni Nin se encontraba ya desde hacía tiempo en Tortosa.

Saldoni sí fue condiscípulo de Nin:

“Día 9, 1804. Nace en Villanueva y Geltrú (Cataluña) D. Juan Antonio Nin y Serra, presbítero. (V. el día 8 de Agosto) Nosotros nos honrábamos con la amistad de este notable maestro desde casi nuestra niñez, pues dábamos a la vez lección con el insigne don Mateo Ferrer (4 Enero, 1.1) y por esto no ignoramos su privilegiado talento y su muchísima aplicación al estudio.

---

*importants pera la bibliografia espanyola per en Felip Pedrell.* Barcelona: Palau de la Diputació, 1908, vol. 1, p. 246.

- 216 SOBRINO, Ramón. “Villanova Barrera, Ramón”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Iberautor promociones culturales, vol. 10, p. 896.
- 217 BONASTRE, Francesc. “Andreví Castellá, Francisco”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Iberautor promociones culturales, vol. 1, p. 457.
- 218 RUIZ TARAZONA, Andrés. “Carnicer i Batlle, Ramón”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Iberautor promociones culturales, vol. 3, p. 208-212.
- 219 SOBRINO, Ramón. “Piqué [Piquer] Cerveró, José María”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Iberautor promociones culturales, vol. 8, p. 822.

Nuestro amigo el distinguido compositor Sr. Pedrell escribió una notable necrología del Sr. Nin, que publicó en el periódico El País, Tortosa, jueves 29 de Agosto de 1867, año ), núm 8, la cual no podemos tener el gusto de insertar a continuación, como deseáramos, por su mucha extensión; pero sí trasladaremos algunos de sus párrafos.<sup>220</sup>

Acabados sus estudios, antes de ser ordenado sacerdote ya había ganado en 1824, por oposición, la plaza de Maestro de Capilla de la catedral de Tortosa, de la que era *comensal*; en 1833, en el contexto de la Primera Guerra Carlista (1833-1839), fue desterrado acusado de actividades antigubernamentales. Según Joan Ramon Vinaixa,<sup>221</sup> se le entrega pasaporte para la ciudad de Valencia. En 1839 residía en Morella, y en 1841 se tiene constancia de que encontraba encerrado en un depósito de prisioneros. Este mismo año 1841, acogiéndose al indulto real, es repuesto en su cargo de Maestro de capilla de la catedral de Tortosa, donde permanece hasta su fallecimiento en 1868.

A su vuelta, Joan Antoni Nin toma partido en una disputa que tenía lugar en Barcelona entre dos escuelas de estudios musica decantándose (como luego hará Felip Pedrell) por “aquella que abandonando la pesada sofistería escolástica, extendía nuevos tesoros de inspiración que profusamente derramaban en sus obras los maestros Ferrer, Carnicer, Andreví y Vilanova.”<sup>222</sup>. En 1843 tomará parte en otra polémica, esta vez en el *Anfión Matritense*, con Agustín Príncipe, Basilio Basili e Indalecio Soriano Fuertes.<sup>223</sup>

Nin era un gran recopilador de música polifónica, especialmente del siglo XVI (Pedrell relata que copió personalmente 48 volúmenes, de los se conservan 21 en la Biblioteca de Catalunya y en el Orfeó Català). También realizó recopilaciones de canciones populares.

En la Biblioteca de Catalunya, en la colección Pedrell, figuran las siguientes obras de Joan Antoni Nin:

- *Alma* a 6
- *Benedictus Dominus Deus* a 8
- *Domine ad adjuvandum* para orquesta

220 SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de Efémerides de Músicos Españoles*, Madrid: Dubrull, 1868-1881, vol. II, p. 256.

221 VINAIXA MIRÓ, Joan Ramon. *Tortosa en la guerra dels Set Anys (1833-1840)*. Valls: Cossetània Edicions, 2006, p. 281.

222 PEDRELL, Felip. “D. Juan Antonio Nin. Necrología”, en *LEM*, a. II, n. 83, 22-08-1867, p. 1.

223 Esta polémica resulta muy interesante, porque es uno de los pocos textos que conocemos del maestro de Pedrell. Por cuestiones de espacio, incluimos aparte en el anexo I el texto completo de los artículos publicados en el *Anfión Matritense*.



- *Domine, Dixit, Laudate Dominum* para tiple en 8º tono
- *Gloria laus* a 4 voces
- *In exitu* a 5 voces
- *Laetatus sum* para orquesta
- *Lauda Jerusalem* para orquesta
- *Magnificat* en 4º, 7º y 3º tonos.
- *Popule meus* a 8
- *Salmo 3º* de Tertia con orquesta
- *Vexilla Regis* a 4 voces en 1er, 2º, 7º y 8º tonos

Por su parte, en el catálogo de Pedrell se citan también como obras de Nin:

- *Benedictus* con orquesta
- *Rosario* con orquesta
- *Salve* con violines y trompas

Además, gracias al proyecto de catalogación de fondos musicales IFMuC se han localizado las siguientes composiciones y transcripciones musicales:

- Misa para 5 instr.<sup>224</sup> *Missa á 5 en Fa mayor de bajete / Compuesta / Por D. Juan Antonio Nin Pbro.*
- Misa para 5 v y Ac.<sup>225</sup> *Missa 7 a 5. en Sol menor / Por el Maestro D. Juan Antº Nin.*
- Misa para 5 v y instr.<sup>226</sup> *Missa a 5 en Si b mayor por D. Juan Antº Nin.*
- *Missa corta a 3 voces.* Joan Antoni Nin i Serra. Centre de documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció música manuscrita (CAT CEDOC 1.5.1), [1810-1853] Registro documental 141
- *Missa corta de Requiem a 4º voces.* Joan Antoni Nin i Serra. Centre de documentació de l'Orfeó Català. Col·lecció música manuscrita (CAT CEDOC 1.5.1) [1830-1860]. Registro documental 282,11

224 BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CANELA I GARU, Montserrat. *Fons de la catedral de Tarragona*. Col. Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 8. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 474: n. 933; ACT Reg: 3150; Sign Top: 451

225 BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CANELA I GARU, Montserrat. *Fons de la catedral de Tarragona...* p. 473-474: n. 931; ACT Reg: 3148; Sign Top: 450.

226 BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CANELA I GARU, Montserrat. *Fons de la catedral de Tarragona...* p. 474: n. 932; ACT Reg: 3149; Sign Top: 450.

- Trisagios a 3 voces con acompañamiento al órgano: 1822 / música del celebre Juan Nin.<sup>227</sup>
- VALLS, Francesc. 2 Psalmi de Vesperae.<sup>228</sup> *Domine y Dixit Dominus a 8ª / del Mº Valls / Dexado a esta Yglª por el Maestro / Juan Antonio Nin Pbro / Par 163 comp.*
- VALLS, Francesc. Laudate Dominum.<sup>229</sup> *Laudate Dominum 5º tono punto baxo / a 8º / del Mº Valls / dexado a esta Yglª por el Mº Juan Nin / Par. 120 comp.*
- VALLS, Francesc. Laetatus sum.<sup>230</sup> *Laetatus sum a 6. voces del M Valls / y dexado a esta Yglª por el Mº / Juan Antonio Nin Pbro / Par 130 comp.*
- GARGALLO, Lluís Vicenç. Missa a 8.<sup>231</sup>

Apenas disponemos de más datos sobre el maestro de Pedrell, quien intentó realizar en 1911 algunas investigaciones, que finalmente no fructificaron, para conseguir más información sobre Joan Antoni Nin:

“Respecte al venerat mestre Nin, segueixo una pista: ¿Potser trobi una senyora vella, cosina de la meva mare, que es recordarà de la família Nin? En tot cas, ja li diré.”<sup>232</sup>

Sobre su labor como maestro, Felipe Pedrell explica que su formación con Joan Antoni Nin incluía lectura musical, repentización, teoría y dictado. Pedrell realiza en sus memorias un relato emotivo y personal sobre sus lecciones con su maestro, de las que destaca muy especialmente la importancia que Nin concedía al dictado musical, y cómo gracias a éste se despertó su interés hacia la música popular, así como de la experiencias estéticas y emocionales a través de diferentes audiciones musicales.

---

227 E-Bbc M 1680/22

228 E-Bbc M 1612. RISM Nr: 101000001. PAVÍA I SIMÓ, Josep. *La Música en Catalunya en el siglo XVIII. Francesc Valls (1671c - 1747)*. Col. Monumentos de la Música Española. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución “Milà i Fontanals”. 1997, p. 286.

229 E-Bbc M 917/23; RISM Nr: 101000582. PAVÍA I SIMÓ, Josep. *La Música en Catalunya...*, p. 235.

230 E-Bbc M 917/5. RISM Nr: 101000569. PAVÍA I SIMÓ, Josep. *La Música en Catalunya...*, p. 233.

231 E-Bbc M 95/12. Colección transcrita por Mn. Joan Antoni Nin i Serra. V. BONASTRE I BERTRAN, Francesc. *La misa policoral en Catalunya en la segunda mitad del siglo XVII*. Col. Monumentos de la Música Española. Vol. 73. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución “Milà i Fontanals”, 2005; GARGALLO, LLUÍS VICENÇ. *Historia de Joseph. Oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682)*. BONASTRE, Francesc (estudio y transcripción). Barcelona: Diputació de Barcelona - Biblioteca de Catalunya, 1986, p. 27-28.

232 OLIVA I MILÀ, Joan. 33, 23-09-1911, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



También narra las dificultades en el aprendizaje de algún concepto técnico o teórico, y así como las derivadas de la escasez de recursos:<sup>233</sup>

- Dificultades al escribir para instrumentos transpositores

Por supuesto, que no supe entonces ni en mucho tiempo después, que había instrumentos de aquellas clase [*transpositores*] y otros de condición totalmente distinta o naturales. Teníamos en la orquesta dos de los primeros, cornetines y trompas. En mi primer ensayo escribí la parte de aquellos en *tessitura* agudísima, cargada de líneas adicionales superiores, y la de éstas en *tessitura* grave repleta de líneas adicionales inferiores. El cornetista me dijo, en tono seco y desdeñoso, que aquello no se podía tocar.- ¿Por qué?” - le preguntaba yo.- “No lo sé”.- me respondía, lo mismo que el trompetista [...]<sup>234</sup>

- No tuvo la oportunidad de escuchar una orquesta completa (“con violas y *violoncelli*, por supuesto, que esos instrumentos no los había oído jamás, porque no los teníamos en la orquesta local”)<sup>235</sup> hasta su primer viaje a Barcelona en 1859 para asistir a las representaciones de *Lucia* y *I Puritani* en el Principal y en el Liceo.

- Durante mucho tiempo (al menos hasta 1859, a los 18 años) no pudo disponer de un piano:

Mi primer piano fue la tapa del arcón viejo en el cual guardaba mis papeles y sobre cuya tapa avivaba yo, sin duda, *mi estro*, buscando reactivos autófonos, canturreando lo que me ocurría y acompañando, tecleando en seco por encima de la tapa del mueble.

Tuve, luego, un *manacor*, un manocardio secular, que después de resistir los ataques de dos o tres generaciones, iba a aguantar los míos, cuando al pobre ya no le quedaban fuerzas para resisitir la tirantez mínima de sus cuerdas de latón y de alambre de alquimia.[...]

Más tarde entré en posesión de un pianino de mesa, así lo calificaba, extáticamente, su constructor: un honrado e ingenioso carpintero de la localidad, que se metió en honduras a las que no pudo avenirse jamás su mano callosa acostumbrada a otras faenas más bastas.

Por fin tuve un piano vertical de *Boisselot* y *Bernareggi*, y eso ya fueron palabras mayores.<sup>236</sup>

233 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 1-4.

234 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 18

235 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 20

236 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 22

Al cambiar de voz, los estudios de Pedrell empiezan a ampliarse con prácticas de armonía, contrapunto y composición, junto con estudios de humanidades,<sup>237</sup> que completaba con lecturas de la biblioteca del maestro Nin, lo que nos da la oportunidad de saber cuáles fueron algunas de las lecturas que realizó Pedrell durante esta etapa de formación, y cuáles, con el paso de los años, recordará como más importantes.

Desentrañaba sabias doctrinas de literatura musical de las difusas páginas de Nassarre; se complace en los sabios escritos de Fétis, Viardot, y no desconoce a Castil-Blaze; se entusiasma con el generoso y elevado vuelo que inspiran los melancólicos al par que castizos escritos de crítica musical y demás obras del siempre enaltecido Piferrer; en fin, conoce y saborea las composiciones musicales, desde los clásicos Palestrina y Mozart, hasta Bellini y Meyerbeer. En sus estudios de crítica literaria mencionamos muy por encima obras como el teatro de Feijóo, el de la elcouencia de Capmay, las de Hermosilla, las de Simbaldo Mas, hasta las modernas de Bastús. [...]

Fernán Caballero y el popular Trueba, formaban sus delicias en la hora que de descanso dejaba a otros estudios más serios; a estos escritores acompañaban el dulce cantor de la Jerusalem, Mis Prisiones, etc.[...]

¿Qué obras dedicaba al asíduo y constante estudio de todos los días? S. Agustín y otros Santos Padres; Wiseman, Raulica, Lacordaire, Gratry y demás autores filosófico-religiosos; eran los siguientes historiadores sus favoritos: Hurtado de Mendoza, Quadrado, Bossuet, Mariana, Prescott, Solís, etc.<sup>238</sup>

Gran parte de su biblioteca pasó por mis manos: la emoción producida por la obra literaria, poética, filosófica, científica, él me enseñó a sentirla, gozarla y beneficiarla; la obra literaria del día pasaba enseguida de sus manos a las mías y, ya era sabido, por la tarde, a la hora del paseo, venía el comentario de la obra, ora la de Fernán Caballero, de Trueba, de Nicomedes Pastor Díaz, ora la de San Juan de la Cruz, de fray Luis de León, ora las *Moradas* de Santa Teresa, los últimos libros del P. Lacordaire o las conferencias del P. Félix: ora los libros de viaje, los historiadores clásicos.... En cambio yo le hablaba de Schubert, de Chopin, de Beethoven y, en los últimos años de su vida, de Wagner; vívida su curiosidad quiso conocer y conoció, en efecto, las obras de estos maestros, que estudiábamos juntos. Convinimos en dedicar un día de la semana al estudio de cuantas obras musicales iba yo recibiendo: una hora destinada a hacerle oír cuanto había yo compuesto durante la semana, y todo el tiempo restante, dos y aún tre horas más, a la audición de obras nuevas para él. [...]<sup>239</sup>

A partir de 1862, cuando finalmente consigue poder disponer de un piano, comienza a leer un repertorio variado de obras pianísticas, entre otros las obras incluidas en la “biblioteca de

237 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 7.

238 PEDRELL, Felip, “D. Juan Antonio Nin. Necrología”, en *La España Musica*, a. II, n. 83, 22-08-1867, p. 1.

239 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 9-10.

clásicos para piano” de Fétis;<sup>240</sup> trabaja también los *Lieder* de Schubert y realiza las primeras composiciones que considera (en aquel momento) dignas de figurar en su catálogo con número de *opus*, principalmente colecciones de pequeñas piezas para piano.<sup>241</sup> Comienza también su interés por profundizar en el estudio de la historia de la música, primero a partir de las explicaciones incluidas en las ediciones de las partituras que va consiguiendo y más tarde a partir de bibliografía musical francesa, lo que supuso para Pedrell una intensa transformación.<sup>242</sup>

Al mismo tiempo, aunque sabemos que estudió Humanidades,<sup>243</sup> posiblemente siguiendo el Plan General de Estudios R.D. del 17 de septiembre de 1845, no tenemos muchos más datos sobre su formación humanística.

Por otro lado, a partir de crónicas sobre la vida social de Tortosa tenemos constancia de su participación en la vida cultural de la ciudad, primero en el *Liceo* y más tarde *Casino*, donde se le homenajeó tras el éxito del estreno de *El Último Abencerraje*:

Desapareció el *Liceo* cuando contaba siete años de existencia, naciendo de sus cenizas el primer *Casino de Tortosa*, casino que ha subsistido hasta hace poco, desafiando contratiempos y contrariedades, pero siendo siempre el que se ha visto mejor concurrido y animado por las personas más cultas y distinguidas de la ciudad. En el período de su apogeo, que fue mientras estaba instalado en la casa solariega del Sr. Marqués de Bellet, se reunían en sus salones los primeros propietarios, los abogados y médicos más ilustrados, acaudalados comerciantes, y toda la juventud de buen humor; se daban reuniones y bailes espléndidos y se improvisaban veladas musicales y literarias. En su salón principal recayente a la calle de la Rosa han arrancado al piano y al armonium los maestros Gotós y Pedrell, hoy alejados de la madre patria, las sublimes melodías de Mozart, Chopin, Bellini y donizeti, entremezcladas con las inspiradas composiciones

---

240 Posiblemente se refiera al *Méthode des Méthodes de piano* publicado por Fétis y Moscheles en 1840, dividido en dos partes: la primera incluía una selección de obras de C.Ph.E. Bach, Marpurg, Türk, A.E. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, M. M. Adam, Kalkbrenner y A. Schmidt, y la segunda una serie de 18 estudios de Heller, Mendelsohn, Henselt, Bénédicte, Chopin, Döhler, Liszt, Moschelès, Méreaux, Rosenhain, Thalbert y Wolf. (FÉTIS, F. J. MOSCHELES, *J. Méthode des méthodes de piano ou Traité de l'art de jouer de cet instrument, basé sur l'analyse des meilleurs ouvrages qui ont été faits à ce sujet et particulièrement des méthodes de Ch. P. E. Bach, Marpurg, Türk, A. C. Müller, Dussek, Clementi, Hummel, M. H. Adam, Kalkbrenner et A. Schmidt ainsi que sur la comparaison et l'appréciation des différents systèmes d'exécution et de doigter de quelques virtuoses célèbres, tels que MM Chopin, Cramer, Döhler, Henseit, Liszt, Moscheles, Thalberg. Ouvrage composé spécialement pour les classes de piano du Conservatoire de Bruxelles et pour les écoles de Musique de Belgique, par F. J. Fétis, ... et J. Moscheles.* Paris: Maurice Schlesinger, 1840).

241 ÁLVAREZ LOSADA, Cristina, “La música para piano de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), p.227-250..

242 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 25.

243 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 6, 17.

suyas, cantando el primero con su simpática voz de tenor, aires populares españoles que aplaudíamos con entusiasmo, preludiando el segundo sus melancólicas baladas *El Suspiro* y *¡Yo estaré muerto!*. Allí nos daba a conocer el inolvidable también don Tomás Campano, músico mayor del Regimiento de Extremadura, sus sentimentales redovas acompañado de su hijo Enrique, que más tarde brilló en el Conservatorio Nacional de Música [...] Más tarde, pasó por aquellos salones, animándolos con su gracejo y dotes musicales, don Carlos Pintado, músico mayor del Regimiento de Soria, que era un violinista consumado. [...] Cuando el maestro Pedrell hizo su aparición en el mundo musical con su ópera *El Último Abecerraje*, esta sociedad tegió sus primeras coronas para ovacionarle, obsequiándole además con un espléndido banquete, y haciéndosele al par artísticos regalos con que premió los triunfos del compositor que había de ser, andado el tiempo, una gloria nacional.<sup>244</sup>

Por último, su formación se completará años más tarde en Roma, entre noviembre de 1876 y junio de 1877; aunque es un período breve, será fundamental, porque en él se asientan las bases de la formación de Pedrell en el campo de la historia de la música. En su autobiografía Pedrell describe su trabajo en Roma de la siguiente manera:

Trazado mi plan de estudios que, siguiendo el consejo de monseñor Dupanloup, realizaba con la pluma en la mano, estudié las principales literaturas europeas, la historia y la estética de la música, principalmente la ilustración monográfica consagrada a estas ramas científicas, las creaciones musicales de todas las épocas, deteniéndome mucho en las del siglo XVI, teniendo como tenía a mano gran documentación en la Biblioteca Vaticana; preocupábame, también, el estudio del folk-lore popular internacional, que no pude realizar más que someramente porque no había tomado entonces tal estudio los vuelos que tomó después. Terminadas las horas de estudio en las Bibliotecas ampliaba de memoria en casa las notas redactadas a la vista del libro, y todavía me sobraba tiempo para dedicarme a la lectura de obras históricas o puramente literarias que abía adquirido en los puestos de librotejedores. Espanta el número de anotaciones que llegué a reunir. Fue tal la variedad y la cantidad, que yo mismo me maravillo, ahora, de la obsesión en el trabajo a que me entregué durante toda aquella época [...] “trabajo reposado de asimilación y de análisis del que colecciona, investiga y dispone los materiales”<sup>245</sup>

De este fragmento se desprenden algunas conclusiones importantes: en primer lugar, la formación de Pedrell en Roma era eminentemente bibliográfica y autodidacta. La referencia a monseñor Dupanloup no se refiere, como a veces se ha interpretado, a un dirección personal.

244 PASTOR I LLUÍS, Federico. *Narraciones Tortosinas, Páginas de Historia y Biografía por D. Federico Pastor y Lluís, Socio Delegado del Centro Excursionista de Cataluña, de la Sociedad Arqueológica Barcelonesa y de Rat Penat de Valencia, con una Carta prólogo del Excmo. Sr. D. Felipe Pedrell, Académico de la de San Fernando.* Tortosa: Imprenta de José L. Foguet y Sales. 1901, p. 147-149.

245 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 2103-104

Es una referencia a Félix Dupanloup (1802-1878) teólogo y pedagogo francés que fue obispo de Orleans (1849), miembro de la Academia Francesa (1854), diputado (1871) y senador vitalicio (1875). Participó en el Concilio Vaticano I (1869-1870) pero sus últimos años los pasó en la localidad de Hyères,<sup>246</sup> por lo que en 1876 no podía ser el responsable de las Bibliotecas Vaticanas.<sup>247</sup> Publicó varias obras pedagógicas (entre las que destacan numerosas obras dedicadas al matrimonio y la educación de la mujer), y, en 1866, los tres volúmenes de *De la haute éducation intellectuelle*<sup>248</sup> que comienzan con una serie de recomendaciones sobre la importancia de los estudios de humanidades, y cómo debe estructurarse el estudio para ser fructífero, riguroso y ordenado. Desconocemos si existió algún contacto personal entre Félix Dupanloup y Felipe Pedrell, pero parece más probable que los consejos a los que se refiere Pedrell en *Jornadas de Arte* no se refieren a un aprendizaje tutelado ni dirigido por Dupanloup, sino a un reconocimiento intelectual y una referencia metodológica y bibliográfica.

Por otro lado, Pedrell explica que su método de estudio consistía en realizar resúmenes sobre toda la bibliografía que iba consultando (especialmente literatura, historia y estética de la música, con especial énfasis en el siglo XVI). Al regresar a casa, *ampliaba de memoria las notas redactadas a la vista del libro*. Como Pedrell mismo relata, fue un período de gran efervescencia intelectual del que extrae un amplio material de resúmenes y anotaciones utilizará en sus escritos posteriores; pero, como él mismo reconoce, no siempre indicaba en sus anotaciones la procedencia de los datos e ideas que recogía:

Otra de las faltas, aunque no muy frecuentes, irremediables por hoy, es la carencia de indicaciones de las obras en que fueron recogidos ciertos datos, sin cuidarme de anotar su procedencia, cuando sólo pensaba utilizarlos para mis estudios particulares, y no bajo el punto de vista bibliográfico.<sup>249</sup>

246 “Félix Dupanloup, Bishop of Orléans”, en *The Catholic World*, vol. XXVIII, n. 166, enero 1879.; DU BOYS Geneviève, *Les derniers jours de Mgr Dupanloup*, Paris : Germain , 1879; “Mgr. Dupanloup,” en *The Living Age*, Vol. LX, No. 2258, 1887, p. 3-13. KING, Edward, “Monseigneur Dupanloup,” en *French Political Leaders*. New York: G. P. Putnam’s Sons, 1876, p. 128; PARSONS, Reuben, “Dupanloup,” en *Studies in Church History*. New York: Fr. Pustet & Co.1886, p. 354. FÈVRE, Justin, *Le centenaire de Mgr Dupanloup*, Paris : A. Savaète , 1903.

247 BONASTRE, Francesc. Felipe Pedrell. *Anotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977, p. 31; “Els orígens del concepte de barroc musical hispànic a l’entorn del centenari de l’Institut d’Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol”, en *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, 2007-2008, p. 46. “Biografía”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 14.

248 DUPANLOUP, Félix. *De la haute éducation intellectuelle*, Paris: Charles Douniol, 1866

249 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...*, p. XIV

He leído y he anotado mucho, he seguido autoridades y he copiado sus opiniones, y cuando no he podido hacer esto, ó he acompañado el nombre ó la obra de determinado autor con una línea de puntos suspensivos, indicando que aplazo su estudio para otra edición, ó he escrito lo que la experiencia y la práctica de mi arte me han permitido escribir.<sup>250</sup>

### 2.3 Definición del modelo historiográfico musical de Pedrell. Presupuestos y bases conceptuales.

Como hemos visto, la conceptualización evolucionista de la estética y de la historia de la música es un eje común a la historiografía del siglo XIX. En el caso de Pedrell, ya desde sus primeras publicaciones<sup>251</sup> desarrolla una narrativa historiográfica desde una perspectiva evolucionista,<sup>252</sup> según la cual el desarrollo de la música sigue una línea continua y progresiva a través de la historia.

Dice Luciano, que “en el origen, las mismas personas cantaban y bailaban al mismo tiempo; pero comose echase de ver que la agitación del baile quitaba la respiración, juzgóse más a propósito hacer cantar a los unos y bailar a los otros”. Luciano con esta singular explicación no conoció que la separación del baile, del canto, del recitado y de la música que formaba en su origen un todo confuso era el resultado meritable del progreso del espíritu humano, que tiende siempre a la unidad, síntesis de la ciencia. [...]

No tratamos de negar ni afirmar, si las artes en la Edad Media, son inferiores a las de la Antigüedad; de todos modos hallamos siempre un principio que vivificado por una nueva generación, ha producido después de los tiempos desarrollos inesperados.<sup>253</sup>

Aunque las vías por las que esta idea llega a Pedrell son necesariamente varias, ya que era un concepto muy extendido, podemos ponerlo en relación directamente con la teoría evolucionista de Spencer,<sup>254</sup> que Pedrell conocía y a la que dedicó un artículo en las *Quincenas Musicales* de *La*

250 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...op. cit.*, p. XV-XVI

251 “Apuntes y observaciones para la estética musical”, en *La España Musical* a. I, (I) n.15, 19-04-1866, p. 60-61; (II) n. 30, 9-08-1866, p. 1-2; (III) n. 36, 20-09-1866, p. 1-2; (IV) n. 44, 15-11-1866, p. 1-2; (V) a. II, n. 53, 24-01-1867, p. 1-2. o “La Ópera”, en *La España Musical* a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 1-2; (II) n. 59, 7-03-1867, p.1-2; (III) n. 64, 11-04-1867, p. 1-2; (IV) n. 70, 23-05-1867, p. 1; (V) n. 71, 30-05-1867, p. 1; (VI) n. 84, 29-08-1867, p. 1-2.

252 La idea del sentido evolutivo de la música y la armonía en Pedrell ha sido apuntada por Francesc Cortès. (V. “La música escènica de Felip Pedrell...” *op. cit.*, p. 64)

253 PEDRELL, Felip. “La Ópera”, en *La España Musical*, a. II, n.59, 7-03-1867, p. 1.

254 PEDRELL, Felip. “Spencer y la música”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 9004, 15-01-1904, p. 4.



*Vanguardia*. A su vez, Pedrell conecta el evolucionismo de Spencer con las ideas de Arteaga y Eximeno en una serie de conferencias tituladas, precisamente, “Orígenes y evoluciones de las formas musicales”.<sup>255</sup> Frente a la situación de crisis de la música en su momento, Pedrell defiende la necesidad de impulsar la evolución de la música hacia el futuro a través de la recuperación del pasado y la vuelta a la Naturaleza (entendida en un sentido esencialista, ya que implica una serie de características permanentes e invariables, definidoras de la música “verdadera”, que subyacen a través del tiempo manifestándose en la música popular y en ciclos alternos de involución y desarrollo de la música “cult”). Si el motor de la evolución en la historia de la música ha sido según Pedrell la vuelta al pasado, éste ha de ser precisamente el camino para continuar evolucionando, lo que fundamenta y justifica la aplicación de materiales musicales históricos a la composición musical del presente.

Cuando un hecho es universal se puede afirmar que no es obra de un sabio ni de un sistema convenido sobre el papel. Volver a los antiguos sistemas es volver a la fuente de aquellas cosas que han dejado huellas profundas en el corazón humano. Y esa supervivencia de los modos naturales ha dejado tan significativas influencias que puede afirmarse que son de uso universal. Los griegos son un caso particular. Sea. Pero ¿cómo se explica su supervivencia, sin curarse para nada del arte europeo, en el Brasil, en los pueblos salvajes, en los de la India, en los países árabes inmovilizados en su civilización? ¿Son inherentes a nuestra naturaleza esos modos naturales? Convenido. Pero no olvidemos la consecuencia que se desprende: abandonar, porque sí, cosa que por otra parte no es posible, nuestro sistema ¿no sería, quizá, salir de una convención pasajera y restringida, admirablemente ilustrada por tantas obras maestras, pero de todos modos provisionales y fuera de la corriente en la que complace el instinto general? A ciencia cierta el proceder de la evolución presente por regresión y reintegración ¿no es, quizá, volver a la naturaleza?<sup>256</sup>

Esta idea de progreso es recurrente en sus escritos, y la encontramos reflejada una y otra vez lo largo de toda su vida, desde sus primeros artículos en *La España Musical* hasta las últimas *Quincenas Musicales*. En 1902, por citar un ejemplo de un artículo dedicado íntegramente a esta idea de progreso musical, publica “Evoluciones de arte por reintegración de formas” donde leemos:

Cada vez que asisto a una de esas fiestas de música que invitan a congregarse silenciosamente en nuestros teatros o salas de concierto a la multitud sedienta de ideal, me pongo a considerar, lleno de esperanza en el porvenir de la sociedad de nuestros

255 PEDRELL, Felip. *Orígenes y evoluciones de las formas musicales*. Ciclo de conferencias en la Academia Granados, 1905-1906, publicadas más tarde en PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales estudiadas en los instrumentos de teclado modernos*. 2 vol. Valencia: M. Villar, 1918.

256 PEDRELL, Felip. “Evolución por reintegración”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12162, 30-09-1906.

días, cuán fecunda ha sido la conculcación evolutivo histórica que nos ha enseñado en materia de artes, en el de la música singularmente, a verter vino nuevo en odres viejos para beber su generosa sustancia en vaso propio.

Esta bella imagen podría aplicarse a las formas de arte en general, y a las de la música, particularmente en sus avances y regresiones, en sus renovaciones y cumplimientos de ciclos evolutivos, especie de flujos y reflujos que se realizan, casi idénticamente, en períodos dados dentro del largo curso de los años. ¿Qué es, en efecto, ese incesante ser, no ser y volver a ser por obra de la creación artística? ¿Qué es esa perenne resurrección del genio humano, más que el pulso, el ritmo que forma la epopeya del pensamiento?

Los ciclos musicales de la antigüedad pagana, de la edad cristiana y de la época moderna presentan, desde sus orígenes, un arte embrionario que se desarrolla y se perfecciona, que produce obras maestras y que, como la hoja de la imagen de la epopeya griega, si deja de prestar vida y galas al árbol, deja la savia necesaria para que en el antiguo período brote un arte nuevo tan fecundo y más aún que el que le precedió, y al cual se está reservado el mismo destino de adveminio y desaparición. [...]

De Terpandro a Timoteo de Mileto; de San Ambrosio a nuestros himnógrafos Juvencio y Conancio palentino; de Guido d'Arezzo a Ramos de Pareja; de Morales a Pestrina y a Victoria; de Peri y caccini a Monteverde, a Gluch y a Wagner; del Tiento de Cabezón a la Novena Sinfonía de Beethoven, ¡qué de bellezas de obras y de formas, qué de *avances y regresiones*,<sup>257</sup> qué de propulsamientos de ese ritmo interior de las cosas que hace andar, andar, andar, y después, subir, subir, incesantemente subir,

hasta llegar a la más alta esfera /de la no perecedra / Música, que es la fuente y la primera.[...]

A la forma usada y pervertida por toda suerte de refinamientos y languideces ha sucedido, prontamente, una forma nueva: el tallo, ayer mustio y deshojado, ha reverdecido súbitamente: el árbol crece y crece, y el arte inmortal ha reflorado, porque mientras existan hombres en el mundo, la música cantará eternamente cómo ha reflorado el árbol, ayer mustio, hoy lleno de embalsamadoras flores.<sup>258</sup>

Historiográficamente, el hecho de que las investigaciones sobre historia de la música de Pedrell tengan como una de sus finalidades principales la aplicación práctica a la composición actual con un propósito regeneracionista, no invalida por sí mismo dichas investigaciones, como tampoco lo hacen los juicios emitidos por Pedrell sobre determinados autores, obras y estilos. Lo que sí hacen estas finalidades y juicios es establecer cuáles son los campos de interés de Pedrell y cuáles los aspectos en los que centra su atención, así como aportar información estética

257 El subrayado es mío.

258 PEDRELL, Felip. "Evoluciones de arte por reintegración de formas", en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7801, 15-03-1902, p. 4.



sobre su obra y su contexto. La crítica de Pedrell sobre la música (del presente o del pasado) es valorativa, subjetiva y toma conscientemente partido en función de sus propios valores y posicionamientos vitales y estéticos. Descalificar su obra historiográfica únicamente por este motivo sería un error metodológico, porque esta crítica entraría en la paradoja del historiador objetivo (el mismo esfuerzo de objetividad historiográfica conlleva un posicionamiento subjetivo que invalida la objetividad buscada inicialmente). Como explica Carl Dahlhaus en “El juicio de valor como objeto y como premisa”,

Quien no confunda la idea de la objetividad con la ceguera ante los problemas, no podrá negar que la decisión a favor de un tema, la elección de un punto de vista y la selección de los materiales están ligadas a intereses que echan raíces en la vida práctica del historiador. Pero la conclusión de que una afirmación en materia de historia se puede reducir, sin más, a una postura dogmática vinculada con intereses es errónea. Porque el hecho de que una exposición histórica pueda o no considerarse científica, no depende tanto de los valores de los cuales parte, como de los métodos mediante los cuales establece relaciones entre los hechos, en un campo minado de relaciones axiológicas.<sup>259</sup>

Este enfoque se aplica también la idea de nacionalismo historiográfico musical. La historiografía de Pedrell es nacionalista. Gira constantemente en torno a la idea de esencia musical nacional, y va de la mano del regeneracionismo. La relación de Pedrell con el krausismo y con la ideología de la Institución Libre de Enseñanza, su voluntad pedagógica y de “re-construcción” cultural nacional, ha sido ampliamente estudiada por Dochy Lichtensztaj<sup>260</sup> y es un aspecto muy relevante, porque representa una de las motivaciones principales de la obra de Pedrell y su voluntad de proyección de futuro. En *Los músicos españoles*, Pedrell escribe:

“El desapego a todo lo nuestro ha convertido á los españoles en huéspedes de la tierra natal. Este desapego consiente impasible que los extranjeros nos den una lección diaria enseñándonos á admirar lo que ni siquiera hemos aprendido á venerar; ese desapego sufre que nos señalen con el dedo las preciosidades que poseemos en tal ó cual manifestación de nuestra cultura nacional y, vergüenza causa confesarlo, no sólo consiente y sufre todo esto, sinó que por el pecado del desapego nos vemos privados de defensa cuando se nos echa en cara que, especialmente sobre la cultura nacional que

259 DAHLHAUS, Carl, *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig, 1977 (trad. esp. Nélica Machain, *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona: Gedisa, 1997, p. 107-108).

260 LICHTENSZTAJN, Dochy. *Felip Pedrell and the hispanic Regenerationism*. Tesis doctoral. Tel-Aviv: Universitat de Tel-Aviv, 2005; “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XVI (2006), p. 301-323; “Felipe Pedrell: Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música”, en *Revista de Musicología*, vol. XVI (1993) (Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Culturas musicales de Mediterráneo y sus ramificaciones.*), nº 6, p. 3656-3662.

al Arte músico se refiere y á su Historia, no tenemos una exacta cuenta de las noticias más generales, de todas las fecundas manifestaciones que ha realizado, y de todas las conquistas que ya se han encontrado y que cada día se irán encontrando: que no hemos tenido empeño en conservar la doctrina adquirida, ni aquel saber sólido que, por manera admirable, la vislumbraba y encumbraba: que antes de pensar en la adquisición de nuevos conocimientos ¡si acaso se ha pensado en adquirirlos! no hemos puesto cuidado especialísimo en conservar lo antiguos: en fin, que no sólo no hemos leído los libros de Música de nuestros autores clásicos y magistrales, sinó que la mayor parte de los músicos españoles contemporáneos ignoran hasta los mismos títulos, siendo así que muchos de ellos encierran tan sorprendentes novedades viejas que ó no han sido observadas ó bastan y aun sobra para hacer útil é importante el trabajo de quien se dedique á buscarlas.<sup>261</sup>

¿Invalida este nacionalismo su investigación? No. Nos aporta información sobre cuál es una de las claves ideológicas en función de la cual podemos acercarnos a una mayor comprensión de su obra.

Ante este tipo de crítica ideológica cabe insistir en la distinción - un poco olvidada, pero útil como punto de partida - entre génesis y validez, entre el origen de una cosa y su esencia. El hecho de que un argumento haya surgido el resentimiento no quiere decir que sea inválido y que deba dejarse de lado a causa de ese oscuro origen. [...] La reconstrucción de las circunstancias en las cuales surgió una afirmación no basta para fundamentar si ésta es acertada o no. Y una investigación basada en dudosas relaciones de valores - por ejemplo una historia de la música del siglo XIX que partiera de la idea del nacionalismo como criterio para separar lo esencial de lo no esencial - puede llegar, sin embargo, a comprobaciones "objetivas", en la medida en que coincida, en grado aceptable, con el material cuya coherencia interna pretende reconstruir y con el estado de conocimiento de la historiografía que representa el punto de partida de la exposición.<sup>262</sup>

---

261 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...*, p. VII-VIII

262 DAHLHAUS, Carl, *Op. Cit.*, p. 108.

## 2.4 Narrativa historiográfica de Pedrell

Al estudiar la narrativa historiográfica musical de Pedrell nos centramos en analizar las características del relato que realiza sobre la historia de la música, a partir de los presupuestos y conceptos previos que acabamos de analizar.

Uno de los elementos que articulan esta narrativa es, precisamente, la omnipresencia en el relato historiográfico de Pedrell de la tensión entre dos corrientes musicales contrapuestas:

- El estudio y la consideración de la música como fenómeno físico-matemático (siguiendo la línea iniciada por los pitagóricos, y continuada con los estudios medievales del *Quadrivium* que incluían la música junto a los estudios de aritmética, geometría y astronomía) hasta llegar a los estudios, entre otros, de Gottfried W. Leibniz (1646-1716), Joseph Sauveur (1653-1716) (*Principes d'acoustique et de Musique*, 1701), Leonhard Euler (1707-1783) (*Tentamen novae theoriae musicae, ex certissimis harmoniae principiis dilucidae expositae*, 1731), Jean-Philippe Rameau (1683-1764) (*Nouveau système*, 1726, *Génération harmonique*, 1737; *Démonstration du principe de l'harmonie*, 1750, etc.), y ya en el contexto hispánico, Pablo Nasarre (1650-1730) (*Escuela Música según la práctica moderna*, 1723)
- El estudio y la consideración de la música desde un punto de vista estético y psicológico, con una concepción expresivista, pero también esencialista y trascendente, en la línea de, entre otros, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) (*Discours sur les sciences et les arts*, 1750; *Lettre sur la Musique*, 1753; etc.), A. E. M. Grétry (1741-1813) (*Mémoires, ou Essai sur la Musique*, 1789), y los jesuitas Esteban de Arteaga (1747-1799) (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, 1783) y Antonio Eximeno (1729-1808) (*Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, 1774), y que representa para Pedrell la verdadera “música arte”.

No y mil veces no: la monódia y la poliódia no se enseñan en los librillos de los tales maestrillos. Sus enseñanzas han de buscarse en la *música natural*, no reglamentada por un arte circunstancial y erudito con erudición exterior de inopia artística; en la *música natural*, superior a todas las músicas, porque toda la música arte ha nacido de ella, y de ella no podrá separarse si ha de vivir, como vivirá, eternamente.<sup>263</sup>

Teniendo presente esta idea, podemos describir la narrativa historiográfica de Pedrell cronológica, lineal (aunque no continua) y evolutiva. Los ejemplos de conceptualizaciones sobre la historia de la música a través de la exposición de un relato histórico sobre la misma son muy numerosos a lo largo de toda su producción literaria, compartiendo enfoques y características comunes; hemos escogido como ejemplo tres textos que explican la idea pedrelliana sobre el

---

263 PEDRELL, Felip, “Monódia y Poliódia”, en *QM-L/G*, a. XXIII, n. 8516, 31-03-1903.

nacimiento y desarrollo de la ópera: una serie de artículos sobre ópera publicados en *La España Musical* en 1868,<sup>264</sup> el artículo ya citado sobre Monodia y Poliodia publicado en *La Vanguardia* en 1903<sup>265</sup> y por supuesto, *Por nuestra música*:

En primer lugar, Pedrell establece una relación de la música y el lenguaje (en la línea de Rousseau, Herder o Spencer), situando el origen de la música en el habla a través de la rítmica y la entonación fonética:

Afirmó y probó nuestro Eximeno, que las reglas y los acentos se dirigen, generalmente, a hacer en el habla común una serie de cadencias musicales, y que toda la variedad de tiempos y de notas que usa la música eran otros tantos pies de la poesía griega y latina; y como estas cosas tienen el mismo origen que el lenguaje, del mismo deben proceder, inseparablemente, el lenguaje, la prosodia y la música. Casi al mismo tiempo decía Rousseau que “en un principio no hubo más música que la melodía (inflexiones más o menos agudas de los acentos según el sentimiento que los promovió), ni otra melodía que los sonidos variados de la palabra”. Lo mismo reitera, más tarde, Leopardi: “La correspondencia de los acentos con las pasiones fue el origen de la música (*La estética de los pensamientos de Leopardi*, libro publicado recientemente). Exactamente determinan, o tratan de determinar, por caminos más o menos bifurcados, las leyes musicales de la palabra, Mitfor, Steele, Wlather y otros pensadores. Pero estas afirmaciones enriquecense con pruebas de certeza y lógica cuando Spencer presenta el admirable cuadro de sus investigaciones científicas, y de ellas partirá Ricardo Wagner para su estética de la renovación de la tragedia griega.<sup>266</sup>

El relato continúa con la creación de las primeras óperas, de características arcaicas, por parte de los griegos. Pedrell define esta época como “infancia del arte”, ya que según él el coro tenía la función de “conciencia pública”, no conocían ni la armonía ni el contrapunto, y considera que su sistema modal era “primitivo”. Pedrell defiende que la aplicación de las matemáticas a la música, además, crea una música basada en abstracciones que representa la desnaturalización de otra música más antigua (y más natural).<sup>267</sup> Por su parte, la aportación de los romanos consistiría en copiar los modos y tonos griegos.

En cuanto a la música árabe, Pedrell destaca sus escritos teóricos, más que su composición musical, en una idea que ya había desarrollado por ejemplo Menéndez Pelayo en su *Historia de las*

264 PEDRELL, Felip, “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 1-2; (II) n. 59, 7-03-1867, p. 1-2; (III) n. 64, 11-04-1867, p. 1-2; (IV) n. 70, 23-05-1867, p. 1; (V) n. 71, 30-05-1867, p. 1; (VI) n. 84, 29-08-1867, p. 1-2

265 PEDRELL, Felip, “Monodia y Poliodia”, en *QMLVG*, a. XXIII, n. 8516, 31-03-1903

266 PEDRELL, Felip, “Spencer y la música”, en *QMLVG* a. XXIII, n. 9004, 15-01-1904, p. 4.

267 PEDRELL, Felip, “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 1-2; “Música madrigalesca”, en *LEM*. a. VI, n. 287, 28-02-1871.

*Ideas Estéticas en España*, cuando comenta la obra de Alfarabi, o las ideas del jesuíta Juan Andrés (1740-1817) sobre este mismo autor.<sup>268</sup>

La Edad Media es para Pedrell un período de oscuridad, precisamente por el predominio de nuevo de los músicos “matemáticos”:

Como una lengua apenas formada y de articulaciones groseras, así se mantuvo la música de todos los pueblos de Europa hasta fines del siglo XVI. Por más de doscientos años hubo de sufrir el yugo de los contrapuntistas belgas, fríos y secos gramáticos, que no obstante trabajaron con empeño en crear los elementos del arte músico. La invención de los malaventurados *cánones, a la derecha, a la izquierda, el cancrizante, el enigmático*, etc... fueron entre otros el producto que se habían formado en sus elucubraciones los eruditos de los principios del Renacimiento.<sup>269</sup>

La música vuelve a resurgir poco a poco con Palestrina. De hecho, Pedrell denomina a Johann Sebastian Bach “El Palestrina del Norte”<sup>270</sup>; la primera interpretación pública de la obra de Palestrina en Barcelona (aparte del ámbito eclesiástico) se producirá, precisamente, en la segunda conferencia<sup>271</sup> de Pedrell en el Ateneo Barcelonés el, 8 de marzo de 1893.<sup>272</sup>

La música “verdadera” se va consolidando cuando Monteverdi crea “la tonalidad moderna y el verdadero acento apasionado a partir de la disonancia de séptima de dominante”<sup>273</sup>, considerando dicha disonancia como el gérmen de la música dramática:

Por diversas razones es fácil ver que la disonancia es el verdadero medio expresivo de toda música dramática. De aquí se deduce que en un principio, no podía la disonancia lógicamente hallar su lugar en el canto sagrado, del cual todo lo que tiende a las pasiones debía ser severamente excluido. Por eso no vemos aparecer la disonancia sino en la época de esta pretendida y ensalzada regeneración, que no era otra cosa, sino una vuelta al paganismo, haciendo el apoteosis de la materia, de la cual emanaban here-

268 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España, I. Hasta fines del siglo XV*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, vol. I, p. 390-391 (1ª ed. Madrid, 1883-1889).

269 PEDRELL, Felip, “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 1-2

270 PEDRELL, Felip, *Por nuestra música*. Barcelona, 1891, p. 17.

271 BONASTRE, Francesc, “La música sinfónica y los conciertos en la Barcelona del siglo XIX. De la asimetría a la parábola”, en Francesc BONASTRE y M. Dolors MILLET, *Catàleg del fons Ricart i Matas. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. I. Programes de Concerts Públics de Barcelona. 1797-1900*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2015, p. 544-557.

272 Incluimos el programa y el resumen de la conferencia de Pedrell en el capítulo IV, Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell, p. 459, 462.

273 PEDRELL, Felip, “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 2

jías poderosas que removían el dogma hasta en sus profundos cimientos, apareciendo transtornar esta magnífica unidad cristiana, a la que sin duda debemos la civilización moderna.

A partir de este punto, Felip Pedrell habla de la *Camerata Fiorentina* en términos muy similares a los utilizados en los estudios europeos de la época. Concretamente, coincide con François Auguste Gevaert (1828-1908) (en una serie de artículos publicados en *Le Menestrel* sobre el tema de la música vocal en Italia en 1872),<sup>274</sup> *La Musique en Russie* de César Cui,<sup>275</sup> y la *Carta a Federico Villo* de Richard Wagner.<sup>276</sup> Incluimos el texto en el que Pedrell trata este tema en *Por nuestra música*, citando a pie de página los textos de Gevaert, Cui y Wagner:

La moderna corriente de ideas sobre la estética del drama lírico nació con la ópera misma. La camerata de Florencia, aquella revolución de la cual debía nacer la música moderna y que puso á la cabeza y como adherentes de los poetas, á eruditos, á filósofos y no á un compositor de fama,<sup>277</sup> queriendo regenerar la música, ennoblecerla, elevarla á la altura de su misión, é infundir en la técnica un espíritu nuevo, remontándose á la monodia de los antiguos, al arte de Terpandro, de Safo y de Anacreonte<sup>278</sup>, y estableciendo en su programa<sup>279</sup> que debía postergarse aquella clase de música, «*che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto ed il verso, ora allungando ed ora scorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della Poesia...: que tali musiche e musici non davano altro diletto fuori di quello che poteva l' armonia daré all' udito solo, poichè non potevano esse muovere l' intelletto senza l' intelligenza delle parole*» pretendiendo la noble camerata de Juan Bardi acentuar y vivificar la palabra, enlazar inseparablemente el drama y la música y fundir el elemento poético y el musical para obtener la compenetración íntima de entrambos elementos, persiguió allá en el último albor del siglo XVI los mismos ideales que nuestra generación ha perseguido, y lo que es más de notar, que en la aparición de la fórmula típica de la cantinela moderna, surgiendo espontánea, aunque con toda

274 GEVAERT, FRANÇOISE AUGUSTE. “La Musique vocale en Italie. Première partie. Les Maîtres Florentins (1590-1630)”, en *Le Menestrel*, a. XXXIX, n. 2, 8-12-1872, p. 9-11

275 CUI, César. «La Musique en Russie». En *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 15 Octobre 1878-19 Septembre 1880. Reed. París: G. Fischbacher, 1881.

276 WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Ricchard Wagner*. Barcelona: Daniel cortezo y C., 1885, p.V-LIV.

277 “Par un concours unique de circonstances, la révolution qui devait donner naissance à la Musique moderne, eut pour chefs et pour adhérents, des poètes, des savants, des philosophes; pas un compositeur de grand renom”. GEVAERT, FRANÇOISE AUGUSTE, “La Musique vocale en Italie...”, GEVAERT, FRANÇOISE AUGUSTE, “La Musique...” p. 9-11.

278 “Pour régénérer la Musique il fallit done en revenir à la monodie des anciens, l’art de Terpandre, d’Anacréon et de Sappho”. GEVAERT, François Auguste “La Musique vocale en Italie...”, GEVAERT, FRANÇOISE AUGUSTE, “La Musique...”, p. 10.

279 Nota al pie de Pedrell: “Caccini, *Nuove Musiche*.”



la rigidez arcaica que es de comprender<sup>280</sup>, tuvieron el valor de confesar y de predicar con el ejemplo que la música geométrica no entraba allí para nada, pues, lo desbarataba todo tratando de acomodarse á las exigencias del contrapunto. Digno es de mención, también, que en época tan alejada de la nuestra fuese admirablemente bien presentada, gracias al justo instinto de la estética musical, semejante tendencia, si bien mal realizada, excusable por falta de recursos técnicos.(PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 14-15)<sup>281</sup>

Los doctores de la *camerata* poniendo sus especulaciones clásicas al servicio de la música, entendieron restaurar la tragedia griega: mas no lo entendió así ni quiso admitir tal programa el público: pidió música dramatizada sin dejar de ser música, y los italianos, hasta Paisiello, y los alemanes, hasta Mozart, diéronle música que en sí llevaba el germen (los correctos contornos, la prosodia, el acento oratorio, las conveniencias vocales y todas las cualidades salientes de la cantinela moderna)<sup>282</sup>, y, á la vez, la corrupción, la *virtuosità*, las *fioriture*, *rivolti*, *cabalette*, etc. (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 15)<sup>283</sup>

Tanto Gevaert como Pedrell coinciden en afirmar que la *Camerata Fiorentina* supuso un gran avance musical, pero que éste se corrompió por las demandas del público y las concesiones de los compositores:

Entiéndase bien que en la época clásica que reseño, Mozart escribía igual número de ariette que Cimarosa, y esto porque los maestros de Alemania y de Italia tenían formado igual concepto del arte y ninguno de ellos le puso limitaciones á la cantinela ni á nadie le ocurrió reducir á declamación ó á melopea la parte musical de una ópera.

280 “Ce qui distingue les œuvres de Caccini, et leur assure une place durable dans l’histoire de l’art, c’est qu’on y voit apparaître pour la première fois les formes typiques, fondamentales de la cantilène moderne. Les tournures sont peu variées et d’une raideur tout à fait archaïque [...]”. GEVAERT, Françoise Auguste “La Musique vocale en Italie...”, GEVAERT, FRANÇOISE AUGUSTE, “La Musique vocale en Italie...”, p. 11.

281 “Si, á une époque aussi reculée, cette tendance a été mal réalisée, faute de moyens suffisants, elle n’en était pas moins sentie, grâce à un juste instinct de l’esthétique musicale et dramatique”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 72.

282 “Ce qui distingue les œuvres de Caccini, et leur assure une place durable dans l’histoire de l’art, c’est qu’on y voit apparaître pour la première fois les formes typiques, fondamentales de la cantilène moderne. Les tournures sont peu variées et d’une raideur tout à fait archaïque, mais le contour est correct et pur, la prosodie, l’accent oratoire, les convenances vocales sont bien observés.”. GEVAERT, Françoise Auguste “La Musique vocale en Italie...”, p. 11.

283 “Dès son aurore, l’art italien se montre avec ses qualités saillantes, mais aussi, disons-le, avec ses côtés faibles: l’abus de la virtuosité, des *lungbi giri di voce*, une certaine tendance vers l’exagération du sentiment”. GEVAERT, Françoise Auguste “La Musique vocale en Italie...”, p. 11.

Aparece la virtuositá, abusase de ella por tal modo que de canto dramatizado se convierte en canto vocalizado, y á no tardar, y á partir de aquel período, ya ni siquiera se puso en música el drama: pusiéronse en música gorjeos al servicio de toda clase de personajes, y el barbero sevillano y el moro de Venecia y hasta el mismísimo profeta hebreo Moisés, diéronse á cantar vocalizaciones trascendentales comunes á todas las situaciones y á todos los caracteres<sup>284</sup>. Verdadera época de calcomanía-vocal, en la que todas las ineptias musicales que en una composición sinfónica habrían sido colocadas mercedamente en el index, hallaban campo natural y bien preparado en la ópera. (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 16)<sup>285</sup>

La música de ópera italiana no era la hija legítima de aquella admirable madre, de aquella magna obra de Palestrina, de aquella sublimidad, riqueza é incomparable profundidad de expresión del arte religioso. (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 17)<sup>286</sup>

La labor de rescatar a la ópera (y a la música) le correponderá ahora en Alemania, especialmente con Gluck; las ideas de Pedrell sobre este proceso coinciden con las de Wagner,

Abandonada la gloriosa y fecunda tradición llegaron los italianos á escribir música sin saber música, y la decadencia de la ópera italiana, de aquella ópera que no tenía nada que ver con el drama verdadero, pudo señalarse, precisamente, desde el momento en que desaparecieron aquellos maestros que realmente escribieron música, porque sabían música y fueron los últimos que la supieron entonces.

Mientras sucedía esto en Italia, la música verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos y bien lejos de la ópera. Y esto porque Alemania buscó y supo “hallar su desenvolvimiento natural y lógico en aquella porten-

---

284 “[...] et Rossini fit de son mieux, - jus-qu’a *Guillaume tell* exclusivement, - pour amener l’opéra à n’être que de la Musique de concert, agrémentée de décors et de costumes, en sacrifiant absolument la vérité d’expression aux tours de force de la vocalise, distribuée à tous les rôles indistinctement: au barbier sévillan comme au More de Venise, comme au prophète hébreu.” CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 72.

285 “Ce qui, dans une composition symphonique, aurait été mis à l’index avec le dédain le mieux justifié, trouvait naturellement sa place dans un opéra”. CUI, César. *La Musique en Russie*. p. 73.

286 “Del desenvolvimiento de la ópera en Italia, data, para el compositor, la decadencia de la música italiana. La evidencia de este aserto se hará tangible á cuantos posean idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresión de la música de iglesia en Italia en los siglos precedentes; en efecto, ¿quién, después de haber oído el *Stabat Mater* de Palestrina, podría considerar la música italiana de ópera como hija legítima de tan admirable madre? Dicho esto de paso, y en vista del fin que me propongo, doy como establecido que en Italia ha existido hasta nuestros días, la más completa armonía entre las tendencias del teatro de ópera y las del compositor”. WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Richard Wagner*. Barcelona: Daniel cortezo y C., 1885, p. VIII.



tosa ilustración de su arte, Bach,<sup>287</sup> el Palestrina del Norte. (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 17)

Gluck, remontándose á la prístina y clara corriente que deriva rigurosamente de un sentido ideal, retrocediendo para avanzar, víctima de la utopía, *Musica ancilla Poesis*, aunque tropezando con el obstáculo de las formas tradicionales de la ópera, vislumbró todo el desenvolvimiento del drama lírico, toda la potencia y belleza de su concepción, especialmente, cuando sintió la necesidad de ensanchar las formas, impotentes hasta entonces, y enlazarlas para sostener una acción dramática robusta. (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 20)<sup>288</sup>

Tras los avances de Gluck se produce según Pedrell una nueva etapa de retroceso y corrupción que se extenderá en Alemania (en el ámbito de la ópera) hasta el resurgimiento que supone la obra de Wagner,<sup>289</sup> aunque en *Por nuestra música* Pedrell omite *Der Freischütz* de Weber, en otros muchos textos destaca su importancia en el desarrollo de la conceptualización moderna del nacionalismo musical.<sup>290</sup>

---

287 “Ya comprendéis que para el músico verdadero y formal ese teatro no existía, en verdad. Si una inclinación decidida, si la educación le llamaban al teatro, prefería necesariamente escribir óperas en Italia para los italianos, en Francia para los franceses; y mientras Mozart y Gluck componían óperas italianas y francesas, la música verdaderamente nacional se desenvolvía en Alemania bajo principios muy distintos de ópera. Bien lejos de la ópera, ingertada en esa rama de la música que los italianos descuidaron de repente al nacimiento de la ópera, la música propiamente dicha se desenvolvía en Alemania desde Bach hasta Beethoven, alcanzando la altura, la maravillosa riqueza que la han elevado al rango que todo el mundo le reconoce”. WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Ricchard Wagner*. Barcelona: Daniel cortezo y C., 1885, p. X.

288 “Todas esas ideas, que derivan rigurosamente de un sentido ideal, se han presentado, sin duda desde hace tiempo, a los grandes maestros. Tampoco es la reflexión abstracta lo que le indujo á estas consecuencias, tocante a la probabilidad de una obra de arte ideal; procedieron únicamente de lo que en las obras de nuestros maestros he observado. El eminente Gluck tropezaba aún con el obstáculo de esas formas tradicionales de ópera, rígidas, estrechas, que no amplió, ni mucho menos, en su principio, sino que más bien las ha dejado casi siempre subsistir juntas sin conciliarlas; pero ya sus sucesores llegaron paso a paso a agrandarlas, a enlazarlas entre sí; por consiguiente, en cuanto las sostenía una acción dramática algo robusta, bastaban perfectamente estas formas para el supremo fin del arte”. WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Ricchard Wagner*. Barcelona: Daniel cortezo y C., 1885, p. L.

289 V. capítulo 3.3., “Wagnerismo en Pedrell”, p. 161.

290 PEDRELL, Felip, “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (VI) n. 84, 29-08-1867, p. 1-2; “«Der Freischutz» de Weber y el genio popular”, en *IMHA*, a. VI, n. 142, 15-12-1893, p. 178-179; “Weber y Wagner”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13378, 13-03-1910, p. 8.; “La sonata postclásica. II. Weber”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16179, 28-11-1917, p. 8

En España este resurgimiento está aún pendiente, y se realizará a través de la creación de un drama lírico nacional que devuelva a la música a sus raíces (su *verbo*, su *ritmo*, su *acento*)<sup>291</sup>.

Sobre la situación de la música española, la periodización que Pedrell realiza en relato historiográfico es prácticamente la misma que al explicar la música europea, pero con la dificultad añadida de que la falta de estudios sobre música histórica española impiden que ésta ocupe el lugar que le corresponde. Así, su historiografía sobre la música española es nacionalista y reivindicativa (recordemos, por ejemplo, la famosa carta abierta a Eduard Hanslick (1825-1904)<sup>292</sup> y cómo se repite en los escritos de Pedrell la intención de que la música española, histórica y presente, “vuelva a figurar en Europa”).

Ante la situación de crisis vivida y sentida ante la música española de su época, Pedrell intenta esclarecer cuáles son las circunstancias que bloquearon el deseado progreso de la música.<sup>293</sup>

- El abandono de la tradición y de la esencia “meridional” de nuestra música. Es importante señalar, como veremos más adelante,<sup>294</sup> que dentro de la narrativa historiográfica de Pedrell, y a pesar de la concepción pedrelliana de progreso en la historia de la música, la música popular sí que permanece invariable, sin cambios:

Siglos y más siglos han escuchado la pura emanación de la monódica popular: solo ella permanece en pie mientras evolucionan y se transforman por misteriosas regresiones y avances de la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales, los modos del arte: sólo ella permanece firme, ajena de toda preocupación, diríase que conservando la memoria de almas y de sentimientos que se han transfundido en otros sentimientos y en otras almas, transmitiendo de edad en edad la verdad pura de la emoción, convertida en música por mera exaltación de la emoción hablada, en su eterna y majestuosa sencillez.<sup>295</sup>

- El abandono de la influencia de la música religiosa.
- La invasión de la ópera italiana (tanto por la representación de óperas italianas en cortes y teatros como por su influencia en la obra de los compositores españoles), fomentada por políticas culturales.

---

291 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 24

292 PEDRELL, Felip. “Carta abierta al insigne crítico musical e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslik”, en *IMHA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891, p. 661-664

293 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 23

294 V. capítulo 3.5., “La música popular”, p. 184.

295 PEDRELL, Felip. “.Modia y Poliódia”, en *QM-LV/G*, a. XXIII, n. 8516, 31-03-1903.

- Los diferentes (y fracasados) intentos de desarrollar una ópera propia a través del idioma de los libretos, la elección de los temas, o de recursos musicales al *flamenquismo*, la *tonadilla* y la *zarzuela*.
- La preeminencia de la música italiana en Conservatorios y centros de formación musical.
- Las carencias en la formación de los músicos en dichos centros de formación.
- Las concesiones de los compositores, preocupados por los recursos efectistas.
- La falta de criterio del público.

Estas críticas serán constantes a lo largo de toda la vida de Pedrell. Planteados cuáles son los motivos de la decadencia de la música española y de la ausencia de una ópera nacional, dedicará sus esfuerzos a intentar solventar estos problema desde el punto de vista teórico (a través de investigaciones historiográficas), y desde el punto de vista práctico (a través de composiciones que apliquen su modelo de drama lírico nacional, y de una labor docente y de difusión a través de diferentes medios, como clases, conferencias, discursos, artículos de difusión, etc...). Todo ello con el objetivo de que la música española pueda entrar en un nuevo proceso de avance y una fe inalterable en el camino que propone y defiende.

## 2.5. Planteamientos metodológicos de la obra musicográfica de Pedrell

Uno de los aspectos fundamentales que tenemos que tener en cuenta a la hora de estudiar la obra musicográfica de Pedrell es que maneja un abanico de registros diferentes en función de la finalidad de cada uno de sus escritos. Así, podemos dividir la obra literaria de Pedrell de acuerdo a la clasificación siguiente:<sup>296</sup>

- Artículos en publicaciones periódicas:
  - De carácter divulgativo (como las series de artículos publicados en las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia* (1902-1922), en *La Gaceta de Mallorca* (1907-1909) o *La Alhambra* (1902-1922) de Granada, y sus recopilaciones.

Son artículos cuya principal finalidad es la difusión musical. Pedrell publicó este tipo de artículos durante toda su vida, y en conjunto a nivel cuantitativo representan la mayor parte de sus escritos.

---

296 En el capítulo IV, Catálogo, p. 327 puede encontrarse la clasificación y las citas bibliográficas completas de todas las obras de Pedrell que señalamos aquí.

Begoña Lolo realizó en 1991<sup>297</sup> un primer acercamiento al estudio de esta colección de artículos, centrándose en aquellos publicados en prensa diaria; su clasificación de estos artículos es la siguiente:<sup>298</sup>

- a) críticas de espectáculos
- b) críticas de libros
- c) estudios musicológicos (biografías de músicos, obras musicales, organografía y etnomusicología)
- d) ensayos de temática sociológica utilizados para exponer sus reivindicaciones de carácter ideológico.

En líneas generales podríamos mantener dicha clasificación, con algunas observaciones: como indica Begoña Lolo, las críticas directas de espectáculos se reducen en su mayor parte a algunas de sus colaboraciones con el *Diario de Barcelona* (1891-1892); su experiencia no fue positiva y la colaboración con este periódico finalizó de manera bastante abrupta el 14 de septiembre de 1892, a raíz de la polémica por la crítica de Pedrell sobre el estreno de *Garín* de Tomás Bretón<sup>299</sup> pocos meses antes. A partir de entonces decidió apartarse de la crítica directa de conciertos, espectáculos y representaciones concretos, de modo que en conjunto la crítica musical representa un volumen muy reducido del total de artículos de Pedrell.

Por lo que respecta a las críticas de libros, quizá se debería incluir en este apartado no sólo los artículos de crítica bibliográfica como tal., que son relativamente escasos dentro del conjunto global de artículos, sino también aquellos basados en libros a nivel de contenido, ya no sólo como crítica literaria, sino en forma de resúmenes y de inspiración más o menos literal. Es el caso, por ejemplo, de algunas de las biografías de músicos, que en realidad son resúmenes de Pedrell a partir de bibliografía concreta; aunque a veces se omite la cita bibliográfica completa, siempre suele mencionar en algún momento dentro del texto del artículo el nombre del autor o el título del libro que está resumiendo, con lo que el trabajo de encontrar la fuente no resulta difícil. Por otro lado, también hay que recordar que el medio en el que se está expresando Pedrell no es

297 LOLO, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 345-356.

298 LOLO, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell [...]”, p. 346

299 PEDRELL, Felip. “Garín o L'Eremita di Montserrat. Drama lírico en cuatro actos de D. C. Fereal música del maestro D. Tomás Bretón”, en *DB*, [s.a.], n. 140, 19-05-1892, p. 6050-6052. V. LOLO, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell [...]”, p. 349-350.

una publicación académica, sino un artículo periodístico de difusión musical dirigido al público general, de modo que el registro es más coloquial y directo.

En cuanto a los estudios musicológicos en esta colección de artículos, habría que concretar que son explicaciones sobre estudios musicológicos españoles y europeos de temática diversa; no se trata de los resultados de la propia investigación de Pedrell (que reserva para publicaciones más especializadas). En este sentido es importante señalar la relevancia de Pedrell como medio de recepción y difusión de ideas, investigaciones y publicaciones europeas de la época, con un afán de culturización musical del público, desde una perspectiva regeneracionista.

Por último, en lo que respecta a los ensayos de temática sociológica, se trata de un conjunto muy interesante de artículos de opinión en los que Pedrell va plasmando todas y cada una de las líneas vertebradoras de su pensamiento musical, con una finalidad divulgativa y formativa.

- En revistas de temática musical, que él mismo dirige: *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883) y la *Ilustración Musical Hispano Americana* (1888-1896).

La labor de Pedrell como editor, los temas que trata en sus revistas, sus colaboradores, sus propios artículos, su relación con los gestores económicos de las publicaciones, las estrategias comerciales (como la inclusión de grabados, anuncios y partituras musicales por fascículos coleccionables) representa una faceta muy interesante de su labor.<sup>300</sup>

En este ámbito, la tónica general de los artículos de Pedrell es la actualidad sobre compositores (como por ejemplo, el fallecimiento de Wagner al que dedica un número especial en *Notas Musicales y Literarias*,<sup>301</sup> pero también sobre Antoni Nicolau, José Inzenga, Albéniz, Gustavo Campa, Chapí, Letamendi, y un largo etcétera<sup>302</sup>), y noticias diversas (como por ejemplo la serie de artículos dedicados al descubrimiento y descripción de la biblioteca musical de Carreras i Dagas)<sup>303</sup>; también resulta muy interesante cómo Pedrell publica biografías de compositores de su propia época, cuya relación

---

300 Por cuestiones de concreción, en esta tesis no profundizaremos el desarrollo de la labor de Pedrell como editor de revistas musicales, aunque está prevista una próxima publicación sobre este tema a partir de toda la documentación que hemos hallado al respecto.

301 *NMYL*, 2ª época, n. 31, 1-03-1883; n. 32, 15-03-1883, n. 33, 1-04-1883. y n. 34, 15-04-1883.

302 Consultar la lista completa en el Capítulo IV, Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell, p. 327, 341, 343.

303 PEDRELL, Felip, "Visita a una Biblioteca Musical", en *IMHA*, a. III, (I) n. 53, 2-04-1890, p. 238-239; (II) n. 55, 30-04-1890, p. 255; (III) n. 56, 15-05-1890, p. 259; (IV) n. 57, 30-05-1890, p. 267-270; (V) n. 58, 15-06-1890, p. 278; (VI) n. 59, 30-06-1890, p. 283; (VII) n. 61, 30-07-1890, p. 299-300

puede estudiarse a través del estudio del epistolario de Pedrell (como por ejemplo es el caso de los artículos sobre Juan Bautista Guzmán y su análisis de la obra de Comes,<sup>304</sup> o los artículos de Pedrell sobre César Cui<sup>305</sup>). Para Pedrell este es también un espacio para escribir artículos con un tono más humorístico (a veces incluso sarcástico) sobre la realidad social y musical de su época<sup>306</sup>

- En revistas especializadas, como *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* (1900-1910) en Leipzig o, a nivel local, la *Revista Musical Catalana* (1904-1910).

Son artículos mucho más extensos, y que por sus características podrían considerarse artículos de investigación musicológica, incluyendo datos, análisis de fuentes, citas bibliográficas, ilustraciones, ediciones musicales, relatos historiográficos y valoraciones personales. Su intención es la difusión a un público especializado.

En el caso de *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* se añade también la finalidad de difusión internacional de la música española y su valoración a nivel internacional, así como la sujeción a criterios concretos de estilo y edición de corte académico, que Pedrell respeta.

- Diccionarios y voces de diccionarios: Incluyendo el *Diccionario Técnico de la Música* (1894) y el *Diccionario biográfico y bibliográfico de música y escritores de música* (1897), pero también las voces para los diccionarios de Fernando Arteaga y Pereira (1890), Hugo Riemann (1903) o Pelayo Vizueté (1907)

304 PEDRELL, Felip. “Las obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Mosén Juan Bautista Comes”, en *IMHA*, a. I, (I) n. 21, 30-11-1888, p. 163-166; (II) n. 23, 30-12-1888, p. 178-1; “D. Juan Bautista Guzmán”, en *IMHA*, a. I, n. 21, 30-11-1888, p. 167. V. GUZMÁN, Juan Bautista en *Epistolario de Felip Pedrell*, p. 1031-1068.

305 PEDRELL, Felip, “César Cui”, en *IMHA*, n. 134, 15-08-1893, p. 113-115; “William Ratcliff, ópera de César Cui”, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893, p. 129-130. A su vez, César Cui publicará también en Moscú un extenso artículo sobre Pedrell., CUI, César. «Dva inostreannykh kompozitora». En *Artist*, n. 33 (1894), p. 49-57. Trad. esp. «Dos compositores extranjeros», en *La Trilogía Los Pirineos y la Crítica. Vilanova i Geltrú*: Juan Oliva, 1901, p. 70-85. Estudiados en . ALVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)”, en *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, p. 221-267.

306 Como por ejemplo en la serie de artículos PEDRELL, Felip, “La Quincena Musical”, en *IMHA*, a. I, (I) n. 2, 15-02-1888; (II) n. 3, 29-02-1888, p. 17-18; (III) n. 4, 15-03-1888, p. 25-26; (IV) n. 5, 30-03-1888, p. 33-34; (V) n. 6, 15-04-1888, p. 42; (VI) n. 7, 30-04-1888, p. 49-50; (VII) n. 8, 15-05-1888, p. 57-58; (VIII) n. 9, 30-05-1888, p. 60; (IX) n. 10, 15-06-1888, p. 74-75; (X) n. 11, 30-06-1888, p. 81-82; (XI) n. 12, 15-07-1888, p. 90; (XII) n. 13, 30-07-1888, p. 97-98; (XIII) n. 14, 15-08-1888, p. 105-106; (XIV) n. 15, 30-08-1888, p. 113-114; (XV) n. 16, 15-09-1888, p. 121-122; (XVI) n. 17, 30-09-1888, p. 129-130.

El *Diccionario Técnico de la Música* es un diccionario de términos musicales editado en 1894, aunque había sido publicado en fascículos por suscripción en la *Ilustración Musical Hispanoamericana*. Según figura en la portada, dicho diccionario incluía 11.500 entradas, con 117 ilustraciones y 52 ejemplos musicales. La aportación más original de Pedrell en este diccionario es la inclusión de entradas correspondientes a géneros e instrumentos españoles, como la ensalada, el entremés, o la vihuela.<sup>307</sup> Sobre el resto de las entradas no tenemos demasiados datos. José Luis de la Fuente Charfolé, señala<sup>308</sup> la correspondencia de ciento noventa y seis entradas del *Diccionario Técnico de la Música* de Pedrell con el *Diccionario de la Música* de Rousseau, publicado en 1768. También hace constar la coincidencia de trescientos ochenta y cinco capítulos del *Dictionnaire de la Musique moderne*<sup>309</sup> de François-Henri-Joseph Blaze (Castil-Blaze) (1784-1857) con la misma obra de Rousseau.

Tampoco tenemos muchos datos sobre el proceso de elaboración del *Diccionario Biográfico-Bibliográfico* de Pedrell (1897). Lo que sí es relevante es que Pedrell realiza en la introducción de este diccionario un resumen y una valoración de los diccionarios de temática similar publicados hasta el momento, llegando a algunas conclusiones valorativas, como por ejemplo:

- Miguel Hilarión Eslava (1807-1878): de quien destaca la “Sección Biográfica” de la *Gaceta Musical de Madrid* (1855-1856), señalando la presencia de noticias biográficas extractadas de la *Biographie Universelle* de Fétis.
- Mariano Soriano Fuertes (1817-1880): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Barcelona: Martín y Salazar Narciso Ramírez, 1855. y los calendarios musicales de 1859 y 1860, que Pedrell califica de “verdadera peste histórico-musical”.<sup>310</sup>
- Baltasar Saldoni (1807-1889): *Reseña histórica de la Escolanía o Colegio de Música de la Virgen de Montserrat en Cataluña desde 1456 hasta hoy día; con un catálogo de los maestros que ha habido, y de varios alumnos aventajados que de él han salido, ya eclesiásticos, ya nobles, y atambién los que más se han distinguido en la música*. Madrid: Repullés, 1856, y

307 V. LICHTENSZTAJN, Dochy. *Felip Pedrell and the hispanic Regenerationism*. Tesis doctoral. Tel-Aviv: Universitat de Tel-Aviv, 2005. p. 68-71.

308 FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la, “Introducción”, en Rousseau, Jean-Jacques, *Diccionario de la Música*, Madrid: Akal, 2007, p. 31-35.

309 BLAZE, François-Henri-Joseph, *Dictionnaire de Musique moderne*, publié en 1821 (Paris, Au magasin de Musique de la lyre moderne

310 PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, p. VI



el *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881 que Pedrell valora como un “hacinamiento de fechas, de datos, de noticias”<sup>311</sup>

- José Parada y Barreto (1834-1886): *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*, Madrid: Santos Larxé, 1868 y Antonio Fargas Soler (1813-1888), *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países publicadas por “La España Musical”*, Barcelona: Imprenta Leopoldo Domenech, 1872: según Pedrell, “no tienen ningún valor como contribución a la biografía patria. Sus autores se limitaron, imperturbablemente, a traducir, a copiar lo traducido o a insertar lo que escribieron sus predecesores”.<sup>312</sup>

Por otra parte, valora positivamente a otros autores, como Joaquín José Marqués, (*Estudios sobre a Historia da Musica en Portugal*), Luis Carmena y Millán (1845-1904) (*Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* (1878), con un Prólogo histórico de Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), Francesc Virella i Cassanyes (1856-1893) (*La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, 1888) o José Inzenga y Castellanos (1828-1891) (*La Música en el templo católico*, 1878). La lista es larga, pero no menciona expresamente que los utilice como fuentes de trabajo en el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico*.<sup>313</sup>

Sobre sus posibles colaboradores en la elaboración de estos diccionarios, tenemos apenas alguna breve referencia en el Epistolario de Pedrell sobre la confección del *Diccionario Biográfico-Bibliográfico*:

Amigo S. Pedrell. Remito este nuevo envío de apuntes como V. pide; menos Corbí Díaz y Cosme Damián, los demás ya los remití en el último envío pero todos estos los mando hoy otra vez por estar ultimadas, y para que se publiquen así; seguiré ultimando los de la D, E y F.

Respecto a lo que me dice V. en su última carta, de citarnos en el Diccionario, puede Vd. hacerlo, si le parece bien, respecto de mi persona, con respecto al Sr. Chantre, como le dije en mi último, no es músico ni entiende lo que me hace con respecto a estos trabajos; es, más que otra cosa, autorizarme [...] para que pueda yo trabajar en su presencia, pues como los libros de actas capitulares están depositados en el archivo del aula capitular, no me sería posible a mí, sin su presencia, entrar con

311 PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, p. VI

312 PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, p. VI-VII

313 V. PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, p. V-XIX; LICHTENSZTAJN, Dochy. *Felip Pedrell and the hispanic Regenerationism*. Tesis doctoral. Tel-Aviv: Universitat de Tel-Aviv, 2005. p. 68-71.



tanta frecuencia a aquel a hacer mis apuntes; sin embargo, si le parece debe citarle de cierta manera... hágalo.<sup>314</sup>

Y otra en *Jornadas de Arte*,<sup>315</sup> donde Pedrell señala como colaborador para la selección de artículos de las *Celebridades Musicales* de los señores T. y S.<sup>316</sup> a “Pancho V.”, refiriéndose a Francisco Viada.

- Ediciones musicales:

- En publicaciones seriadas de las que Pedrell es editor: el *Salterio Sacro-Hispano* (1882-1883; 1904-1905), *Notas Musicales y Literarias* (1882-1883) y la *Ilustración Musical Hispano Americana* (1888-1896).

Son ediciones musicales realizadas pensando en su interpretación por parte del público al que iban dirigidas.

- En Antologías: como *El Organista Litúrgico Español* (1905), la *Antología de organistas clásicos españoles* (1908), el *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX* (1897), la colección *Hispaniae Schola Musica Sacra* (1894-1898), *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria (1902-1913) y el *Cancionero Musical Popular Español* (1918-1922)

De todas ellas, las únicas que implicaron un cambio relevante en la metodología de Pedrell fueron *Hispaniae Schola Musica Sacra* y *Opera Omnia de Tomás Luis de Victoria*, publicadas en Leipzig por la editorial Breitkopf & Härtel, en las que Pedrell tuvo que realizar un proceso de formación y adaptación a los criterios de la editorial alemana y de la musicología internacional de la época.

- Monografías:

- Divulgativas:

- Los tres volúmenes de su autobiografía (*Jornadas de Arte* (1911), *Orientaciones* (1911) y *Jornadas Postreras* (1922))
- *Por nuestra música* (1891)

314 PERPIÑÁN, José, en *Epistolario de Felip Pedrell*, p. 2361-2365.

315 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 194, citado por LICHTENSZTAJN, Dochy. *Op. Cit.*, p. 70.

316 T. y S. son las iniciales de Torres y Seguí, de modo que la obra a la que se refiere Pedrell es ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando. *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la Música, obra de suma utilidad para artistas y profanos, pues comprenderá no sólo la vida, sino también un juicio crítico y la reseña de las obras de los artistas así nacionales como extranjeros que más han brillado en el mundo musical, hasta el presente*. ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felipe; VIADA, Francisco. 670 p. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1886.

- **Biográficas:** las biografías incluidas como prefacio en los volúmenes de *Hispaniae Schola Musica Sacra*: Morales (1894), Guerrero, (1894), Cabezón (1895) Ginés Pérez (1896), la biografía de Tomás Luis de Victoria (*Tomás Luis de Victoria. Abulense*, 1918), o la de Eximeno (*P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas [...]* 1920).

Destaca el interés por hallar datos contrastables a través de fuentes que considera fiables, y el esfuerzo por buscar información documental para clarificar aquellos detalles que considera confusos; además, incluye críticas y valoraciones estéticas, contextualizaciones y comparaciones con el objetivo de conseguir una revalorización internacional de la música histórica española.

- **Escritos técnicos y teóricos:** como el *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*, las *Prácticas preparatorias de instrumentación*, la *Gramática Musical o Manuel Expositivo de la Teoría del Solfeo* (1872), o *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones [...]* (1918)

Son pequeños tratados teóricos, dirigidos a estudiantes de música (o público general con conocimientos de música). Pedrell intenta que sean obras sintéticas, concisas y breves.

- **Bibliografías y Catálogos Bibliográficos:** como *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros* (1888) o el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (1908-1909)

Pedrell siempre incluye en sus bibliografías información, comentarios y valoraciones sobre los libros que cita. Lo explica de la siguiente manera:

[...] Ella sola [la bibliografía] no le bastará al moderno espíritu de generalización aunque no me haya limitado meramente á consignar, á catalogar y á trabajar de libro-vejero sinó que además haya analizado, comentado, extractado y acompañado la obra de aquellos datos que le sean, en cierto modo, peculiares, y contribuyan, hasta cierto punto, á facilitar su provechoso estudio.<sup>317</sup>

Y él mismo resume de la siguiente manera su metodología de trabajo:

La bibliografía seca (libros), será parte restringida de un todo si no la completan abundantísima documentación (publicación de composiciones) y los hechos de la vida de tantos y egregios varones ignorados (biografía): la bibliografía, libros, la documentación, composiciones puramente musicales, y la bibliografía, hechos de la vida, formarán, entonces, cuando todas estas partes estén completadas, nó antes, un cuerpo sólido, una base completa de estudios que ofrecerá medios seguros para escribir la deseada Historia de la Música española.<sup>318</sup>

317 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...op. cit.*, p. XI-XII

318 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...op. cit.*, p. XI-XII

Estableciendo también la necesidad de contextualizar los datos aportados:

La Bibliografía, pues, que nos conviene no es la que cataloga nombres y consigna fechas, y la que sólo para a atención en las condiciones externas del libro [...]

Bueno es que se consigne todo lo que importa consignar para llenar las circunstancias externas del momento, mas se ha de tener presente, que Bibliografía sin crítica ni juicio estético y sin apreciación histórica, es ciencia árida, indigesta, inútil, si acaso merece el nombre de ciencia ocupación tan frívola y superficial, verdadero trabajo de mozo de cordel, como dice el Sr. Menéndez Pelayo, o de acarrador y faquí de la república de las letras, según la expresión del Dr. Puigblanch.<sup>319</sup>

Una bibliografía musical redactada de este modo, mucho más aun si se considera que se explora en terreno nuevo, inculto, y que pocos conocen, es una obra utilísima, es, al mismo tiempo, como dice el maestro de todos en estas y en otras cuestiones, el Sr. Menéndez Pelayo, *el cuerpo, la historia externa* del movimiento intelectual, y una preparación excelente é indispensable para el estudio de la historia interna.<sup>320</sup>

---

319 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...op. cit.*, p. XII

320 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...op. cit.*, p. XII

### 3. LÍNEAS VERTEBRADORAS DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE FELIP PEDRELL

Un tema de estudio como es el pensamiento musical de una persona tan polifacética como Pedrell permitía diferentes aproximaciones, y decidírnos por una de ellas no fue una tarea fácil. Finalmente buscamos un hilo conductor que nos ayudara a organizar el material obtenido y nos permitiera establecer los puntos principales a partir de los cuales realizar nuestro análisis; así, establecimos como ejes temáticos de la presente exposición las ideas desarrolladas por Pedrell en el opúsculo *Por Nuestra Música: algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos*. Hay varios motivos para esta elección. En primer lugar, *Por nuestra música* es, en palabras del propio Felip Pedrell, la obra que mejor resume su pensamiento musical:

En mi opúsculo *Por nuestra música* quedan consignadas todas las observaciones que creí oportuno exponer al público, así las generales acerca de la concepción del drama lírico según las teorías de Wagner, como las particulares de mis tendencias relativas a la misma materia; así mis ideas sobre el canto popular personalizado y traducido en formas cultas, como las consecuencias próximas y directas que esa asimilación profunda de elementos ofrece al compositor moderno que ambicione construir sobre la base del canto popular el fundamento genuino del arte de una nación. Como consecuencia de este y otros órdenes de observaciones, me pareció oportuno, y más que oportuno, necesario, hablar del libro de la trilogía y exponer, a la vez, el plan y detalles de la parte musical de la obra, procedencias, asimilaciones y transformaciones de temas [...] <sup>321</sup>

La obra se divide claramente en dos partes: la primera (p. 7-58) es una exposición de las ideas de Pedrell sobre el drama lírico, así como una justificación teórica de su planteamiento nacionalista y de la composición de *Los Pirineos*. La segunda parte (p. 58-114) es una explicación del plan de composición de la ópera (escrito *a posteriori*), <sup>322</sup> los motivos y ejes temáticos musicales desarrollados y el origen de éstos.

Otro de los motivos que nos inclinaron a elegir *Por nuestra música* como eje expositivo es que la obra es central cronológicamente dentro de la producción literaria de Pedrell, lo que nos permite constatar a nivel de contenido cómo las líneas de pensamiento desarrolladas por Pedrell en el opúsculo se van definiendo a lo largo del tiempo.

---

321 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 253

322 V. CORTÈS I MIR, Francesc. “El nacionalisme musical de Felip Pedrell: *Por nuestra música...*”. *op. cit.*, p. 121

Existen varios estudios recientes sobre *Por nuestra música* con enfoques diferentes (como por ejemplo, estudios centrados sobre algunos aspectos de contenido,<sup>323</sup> las circunstancias de creación de la obra,<sup>324</sup> o su recepción<sup>325</sup>). Nuestra aportación en el presente estudio es un análisis del contenido estético musical de *Por nuestra música* contextualizándolo con el resto de la producción literaria de Pedrell, y estableciendo relaciones directas con ideas y escritos de otros autores.

*Por nuestra música* fue escrita con fines divulgativos, tanto de la ópera *Los Pirineos* como del propio ideario nacionalista de Pedrell; Pedrell escribe en *Por nuestra música*:

Interpretará mal mis nobles propósitos quien quiera ver en lo que llevo escrito una calculada alusión a la representación de nuestra Trilogía o, cuando menos, a preparar y agitar la opinión en este exclusivo sentido. No y mil veces no. No se podrá achacar a este móvil la tendencia del presente escrito, cuando bien sabiedo se tiene aquella exigua parte del público a quien podrá interesar esta manifestación artística. [...]

Que la Trilogía se represente o deje de representarse, que merezca los sufragios del público o no los merezca, ésta no es cuestión de momento ni pertinente a la índole de todo cuanto aquí llevo manifestado. Me pareció laudable, y hasta necesario y patriótico, exponer mis ideas sobre una obra que aspira a merecer el título de manifestación de arte nacional, y las he expuesto.<sup>326</sup>

Pero, de hecho, la editorial Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup> la editó con la intención expresa de publicitar *Los Pirineos* y facilitar su representación.<sup>327</sup> Esto confiere a *Por nuestra música* unas características que difieren de otros escritos de Pedrell. Para una lectura adecuada, hay que tener claro que no se trata de un escrito musicológico, ni crítico, sino un manifiesto, un ensayo. Por otro lado, *Por nuestra música* contiene muchas referencias (explícitas o implícitas), no sólo a ideas de Pedrell, sino a otros autores como Letamendi, Wagner, Cui o Gevaert; algunas de estas referencias no se atribuyen claramente en el texto, lo que motivó que en alguna ocasión, ya en vida de Pedrell, planeara sobre su obra, como veremos, la acusación de plagio.<sup>328</sup> Dilucidar la procedencia y la literalidad de las citas, así como contextualizar los estándares y criterios formales de escritura en época de Pedrell y su propia metodología de trabajo nos ayuda a arrojar luz sobre este aspecto.

323 BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell*. “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l’entorn de *Por nuestra música*”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 17-26.

324 CORTÈS I MIR, Francesc. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Universitat Autònoma de Barcelona, 1994

325 CORTÈS I MIR, Francesc. “El nacionalisme musical de Felip Pedrell: *Por nuestra música* i les seves polèmiques”, en *Sessió d’estudis mataronins*, 1991, n. 8, p. 121-138.

326 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 113-114.

327 V. capítulo III.1. “Edición literaria y musical”, p. 245.

328 V. capítulo III.3 “Una polémica en prensa: ¿Pedrell plagario?”, p. 272.

### 3.1 Felip Pedrell y Antonio Eximeno:<sup>329</sup> “Sobre la base del canto popular debía construir cada pueblo su sistema”

Como es sabido, *Por nuestra música* comienza de la siguiente manera:

Sobre la base del canto nacional debía  
construir cada pueblo su sistema.

P. ANTONIO EXIMENO

La cuestión sobre la falsa atribución de esta cita a Antonio Eximeno por parte de Pedrell ha sido ya ampliamente estudiada. Los trabajos de Alice Pollin y José Sierra<sup>330</sup> esclarecen cuál fue el

329 V. PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno*. Valencia: Villar, 1920; SEMPERE Y GUARINOS, Juan. *Abate Antonio Eximeno*. (*Ensayo*, III, 1786, 5-11); OTAÑO, Nemesio. “El Padre Antonio Eximeno”, en *Música Sacro Hispana* a. 7, v. 7, 7-1914; *El Padre Antonio Eximeno. estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos. Discurso leído por Nemesio Otaño y contestación del Excmo. Sr. D. Conrado del Campo el día 21 de junio de 1943*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; 1943. DEVOTO, Daniel (ed.). *Antonio Eximeno: Autobiografía inédita*. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor, 1949. POLLIN, Alice M. “Don Quijote” en las obras del P. Antonio Eximeno”, *PMLA*, vol. 74, n. 5., 1959, p. 568-575; LEÓN TELLO, Francisco José. “La estética musical de Eximeno: Discurso [...] en la recepción como Director de número... el día 13 de diciembre de 1868”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n. 54, 1969, p. 37-57. MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española*, IV: Siglo XVIII. Madrid: Alianza, 1985, p. 424-437; CORTÈS I MIR, Francesc. *El nacionalismo musical de Felip Pedrell... op. cit*, p. 111-115; RODRÍGUEZ SUSO, Carmen: ‘Las “Investigaciones músicas de Don Lazarillo Vizcardi”: una propuesta sincrética para una música en busca de su identidad’, en *Musica e Storia*, III (1995), 121–56; STEVENSON, Robert, “Pedro Cerone (1566-1625): Impostor or defender of the faith”, en *Inter-American Music Review*, 16(1) 1-27; SANHUESA, Maria. “Eximeno Pujades, Antonio”, en *Diccionario de la Música Española e Iberoamericana*. Emilio Casares (dir.), vol. IV, SGAE-ICCMU, Madrid, 1999, p. 847-855; JACOBS, Helmut C. “Antonio Eximeno Pujades (1729-1808) y su novela “Don Lazarillo Vizcardi” en el contexto de sus teorías musicales”, en *Los jesuitas españoles expulsos: su imagen y contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del siglo XVIII*, 2001, p. 401-412; PICÓ PASCUAL, Miguel Angel. *El Padre Antonio Eximeno Pujades*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2003; “Vigencia y actualidad de las teorías del P. Eximeno expuestas en *Dell’origine*. Nuevas aportaciones al estudio de la vida y obra eximeniana”, en *Ars Longa*, n. 18, 2009, p. 143-161; HERNÁNDEZ MATEOS, Alberto. *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*. Tesis doctoral: Universidad de Salamanca, 2012

330 CHASE, Gilbert. “Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo Musical”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 2, n. 13 (1946), p. 10-12; POLLIN, Alice M. “Toward an Understanding of Antonio Eximeno”, *JAMS*, x (1957), 89–96; SIERRA, José. “Sobre al base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema (P. Antonio Eximeno)”, en *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 2, Symposium Internacional: La Música para Teatro en España (mayo-agosto 1987), p. 647-652.

proceso por el que se llegó a la confusión, y que comentamos a continuación. En cualquier caso, cabe recordar que la importancia de la frase dentro del pensamiento musical de Pedrell es que con ella resumía la base de su ideario nacionalista.

La primera referencia a Antonio Eximeno en la obra de Pedrell la encontramos en *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*.<sup>331</sup> En el epistolario de Pedrell, concretamente en su correspondencia con José Inzenga, hallamos que en noviembre de 1888 Inzenga le ofrece, “para su interesante bibliografía, por la cual cada día le felicito con más sinceridad” la obra de Eximeno *Del origen y reglas de la Música*, junto con *El Lazarillo Vizcardi*.<sup>332</sup>

“Cuando toque su turno a las obras del siglo XVIII, no olvide que poseo la excelente obra del abate Eximeno titulada *Del origen y reglas de la Música*, con la historia de su progreso, decadencia y restauración, traducida al castellano por D. José Antonio Gutiérrez, capellán de S.M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. Impresa en la Imprenta Real el año 1796, y que consta de 3 tomos, la cual pondré a su disposición.”<sup>333</sup>

“*El Lazarillo Vizcardi* puede Vd. contar con él, pues hace tiempo que pude adquirir un ejemplar, y que después de comprado (y nada barato, por cierto), lo mandé encuadernar; el cual tendré mucho gusto en regalárselo como compensación de otros libros que Vd. me ha mandado. Lo recibirá Vd. cuando pueda remitírselo con alguna persona de mi confianza, porque no quiero que se pierda.”<sup>334</sup>

“Supongo ya en su poder los tres tomos de Saldoni, los 2 del *Lazarillo*, y los catálogos que me pidió, como asimismo el librito de Ghistanzaone, del que podrá sacar alguna cosa”.<sup>335</sup>

Desconocemos si finalmente *Del origen y reglas de la Música* llegó a manos de Pedrell a través de Inzenga, pero en la amplia entrada de Pedrell sobre Eximeno en *Los músicos españoles* resume la biografía de Eximeno publicada por Barbieri en el prólogo a su edición del *Lazarillo Vizcardi*; algunos años más tarde, en su *Diccionario Biográfico-Bibliográfico*,<sup>336</sup> añade a la descripción anterior

331 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música: Ensayo de una bibliografía musical española metódica y conológica*. Barcelona: Torres y Seguí, 1888. Se publicaron 128 páginas por fascículos en IMHA.

332 BARBIERI, Francisco Asenjo. “Preliminar” en EXIMENO, Antonio. *Don Lazarillo Vizcardi: sus investigaciones musicales con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante recogidas y ordenadas por Anonio Eximeno*. Ed. Francisco Asenjo Barbieri. Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1872-1873, p. I-LXI.

333 INZENGA, Carta 22, 27-11-1888.

334 INZENGA, José de. Carta 10, 13-03-1888.

335 INZENGA, José de. Carta 16, 22-05-1888.

336 PEDRELL, Felip. “Eximeno y Pujades (P. Antonio)”, en *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y*



un extracto del texto de Menéndez Pelayo sobre Eximeno en *Historia de las ideas estéticas*. En la página 624 del diccionario, Pedrell escribe:

No puedo seguir extractando porque este comentario se alargaría desmesuradamente, ni puedo escribir aquí opiniones particulares sobre tan peregrina obra [*Dell' origine della Musica*], porque huelgan en este estudio. La simpatía que la obra del gran removedor de ideas me inspira en edad viril, tiene su raíz en el entusiasmo con que la admiré en mi primera adolescencia y hasta en el influjo que en mis ulteriores estudios y aficiones ejerció:

El P. Eximeno fue el primero en hablar de gusto popular en la Música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.<sup>337</sup>

La gran enseñanza que encierra este párrafo, permanece por desgracia, obstinadamente en pie: el canto nacional que *podía* construir en nuestro pueblo su sistema, como lo ha construido gloriosamente en Rusia, es todavía entre nosotros un deseo, una aspiración, como lo era en los tiempos del P. Eximeno

Merece la pena leer la cita completa, tal y como la escribe Menéndez Pelayo, no sólo para contextualizarla, sino porque el pasaje entero resulta esclarecedor sobre muchas de las ideas que Pedrell defenderá una y otra vez a lo largo de sus escritos:

Ciertamente que de Eximeno no se dirá, como de otros Jesuítas, que era un crítico de colegio y de academia sabatina. No hay género de insurrección que no le parezca recomendable, hasta el punto de mirar con no disimulada benevolencia las tentativas dramáticas de Diderot, y simpatizar con todos los arrojios de su crítica teatral. ¿Qué más? Fue el primero en hablar de gusto popular en la Música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal. Indica y sugiere más que prueba, acierta y desbarra en una misma página, sacude el letargo del espíritu, excita y hace pensar. ¿Qué mayor elogio que éste? Sus errores son propios y nuevos: sus aciertos lo son también. La parte negativa de su obra permanece en pie: desembarazó la música de la tutela pedantesca de las matemáticas la enlazó con la ciencia del lenguaje; presintió el advenimiento de una teoría física y experimental del sonido; dio todo su valor y alcance al principio de la expresión, vislumbrado en el siglo XVII por Francisco Montanos; enterró definitivamente las que él llamaba sutilezas místicas de los

---

*escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos, antiguos y modernos*. Barcelona: Victor Berdós y Feliu, 1897 1: ABAD\_FUS, p. 619-633; publicada por fascículos en *IMHA*.

337 MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: Imp. de Pérez Dubrull, 1883-1889, vol.III, s. XVIII, p. 544-555.



tratadistas platónicos y pitagóricos, y, finalmente (para no alargar esta enumeración), exterminó el barroquismo musical de los contrapuntistas artificiosos y figurados.<sup>338</sup>

Pedrell tomó en primera instancia la interpretación de Menéndez Pelayo como una cita literal,<sup>339</sup> y “sobre la base del canto popular debía construir cada pueblo su sistema”, se convirtió casi en un emblema para él, un resumen de la base de su propia propuesta nacionalista, que además le aportaba un respaldo de autoridad, permitiéndole entroncar con la figura de Eximeno y de los jesuitas expulsos como antecedente de sus propias ideas sobre el drama lírico nacional. En *Por nuestra música*, Pedrell retrotrae las ideas sobre la formación del drama lírico a Juan Andrés, Javier Llampillas y Antonio Eximeno, como precursores de Wagner:

La melodía debe brotar de la melopea poética: palabras y música deben fundirse estrechamente, sacrificando su individualidad cada uno de los dos elementos en aras de su compenetración absoluta: si el canto dramático ha de poseer el acento de lo verdadero, el compositor ha de servirse de la declamación como materia primera y esencial: antes que Wagner había dicho Gretry que la declamación es el único principio de la buena música: y mucho antes que Gretry y Wagner, nuestro egregio jesuita Padre Juan Andrés con su admirable clarividencia de ideas dejó escrito en 1782, que la música debía aplicar los tonos que más correspondiesen á las situaciones de los personajes y á las expresiones de los versos de manera que hiciesen más vivos y animados los afectos que expresan; que un oportuno canto diese más alma á los versos y más calor á los afectos que la simple representación; que una discreta orquesta hiciese más vivo y agradable el canto y que, en suma, todo concurriese á animar más y más la poesía del drama.<sup>340</sup>

El P. Juan Andrés, ese gran *vulgarizador*, como le llama el Sr. Menéndez Pelayo, que era todo lo contrario de un *especialista*, lo que debía ser para llevar a razonable término

338 “De Salinas, als temps del pare jesuita Antoni Eximeno (1729-1808), l'autor *Dell' origine e delle regole della Musica* (1774), el fuetjador cervantesch dels músichs que “combienen astrolabis de contrapunt sobre'ls vuit tons del cant plà”, el *folklore* musical ja no es un pressentiment, es una nova ciencia que comensa. Avantsantse als temps presents, ell escriu: «*Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema de música*» El *folk-lore* y'ls *folk-loristes* arriven”. PEDRELL, Felip. *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Català. Il·lustracions y notes breus per en Felip Pedrell. Seguidas del programa ab il·lustracions temàtiques y literaries del Concert en honor dels congressistes del Congrés Internacional de la Llengua Catalana, que donarà l'Orfeó Català, dirigit per en Lluís Millet, en el Teatre de Novetats, la nit del 16 d'Octubre de 1906*. Barcelona: Societat anònima La Neotípiia, 1906, p. 9.

339 V. CORTÈS, Francesc. *El nacionalisme musical de Pedrell...* p. 111-115. Cortès señala que el error parte de una consión de Pedrell a partir de Menéndez Pelayo, quien a su vez se había asesorado por Barbieri. El mismo Pedrell, sin llegar a reconocer nunca el error, señala a Menéndez Pelayo y Barbieri como fuentes de la cita en su monografía sobre Eximeno. (Pedrell, Felip. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas que para mejoramiento de la técnica y la estética del arte música ejerció el insigne jesuita valenciano*. Valencia: Villar, 1920, p. 7)

340 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 29-30.

su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca, ese eximio jesuita vindicador literario de su patria, como el P. Eximeno, como el P. Artega, creía en la posibilidad de un nuevo poema dramático, de una ópera (y en esto verdaderamente se adelanta a su época) que fuese, al mismo tiempo, verdadera tragedia, pero más rápida, más ardiente, más viva, animada por el fuego y el aliento de la música, un espectáculo que había de renovar la tragedia de los griegos, *dando a la poesía su propio y natural lenguaje que es el canto*.<sup>341</sup>

[...] La estética moderna de la música, en materia de drama lírico, no ha hecho más que conculcar lo que el P. Andrés adivinó en una época bastante alejada de la nuestra. [...]

Y lo que dicho queda del P. Juan Andrés entiéndase aplicado a la obra de ese otro apologista de la literatura y el arte patrio [...] el sabio jesuita mataronés, P. Javier Llampillas [...] y también al autor de esa obra excepcional, obra de un verdadero iniciador artístico, a quien el entusiasmo de sus contemporáneos italianos llamó el *Newton* de la música (“hoy le llamarían Wagner”, dice el Sr. Menéndez Pelayo) [...] P. Antonio Eximeno.

Esta narrativa historiográfica encajaba además a la perfección con su construcción evolutiva de la historia de la música (donde la historia de la música avanza, evolucionando a partir de descubrimientos y progresos anteriores, en una línea discontinua de aciertos y errores),<sup>342</sup> y le permitía limitar la influencia de Wagner en la creación del drama lírico nacional,<sup>343</sup> reduciéndola (al menos a nivel explícito) a la utilización de “temas característicos” o *Leitmotiven*.

En 1908, en el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, en la descripción de *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo*,<sup>344</sup> Pedrell escribe comentando la obra del Marqués de Ureña:

Otros critican las piezas, porque se resienten del *gusto nacional*, como si todas las naciones no tuvieran licencia de cantar en el modo que mejor les acomode (y al escribir así se parece a decirlo a cau d’orella d’Eximeno, al primer qu’en los temps precursors

341 V. capítulo II.2.4, “Narrativa historiográfica de Pedrell”, p. 122.

342 V. capítulo II.2.3, “Definición del modelo. Presupuestos y bases conceptuales de la historiografía musical de Pedrell”, p. 117.

343 V. capítulo II.3.3, “Wagnerismo en Pedrell”, p. 161.

344 UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña*. Madrid: Joaquín Ibarra impresor, 1785. Martín Moreno señala al Marqués de Ureña como origen de la atribución de la cita de Eximeno. V. MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española*, IV: Siglo XVIII. Madrid: Alianza, 1985, p. 424-437

dels nostres predica la necessitat de que *Sobre la base del canto popular debía establecer cada pueblo su sistema de música*).<sup>345</sup>

En todo caso, independientemente de la veracidad de la atribución a Antonio Eximeno, lo más relevante es que Pedrell la convierte en la idea central que resume su propuesta nacionalista.

La supuesta cita de Eximeno se difunde por Europa a través de la obra de Pedrell. Encontramos numerosos ejemplos. Giovanni Tebaldini escribe en la *Rivista Musicale Italiana*:

Malgrado che Filippo Pedrell da molti anni abbia cercato di metiere in pratica il detto del celebre gesuita spagnuolo, il P. Antonio Eximeno: «Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale»<sup>346</sup> puré la Spagna non si é mai accorta, o ben a freddo, di possedere, nell virile ingegno catalano, un compositore illustre, robusto, dotto ed ispirato.<sup>347</sup>

Tebaldini fundamenta toda la teoría de la creación del drama lírico de Pedrell en las teorías de Eximeno:

Da convinto folklorista—come ho detto più addietro— il Pedrell si é immedesimato del detto del P. Eximeno, sulla necessitá di tornare alie fonti popolari dell'arte, non solo, ma altresí alie fonti storiche di essa, per le quali la Spagna, a torto, non ando celebrata per le scuole della polifonía vocale quanto si meritava, collocandosi, come avrebbe avuto diritto, fra la Fiandra e l'Italia.<sup>348</sup>

Ciò ha pensato l'eminente compositore spagnuolo, ed i suoi criteri ispirati alla tesi del P. Eximeno ha saputo vigorosamente esplicare nella Trilogia I Pirenei, che ci accingiamo ad esaminare diffusamente. La *Canzone popolare*, la *polifonia vocale*, la *melopea mozarabica*, il *falso bordone*, la *salmodia*, tutto ciò che costituisce la tradizione musicale del suo paese ha servito al Pedrell per dar vita al suo robusto e grandioso dramma lirico, alla sua ardita e variata concezione. Veda il lettore se ciò non sia evidente.<sup>349</sup>

A dimostrare quanta parte abbia in questa forte e robusta concezione lirico-drammatica la pratica del consiglio suggerito al Pedrell dal P. Eximeno—di recorreré cioè

345 PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona. Ab notes històriques, biogràfiques y crítiques, transcripcions en notació moderna dels principal motius musicals y facsímils dels documents més importants pera la bibliografía espanyola per En Felip Pedrell*. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908. vol. I, p. 34

346 Los subrayados son míos

347 TEBALDINI, F., “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Rivista Musicale Italiana*. a. IV, 1897. p. 2-3; 267-298; 494-542. [Publicado en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 4.]

348 *Ibidem, ibidem*, p. 7

349 *Ibidem, ibidem*, p. 10

a tutte le fonti storiche ed etnografiche della nazione spagnuola, da cui far scaturire il dramma lírico nazionale—non basta citare i diversi temi usati dal compositore, le melodie antiche da lui trascritte, ridotte ed adattate sotto la smagliante veste moderna. Bensi é mestieri insistere a dimostrare come l'arte sapiente del Pedrell abbia saputo animare un corpo orgánicamente affatto originale, se pur composto nelle molteplici sue partí, nelle piú intime latebre, di elemeni che non scaturiscono direttamente dalla fantasía del compositore. Malgrado ciò, nessuno vorrá negare che per dar vita ad un' opera d'arte si complessa, per estrinsecare una concezione estética tanto alta ed ardua, non faccia mestieri di una grande e robusta fantasía, di una virile energía concettiva.<sup>350</sup>

Incluimos también en el anexo I<sup>351</sup> otros ejemplos de la difusión de la supuesta cita de Eximeno que nos han parecido también relevantes, como los escritos de Amintore Galli, Camille Bellaigue, Rafael Mitjana, Enrique Sebastián Besora, Edgar Istel, Pierre Aubry, José María Esperanza y Sola, Joan Baptista Espadaler, A. Barrado, y José Larriba.

Vista la importancia de la cita de Eximeno dentro de la construcción del pensamiento musical de Pedrell, y su posición central en su discurso sobre la creación del drama lírico nacional, el descubrimiento de que la cita era una atribución, y no se encontraba en ninguna página de la obra de Eximeno, tuvo que ser devastadora para Pedrell.

Aún en vida de Pedrell (y sin citar su nombre) el hecho se señalaba claramente, junto con una crítica al modelo nacionalista:

Félix de Montemar escribe en su artículo “Sobre ópera española”:

Todo el siglo XIX se pasaron nuestros músicos, críticos y aficionados al ate discutiendo sobre el canto popular, escuelas de arte, asociación de maestros españoles y otras zarnadajas al estilo, encaminadas a idéntico fin. De aquellas discusiones y polémicas nacieron cosas buenas y cosas despreciables. Buenas algunas, porque sirvieron de elemento para aprovechar caudales de conocimiento, por entonces ignorados - factores de importante contribución al desenvolvimiento musical-, y prepararon con su labor (los músicos, aficionados y críticos) un material de cultura artística que hoy está dando sus frutos. Porque aunque en el estudio se mezclaba todo, los diccionarios técnicos y bibliográficos, las historias musicales, las biografías y ontologías con todo aquel pisto de óperas italianas disfrazadas de españolas, constituyeron un arsenal de datos de indiscutible valía la llevar a efecto el trabajo de selección posterior, que bien lo hiciera el artista por su cuenta, o bien un crítico de empaque, siempre daría resultados positivos.

350 TEBALDINI, Giovanni. *Escritos Heortásticos...* p. 17.

351 En Anexos al capítulo II, Anexo II, p. 223, incluimos una selección de textos sobre la difusión de la atribución a Esimeno de la cita “Sobre al base del canto popular debería construir cada pueblo su sistema”.

Yo no recuerdo cuál de esos músicos, críticos o aficionados atribuyó a Eximeno la frase tan repetida, y tan olvidada, por repetida, en estos momentos: “Sobre la base del canto popular debe crear cada pueblo su sistema.” Eximeno no dijo tal cosa, pero para el caso es lo mismo, porque la diría otro; lo cierto es que a partir de la famosa cita, todos blandieron lanzas en pro de la canción popular, y todos entonaron victoria al dar con el *quid* del famoso asunto. Ya tenemos ópera nacional, se dijeron; inspirada nuestra escuela en el espíritu del canto popular, podemos lanzarnos al combate con la esperanza de un ruidoso éxito. Pero como por entonces se desconocía en absoluto la cantinela del pueblo, hubo necesidad de dar *base* de inspiración, coleccionando tonadas y melodías, ofreciendo premios a los maestros que mejor realizaran este empeño y dando toda la importancia que merecía a esta labor. Sucedió lo que necesariamente tenía que suceder; que, dándose al olvido la parte principal del asunto, los coleccionistas de esta serie de cantinelas, lo hacían (salvo excepciones contadas) rematadamente mal, mezclando en sus canciones cantares exóticos, y con desconocimiento total de la tonalidad de las melodías armonizaban a su antojo los cantares (y hoy sucede lo propio con maestros muy celebrados que se permiten organizar conciertos y tocar sus canciones armonizadas detestablemente) cambiando por completo el sentido, sabor y esencia de la melodía cuya fragancia, espontaneidad y especial desenvolvimiento variaban por completo por culpa de la ignorancia del coleccionador o folklorista.<sup>352</sup>

No sabemos en qué momento Pedrell fue consciente del error. En realidad, nunca llegó a reconocer que tal error existiera, sino que a partir de determinado momento pasó a decir que la cita era una “glosa” de las ideas de Eximeno, que él había deducido de los escritos de Menéndez Pelayo, quien a su vez se había asesorado con Barbieri.

“Tengo yo, especialmente, deberes de gratitud y admiración que cumplir rindiéndole homenaje de acatamiento [a Menéndez Pelayo], por haberme inculcado una dirección fecunda y extraordinaria, desde el momento en que me fué dado realizar lo que señala en una de sus obras y condensa la primera Glosa<sup>353</sup>, que estampo aquí, de sus ideas: “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo sus ideas”.<sup>354</sup>

“Ya notaron lo mismo Menéndez Pelayo y Barbieri, proporcionándole éste las opiniones con que aquel avaloró las ideas que sobre Eximeno expone en el tomo VI de su *Historia de las ideas estéticas en España*, que nuestro jesuíta fué el primero en hablar del gusto popular en la Música, y en insinuar que “sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”. De todo lo cual había de salir beneficiada la cultura musical nacionalista”.<sup>355</sup>

352 MONTEMAR, Félix de. “Sobre ópera española”, en *Arte Musical. Revista Iberoamericana*. Madrid, a. I, n. 11, 15-06-1915, p. 1-2.

353 El subrayado es mío

354 PEDRELL, Felip. *Eximeno... op. cit.*, p. 7.

355 PEDRELL, Felip. *Eximeno... op. cit.*, p. 81.

“De Salinas a los tiempos del jesuita P. Antonio Eximeno (1739-1808), del autor Dell’origine e delle regole della Musica (1774), el fustigador cervantesco de los músicos que “levantan astrolabios de contrapunto sobre los ocho tonos del canto llano”, el folklore musical ya no es un presentimiento: es una nueva ciencia que empieza. Adelantándose a los tiempos presentes, “el P. Eximeno fue el primero en hablar de gusto popular en la música y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.”

“Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. P. ANTONIO EXIMENO.”<sup>356</sup>

En 1920 Pedrell publica el que será su último libro, precisamente sobre el *P. Antonio Eximeno*.<sup>357</sup> A pesar de las indicaciones del editor,<sup>358</sup> el libro es en gran parte una reedición de publicaciones anteriores de Pedrell sobre Eximeno. El volumen se divide en cuatro partes:

1. p. 7-20: Introducción y *Glosas* de las ideas de Eximeno que Pedrell considera más relevantes. Valoración general sobre las obras de Eximeno y las de los jesuitas desterrados a Italia, y sobre las teorías de Eximeno.

---

356 PEDRELL., Felip. “Precedentes y Fuentes del folk-lore musical”, en *Cancionero Musical Popular Español... op. cit.*, vol. 1, p. 31. En este caso, Pedrell indica a pie de página: “Menéndez Pelayo. *Historia de las Ideas Estéticas*”

357 PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano por Felipe Pedrell*. Barcelona: Unión Musical Española. 1920. Pedrell aún publicaría otro libro junto a Higinio Anglés, [PEDRELL, Felip; ANGLÉS, Higinio. *Els madrigals i la Missa de Difunts d’En Brudieu*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1921. Pedrell firma el capítulo “Madrials d’En Brudieu”, que es una reelaboración a partir de los estudios sobre Brudieu publicados por Pedrell en *IMHA* a. IX, n. 197, 30-03-1896, p. 33-34; el *Diccionario Biográfico-Bibliográfico...*, p. 228-230, el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona...*, p. 195-208, y los artículos sobre Brudieu en la serie “Músichs Vells de la Terra” de la *Revista Musical Catalana* (a. III, n. 32, agosto 1906, p. 145-149; n. 33n septiembre 1906, p. 150-165 y n. 34, noviembre 1906, p. 197-200)]

358 VILLAR, Manuel. Carta 7, 12-02-1918. “En cuanto al tercer libro de los contratados, le dejo por completo a su mejor criterio; si le parece el índice que primeramente me indicó, se hace aquél; si cree que irá mejor el dedicado a Eximeno, miel sobre hojuelas. Con sinceridad, debo decirle que me inclino por Eximeno por ser más original, y ya sabe Vd. mi criterio algo cerrado de no querer publicar trabajos que en cualesquiera forma hayan visto la luz pública.”

2. p. 20-87: Bibliografía y biografía cronológica general de Eximeno, que se corresponde con el texto de *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*<sup>359</sup> y en el *Diccionario biográfico y bibliográfico*.<sup>360</sup>
3. p. 88-158: Comentario sobre Cerone, que se corresponde con *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, p. 40-48.
4. p. 161-198: Finalmente, añade el prólogo de Barbieri a su edición del *Lazarillo Vizcardi*,<sup>361</sup> así como una selección de capítulos del mismo.

Lo que resulta más relevante para el tema que estamos analizando es la introducción, una serie de comentarios explicativos o “glosas”, con las que Pedrell resume lo que considera que son las ideas principales de Eximeno. La importancia de estas glosas para el análisis del pensamiento musical de Pedrell, más allá de su precisión como exégesis del texto de Eximeno, radica en que son una manifestación de los propios planteamientos de Pedrell.

Las glosas se centran en cuatro puntos principales:

1. “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”.
2. El *expresivismo* como característica definitoria de nuestra escuela de música nacional.
3. El origen y función de la música, y su relación con el lenguaje.
4. Argumentaciones en contra de la interpretación matemática o filosófica de la música.<sup>362</sup>

La primera de las glosas, “sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”, que conecta con los trabajos de Menéndez Pelayo y Barbieri sobre Eximeno:

El gran revelador de la personalidad artística de Eximeno fue, en los tiempos modernos, el insigne maestro Barbieri. Menéndez y Pelayo, asesorado musicalmente por Barbieri, registró, como no podía ser menos, en su *Historia de las Ideas estéticas en España*, la magna obra del revolucionario musical, *gran removedor de ideas*, como le hemos apellidado los que hemos sido aleccionados por sus enseñanzas, dirigidas todas a la libertad artística, que tanto influyeron en su época y debían de haber influido más en la presente. Tengo yo, especialmente, deberes de gratitud y admiración que cumplir

---

359 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles...* p. 114-116..

360 PEDRELL, Felip. *Diccionario biográfico y bibliográfico...* 1897. p. 619-.633.

361 BARBIERI, Francisco A., “Preliminar”, en *Don Lazarillo vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872. T. 1, p. V-LXI.

362 V. En Anexos al capítulo II, Anexo III , p. 229, incluimos las glosas de Pedrell a las ideas de Eximeno



rindiéndole homenaje de acatamiento, por haberme inculcado una dirección fecunda y extraordinaria, desde el momento en que me fue dado realizar lo que señala en una de sus obras y condensa la primera *Glosa*, que estampo aquí, de sus ideas:

“Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema”<sup>363</sup>

A continuación, Pedrell señala en su segunda glosa la importancia del “expresivismo propio de nuestra escuela musical”:

La segunda *Glosa*, que ejerció no menos influencia en mis estudios, fué, notar que renovó en este siglo la *expresión*, esto es, aquel *expresivismo* propio de nuestra escuela musical, que caracterizó la obra genial de nuestros polifonistas; que tuve la ventaja de verla realizada en la publicación de mi *Hispania Schola Musica Sacra*, puesto que contiene las más salientes obras de los Morales, Guerrero, Ginés Pérez, etc., y más tarde todas las del insigne Victoria, las cuales informan sintética e inspiradamente que:

“El Deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin de la música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo” porque - repito - en el sistema de Eximeno todo se subordina a la *expresión*.

La idea del *expresivismo* como elemento característico de la escuela musical española es una idea recurrente a lo largo del pensamiento musical de Pedrell. La encontramos, por ejemplo, en el *Teatro Lírico Español*:

El canto popular hecho arte por asimilación y transformación dio el medio ambiente adecuado de nacionalidad lírica por el expresivismo de lo característico a la mayor parte de los cantarcillos de aquel [Juan del Encina], especialmente a los dialogados, como lo diera a las producciones de esos ignorados tonadilleros [...] <sup>364</sup>

O expresada en su artículo sobre Pau Vilallonga de la siguiente manera:

Puesto ya a traducir, iban brotando de las páginas antes mudas del manuscrito, notas y más notas reveladores de la personalidad genial y estilo del compositor, lleno de aquel distintivo de *expresivismo* que distingue a todos los maestros de nuestra patria y que diera a sus obras carácter inconfundible con las que no importa cual otra nación. <sup>365</sup>

363 PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno... op. cit.*, p. 7. Sobre las ideas de Eximeno sobre la música popular V.: PICÓ PASCUAL, Miguel Angel. “Unas reflexiones acerca de la música popular en el pensamiento del padre Eximeno”, en *Revista de Folklore*, n. 388, 2014, p. 44-47..

364 PEDRELL, Felip. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX... op. cit.*, vol I, p. XII.

365 PEDRELL, Felip. “Pablo Vilallonga. Primer maestro de capilla de la Catedral de Mallorca”, en *Música Sacro-Hispana*, a. I, n.2.



Pero es especialmente en sus escritos sobre Tomás Luis de Victoria donde vemos más desarrollada esta idea. En el prólogo al primer volumen de la *Opera Omnia* de Victoria, Pedrell escribe:

[...] porque España, la nación que hizo fructífera la semilla sembrada en Roma por los predecesores, contemporáneos y continuadores inmediatos de Palestrina; la nación que pudo resistir la influencia neerlandesa conservando su independencia de escuela; la nación que se envanece de contar entre las conquistas del genio de sus hijos el *expressivismo* (compenetración y fusión poética del texto con la música)<sup>366</sup>

De hecho, es una idea que Pedrell toma explícitamente de Proske:

Mis afirmaciones y mi convencimiento acerca de lo que distingue a Victoria de Palestrina se apoyan precisamente en esto que el sabio Proske llama *lo típico, lo característico, los subjetivos medios de expresión propios*; en una palabra, en la *individualidad* preponderante y soberana de Victoria, inconfundible con ninguna otra, porque en ella se halla lo propio, la tradición constante, el carácter persistente y general de otras manifestaciones artísticas homogéneas; porque en ellas las formas notivas, *lo típico, los subjetivos medios* son hijos del genio de la raza y de su temperamento [...] Sin el menor defecto en la pureza de la melodía y la armonía - escribe todavía el colector Proske- hay en la música de Victoria un sentimiento tan sublime de piedad que inspira devoción: no hay en ella el más ligero tinte profano, y esto hace que parezca imposibilitado para poder producir otra clase de composiciones que las sagradas. El gran sacerdote español se distingue por su ternura, fuerte concepto y vigoroso estilo, serena y majestuosa dignidad, que reflejan en él una verdadera estrella del pasado.<sup>367</sup>

366 PEDRELL, Felip. "Prólogo", en *Thomae Ludovici Victoria Abulensis...* vol. I, p. V-VI.

367 PEDRELL, Felip. [Conferencia], en *Crónica del tercer Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Barcelona del 21 al 24 de noviembre de 1912*, p. 210-220. V. PROSKE, Karl. "Vittoria", en *Divina Musica. Sive Thesaurus Concertuum Selectissimorum omni Cultui divino Totius anni Juxta ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium: Ab Excellentissimis superioris aevi Musicis numeris harmonicis compositorum*. Tomus I. Liber Misarum..Regensburg: Friedrich Pustet, 1853, p. LII-LIII:

"In diesem Meister finden sich die edelsten Eigenschaften spanischer und römischer Kunst vereinigt. Von allen Angehörigen der römischen Schule hat nächst Palestrina keiner so sehr auf vollendete Reinheit des Kirchenstils geachtet als Vittoria, ja es lag in seinem Wesen, das Liturgisch-Objective, Typische noch inniger festzuhalten, als selbst Palestrina nöthig fand. Dennoch fehlte ihm nicht eine reiche Originalität und subjective Ausdruckweise, so dass er bei grösster Mässigung im Gebrauche seiner Kunstmittel stets eigenthümlich, von jedem Zeitgenossen unterscheidbar und in allen unter sich noch so wesentlich abweichenden Compositionen gleich erkennbar bleibt. Ohne der Klarheit seiner Melodie und Harmonie den mindesten Eintrag zu thun, prägt sich in seinen Gesängen eine ernste, hochehabene Mystik aus, welche der reinsten Frömmigkeit des Gemüthes, das nur heilige Gefühle der Andacht ohne alle Beimischung weltlicher Eindrücke zu athmen scheint, entsprungen ist, und ihn unfähig machte andere als geistliche Compositionen zu schaffen. Wärme und lebendige Selbstauffassung, Milde und Zartheit, innigster Fluss der kunstreichsten

Pardo Cayuela<sup>368</sup> señala cómo años más tarde, la idea será recogida por Henri Collet, quien, poco convencido del término “expresivismo” para definir esa cualidad característica de la música española, propone utilizar “misticismo musical español”, y titula su tesis doctoral, defendida en la Sorbona en 1913, *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*,

M. Pedrell, aux écrits duquel nous aurons souvent recours, a qualifié d'*expressivisme* cette tendance commune. Mas ce mot nous paraît un peu vague. Il ne distingue pas assez bien un Palestrina d'un Victoria, un italien d'un Espagnol. Ajoutons les mots de “mysticisme musical espagnol”, qui en restreindront la trop large portée.<sup>369</sup>

Nous ne reprochons à M. Pedrell que l'insuffisance du terme employé. Mais l'idée est juste. Toute la Musique religieuse espagnole relèverait donc d'un état d'esprit anti-esthétique, s'il faut en croire M. Ch. Lalo, écrivant d'après Hanslick [...]: “L'expression prétendue étant changeante et toute subjective, arbitraire et accessoire, la Musique descriptive ou suggestive, la Musique à titres et à programmes, relève d'un gut impur, ou même d'un état d'esprit anti-esthétique”<sup>370</sup>

Rafael Mitjana publica poco después *La Musique en Espagne*,<sup>371</sup> donde redunda en la misma idea.

El tercer concepto importante que glosa Pedrell sobre las ideas de Eximeno, es el origen de la música, que Eximeno buscó en el lenguaje, idea posiblemente inspirada por Giambattista Vico<sup>372</sup> y que conecta directamente con las ideas de Jean-Jacques Rousseau. De hecho, es posible que de la atribución a Eximeno de la frase “sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema” partiera en un principio de las ideas expresadas sobre el lenguaje en *Del origen y reglas de la música*:

---

und strengsten Tonsätze, endlich ein hoher festlicher Aufschwung und die würdevollste Majestät vereinigen sich in diesem priesterlichen Spanier zu einem Bilde, das von Sternenhimmel der Vorzeit wunderbar auf uns heüberleuchtet.”

368 V. PARDO CAYUELA, Antonio A. *Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2019, vol. I, p. 376-378. MITJANA, Rafael. “La Musique en Espagne...”, *op. cit.*, p. 1963.

369 COLLET, Henri. *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Félix Alcan, 1913, p. 2-3.

370 COLLET, Henri. *Le mysticisme musical... op. cit.* p. 2, nota 1.

371 V. PARDO CAYUELA, Antonio A. *Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2019, vol. I, p. 376-378. MITJANA, Rafael. “La Musique en Espagne: Arte religieux et Art profane”, en LAVIGNAC, Albert; LAURENCIE, Lionel de (eds.). *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 4. París: Librairie De-lagrave, 1920.

372 V. PICÓ PASCUAL, Miguel Ángel. “Vigencia y actualidad de las teorías del P. Eximeno...” *op. cit.*, p. 153-154.

Generalmente la diversidad de lenguajes depende como de primera causa de la diversidad de los caracteres nacionales, y éstos tienen su primer origen en la diversidad de los climas<sup>373</sup>

Y siendo los sonidos musicales, como se probó en el libro 2º de la primera parte tomo 1º, los mismos acentos que se usan en el habla, del uso de estos acentos, junto con las demás circunstancias que forman el carácter nacional, se podrá deducir el gusto de cada nación para la música.<sup>374</sup>

Mi intento sólo es hacer algunas reflexiones sobre las noticias más ciertas y generales de la lengua y de la Música, para demostrar que aunque ésta haya sido siempre sustancialmente la misma su gusto ha variado después de la fundación de Atenas con las lenguas y las nociones que sucesivamente han poblado Europa.<sup>375</sup>

La concepción de la música en Eximeno es sensualista, basada en el principio de que “La música procede del instinto, lo mismo que el lenguaje”,<sup>376</sup> lo que coincide con las ideas desarrolladas por Pedrell ya en sus primeros escritos. En su primer artículo, Pedrell escribe:

Apartado la vista del edificio levantado por el pensador de deducción en deducción para buscar el origen del arte, vendremos a parar a una verdad innegable y es: que todo nos demuestra [que] el hombre lleva en sí mismo el instinto de la formación de sonidos por su voz, en la concepción de sus sonidos, en la entonación y en su duración.

Partiendo de este punto, el arte, dice un elocuente escritor [Fétis], se haya engendrado de estos principios; él había recibido su existencia de todos los pueblos, haciéndose imposible por lo tanto que ninguna catástrofe pueda aniquilarlo.<sup>377</sup>

---

373 EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la Música, con la Historia de su Progreso, Decadencia y Restauración. Obra escrita en italiano por el Abate Don Antonio Eximeno, y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutierrez, Capellan de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid.* Madrid: Imprenta Real, 1796. TomoIII, p. 1-2

374 EXIMENO, Antonio. *Ibidem*, p. 3-4.

375 EXIMENO, Antonio. *Ibidem*, p. 4.

376 SANHUESA, Maria. ““Eximeno Pujades, Antonio”... *op. cit.*, p. 859

377 PEDRELL, Felip. “Apuntes y observaciones para la estética musical”, en *La España Musical*, a. I, n. 30, 9-08-1866. Mucho después, en 1915, el Padre Donosti escribe a Pedrell: “Yo escribo música porque no tengo más remedio. Para mí es un lenguaje. Dios no me ha hecho mudo; canto como lo hacen los pájaros. Bien o mal, pero yo no puedo cegar esa fuente. Ese es el origen de todo lo que he escrito. ¡Con cuánto gusto charlaría con Vd. acerca de estas cosas! Porque su *Lírica nacionalizada* y alguna otra cosas que he leído me dicen que Vd. y yo estamos al unísono”. Donosti, P. José A. Carta 2, 21-01-1915, p. 465-466.

Volviendo a las glosas, y en relación con el planteamiento filosófico sensualista<sup>378</sup> y empirista de Eximeno, Pedrell adopta la postura crítica de éste respecto a los filósofos, pitagóricos y matemáticos (Pitágoras, Boecio, Euler, Rameau, Tartini, Martini, etc.), incluidas las críticas feroces a Cerone y Nassarre. Pedrell lleva este planteamiento a su propia época, atacando a aquellos que pretenden “hacer música aplicando mecánicamente reglas”. Como hemos visto,<sup>379</sup> esta crítica de Pedrell es una constante en su narrativa historiográfica a lo largo de toda su vida.

Merecía la Música alto concepto científico, acrecentábase en los músicos la satisfacción de sí propios de su Arte, pero traían consigo todos estos merecimientos y satisfacciones el peligro de ver desencauzada la corriente natural de su estética en busca de idealismos trashumantes ó de vanas y ridículas lucubraciones geométricas. En todos los tratadistas de aquella época se nota, en mayor ó menor proporción, la influencia de tales gustos: y no hay tratadista que no se empine por los cerros filosóficos, con el objeto de atisbar nuevos y desconocidos puntos de vista á los cielos platónicos y pitagóricos en donde suena la inefable armonía universal y concuerda con teorías de números y proporciones.

Todos aquellos enojosos libros especulativos, influídos por tan extravagantes ideas, que ni eran de Música ni de Matemáticas, fueron pronto combatidos á su manera por los epítomes, cartillas ó cuadernos estrictamente prácticos que comenzaron á imprimir los cantores y músicos prácticos, los organistas y maestros de capilla, presentándose enteramente libres de las trabas de la Música especulativa, “la Música de las esferas” que los hombres, gracias al castigo que nos impuso en buen P. Nasarre, no podemos oír con los sentidos corporales, por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.

Mi ensayo no se ha escrito para los obreros de la solfa, para esa inmensa mayoría de artesanos músicos que ni saben ni quieren saber más que la pura mecánica de la Música, y de quienes dice el refrán que el músico que más sabe, no sabe comúnmente más que Música.<sup>380</sup>

378 Menéndez Pelayo relaciona el sensualismo de Eximeno con Condillac, aunque Eximeno no comparte la teoría sobre la revelación directa del lenguaje (v. *Historia de las ideas estéticas... op. cit.*, p. 627)

379 V. capítulo II.2.4, “Narrativa historiográfica de Pedrell”, p. 122.

380 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos...op. cit.* p. XII-XIV

### 3.2 Felip Pedrell, Josep Yxart y la ópera nacional

Pedrell comienza *Por nuestra música* relatando la influencia de un artículo<sup>381</sup> de Josep Yxart Moragas (1842-1895) como impulso final para la composición de *Los Pirineos*.

Josep Yxart nació en Tarragona, en 1852. Hijo de una familia de comerciantes, acudió a Barcelona a estudiar Derecho junto a su primo, Narcís Oller, licenciándose en 1873, al tiempo que comienza a interesarse por la literatura. A partir de 1877 se consolida su labor como crítico, colaborando con revistas como *La Ilustración Universal*, *El Siglo Literario*, *Miscelánea Científica y Literaria*, *La Llumenera de Nova York*, *El Ramillete*, *La Ilustración Artística*, *La Renaixença*, *L'Avenç*. Dirigió la revista *Arte y Letras*. En 1883 ingresa como académico correspondiente de la Academia de la Historia. Publica colecciones de artículos, como *El año pasado: letras y artes en Barcelona* y obras monográficas como *Fortuny. Ensayo biográfico crítico*<sup>382</sup> y *Lo teatre català. Assaig històric-crític*.<sup>383</sup> A partir de 1894 colabora de modo habitual con *La Vanguardia*. Su gran proyecto, *El arte escénico en España*, quedó inconcluso debido a su fallecimiento en 1895.<sup>384</sup>

De formación hegeliana, su pensamiento cambiará hacia una perspectiva positivista, y un naturalismo enfocado hacia la captación y reproducción artística de la realidad<sup>385</sup> (“las obras real-

---

381 YXART, Josep, “Revista musical”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 20 de octubre de 1889. La reproducimos en Anexos al capítulo II, Anexo IV, p. 234.

382 YXART, Josep. *Fortuny. Noticia biográfica-crítica*. Barcelona: Tipo-Lit. de C. Verdaguer, 1881.

383 YXART, Josep. *Lo teatre català. Assaig històric-crític*. Premiado en los Juegos Florales de 1878.

384 YXART, Josep. Carta 10, 19-04-1895: “Yo ya no hago más que hilvanar como puedo los últimos artículos sobre sainetes, que se me alargan, se me alargan, como una pesadilla. Después le pondré un epílogo-resumen al tratado entero de la comedia y haré punto por una temporada. Porque no habiendo podido ir a Madrid a ver actores, nada quiero decir de memoria, y he de esperar a que mi enfermedad se amanse y me permita el viaje, o que recrudeciéndose, me obligue a renunciar a ver terminada una obra que era toda mi ilusión!”

385 Sobre Josep Yxart, su pensamiento crítico y su papel en el movimiento naturalista en Cataluña, V.: V. YXART, Josep. “La crítica literaria contemporánea”, en CABRÉ, Rosa. *José Yxart. Crítica dispersa*. Barcelona: 1996, p. 174; CABRÉ, Rosa. “Aproximació al concepte d’art escènic de Josep Yxart: l’actor”. En *Treballs de la secció de Filologia Històrica Literària*. Institut d’Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, Tarragona, 1982, p. 69-89; CABRÉ, Rosa. “Josep Yxart: concepte de novel·la”, en VENY, Joan; PUJALS, Joan M. *Actes del Setè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Tarragona-Salou, 1-5 octubre 1985*. Motsserrat: Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 1986; Cabré, Rosa. “El concepte de literatura catalana en l’obra de Josep Yxart”, en *1616, Anuario 1988 de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Madrid: 1990, p. 87-95 CORBELLA, Ferran. “Josep Yxart i els inicis de la crítica teatral i cultural moderna”, en *Assaig de teatre. Revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*. n. 10-11, marzo-junio 1998, p. 239-242. DOMINGO, Josep M; ROIG, Francesc

mente modernas no son más que la aplicación de la teoría naturalista tal como la formuló Taine en su estudio sobre Balzac, - que alguien llamó el prefacio Cromwell de la estética positiva - y tal como la expuso Zola en su *Naturalismo en el teatro*<sup>386</sup>)

La correspondencia entre Felip Pedrell y Josep Yxart se conserva en la Biblioteca de Catalunya<sup>387</sup> y el Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona,<sup>388</sup> la documentación conservada comienza en el año 1891, pero del contenido de las cartas se deduce que el intercambio epistolar fue más amplio y no se ha conservado completo. El tono general del epistolario es cercano, reflejo de la relación de amistad entre ambos; comparten anécdotas y situaciones cotidianas, así como información y opiniones sobre las investigaciones, estudios y trabajos de ambos.

Yxart, desde su puesto de Presidente del *Ateneu Barcelonés*<sup>389</sup> durante el curso 1882-83, fue el promotor de la primera serie de conferencias pronunciadas por Felip Pedrell en esta institución.

Volviendo a *Por nuestra música*, Pedrell comenta el artículo de Yxart en *La Vanguardia*, explicando cómo sus propuestas le indujeron a poner en marcha el proyecto de crear una ópera que de una vez por todas sentara las bases de la creación del drama lírico nacional.<sup>390</sup>

---

(eds). *El Segle Romàntic. Actes del Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps. Tarragona, 23, 24 i 25 de novembre de 1995*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 2000; “Josep yxart, crític del teatre espanyol”, en *El Segle Romàntic... op. cit.*, p. 153-184.; YXART, Josep. *escrits autobiogràfics*, R. CABRÉ (ed.), Lleida: 2007; DOMINGO, Josep; CABRÉ, Rosa. *C'est ça le théâtre! Josep Yxart i el teatre del seu temps..* Lleida: Punctum. Grup d'estudi de la literatura del vuit-cents, 2009.

386 YXART, Josep. *El arte escénico en España*. Barcelona: Impr. de *La Vanguardia*, 1894-1896. v. I, p. 243.

387 E-Bc M 964.

388 AHCB, J.Y.-I-273-

389 Fue elegido presidente del Ateneu Barcelonès en el curso 1892-1893, inaugurando el curso con la conferencia *La crítica literaria contemporánea*. V. CABRÉ, ROSA. *Josep Yxart i l'Ateneu Barcelonès*. Barcelona : Ateneu Barcelonès. Secció de Literatura i Lingüística, 1995. Grabación sonora. Conferencia, 22-05-1995; Cabré, Rosa. “Josep Yxart i l'Ateneu barcelonès. Entre la modernitat cultural i el projecte cívic”, en *Anuari de Filologia*, vol. XX, secc. C, n. 8, 1997, p. 25-42.; “Para las conferencias que se están dando en el Ateneo -las del señor Pedrell y la que dio anoche el señor Soler y Rovirosa- no sirve el repertorio de los calificativos periodísticos, porque el repertorio es muy viejo y las conferencias son nuevas en toda la extensión de la palabra; consittuyen en larte la realización del programa de conferencias trazado al Círculo Artístico, el año pasado, por el actual Presidente del Ateneo, don José Yxart. [...] Hay que sisitir a estas conferencias para hacerse cargo de su alcance.”. “Ateneu Barcelonés”, en *La Vanguardia*, 12-03-1893, p. 5.

390 V. BONASTRE, Francesc. “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de *Por nuestra música...*”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 17-26; CORTÈS I MIR, Francesc. “El nacionalisme musical de F. Pedrell: *Por nuestra música* y les seves polèmiques”. *op. cit.*, p. 121-129.



El artículo de Yxart se centraba en los siguientes puntos:<sup>391</sup>

1. La situación de crisis del momento que estaban viviendo.
  - El gusto vulgar del público.
  - Intentos de renovación y esfuerzos de educación musical.
2. La programación operística en Barcelona, en su mayor parte “anticuada”, con alguna excepción.
3. La creación de la ópera española: *Los amantes de Teruel* de Bretón y *El Último Abencerraje* de Pedrell.
  - La reforma wagneriana, haciendo una doble valoración: positiva (“Su teoría da solución a los conflictos entre realistas e idealistas en la escena; tiene verdadera grandeza; corona espléndidamente los esfuerzos de todas las artes en el presente siglo, congregándolas para coadyuvar al espectáculo escénico en una suerte de apoteosis final y deslumbradora de la poesía y la música”) y negativa (“Tengo en verdad, mis dudas acerca del interés dramático que pueda despertar en nuestros países meridionales, el mito nebuloso o la ideal leyenda que Wagner juzga la única materia digna del drama lírico”; “Me parecen también dudosas y algo abstractas [...] ciertas teorías que Wagner relaciona con la música, acerca de su alcance ilimitado y su potencia infinita puestos al servicio de la educación de la humanidad”)
  - Diferentes tentativas fallidas de crear “la ópera española” (zarzuela<sup>392</sup>, cantos populares - en su mayor parte andaluces<sup>393</sup>, tonadilla, farsa popular, operetas españolas, etc.)

---

391 V. texto completo en en Anexos al capítulo II, Anexo IV, p. 234. El comentario de Pedrell a este artículo se encuentra en: PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...op. cit.* p. 7-12.

392 “¡La zarzuela! Su escandaloso y memorable reflorecimiento, volvió a poner en uso las amargas lamentaciones de siempre. Para saber lo que fue la zarzuela, y los delirios y entusiasmos que produjo, hay que revisar toda la campaña de Alarcón, que le valió tantos disgustos y sinsabores. «Todos nuestros escritores dramáticos - dice - y todos nuestros músicos, se dedicaron los unos a escribir zarzuleas, abandonando el teatro español de verso, y porpalando los otros que la ópera nacional nacerá del cultivo de aquella clase de composiciones» [...] Cuanto dice Alarcón es, sin mudar una coma siquiera, lo mismo que hemos repetido hasta la saciedad contra el flamenquismo y los teatros por horas; nada falta: ni la reprobación y anatema contra las empresas por el pecado de poner tan admirable (!) tramoya y tan rica escenografía al servicio de tales desatinos, mientras las decoraciones del Teatro Real... andan perdidas de algunos años a esta parte”. Yxart, Josel. *El arte escénico en España... op. cit.*, p. 58.

393 “El consumo es grande y no hay género que no se agote pronto; la zarzuela con sus formas presuntuosas, mitad populares mitad italianas, no cabe en el chico marchito recién inventado. Para

- Quejas habituales contra el gusto por lo extranjero de la sociedad española y contra los gobiernos que no apoyan suficientemente la creación de la ópera nacional.<sup>394</sup>

- Qué no es es la ópera española:

\* Drama lírico simplemente con argumento español (leyendas, historia o costumbres).

\* Drama lírico simplemente escrito en castellano.

\* Drama lírico simplemente con algunos cantos populares intercalados. (“El acerbo común de la música verdaderamente nacional no se halla sólo en la canción popular, o en el período primitivo, sino también en el período y producciones artísticos”)

-Cuál ha de ser el germen del drama lírico nacional:

¿Dónde está, pues, el germen esencial y real de un teatro lírico que pueda llamarse propio de una nación, que forme, en realidad, escuela distinta, inconfundible con ninguna otra? En mi sentir, donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas; en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres por una fuerza fatal, inconsciente; en la expresión de los afectos con iguales condiciones; en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos. Si no me engaño, a esto se le llama arte propio; a esto, escuela de una nación: ópera, pintura, arquitectura o literatura nacionales. No importa que una influencia cosmopolita, a que ningún pueblo se sustrae por fortuna, modifique en la apariencia el fondo; ofrezca un nuevo modo común a todas las naciones. Claro está que en el día, un compositor español no puede prescindir de las teorías corrientes, lo que importa es que la materia primera se mantenga intacta; que al molde común se le imprima hondamente el sello particular; que, si no todo el sistema, sea peculiar la inspiración. Esto es lo que en realidad se halla en las escuelas

---

subvenir a estas necesidades se unen el sainete y su más adecuada música; el vito, el bolero, la jota, el tango, seguidillas, rondeñas y peteneras. A estas nuevas formas de un género nunca muerto del todo, contribuyen varias causas. Los mismos compositores de zarzuela, Barbieri más que ninguno, fomentaron la canción popular madrileña, acudiendo directamente al manantial del siglo pasado; [...] La canción popular se escabapa de la zarzuela para recobrar su antigua libertad de tonadilla, de pieza aislada; una figura suelta y en pie, que rompe a cantar cuando le acomoda, todo el repertorio nacional, sin retoques ni aderezos, escupiendo por el colmillo y con el pañuelo a la cabeza”. YXART, Josep. *El arte escénico en España... op. cit.*, p. 80-81.

394 Eran críticas habituales en la prensa de la época. Como muestra, ver los artículos del mismo Pedrell, escritos 30 años antes en *La España Musical*: PEDRELL, Felip. “Revistas Musicales”, en *LEM*, a. IV, n. 158, p. 1; “Revistas musicales”, en *LEM*, a. IV, n. 159, 25-02-1869, p. 1.



líricas que ostenta orgullosas el derecho de usar calificativo nacional y propio, aunque mutuamente se influyan.

- Felip Pedrell, creador e investigador, podría crear una ópera con estas condiciones.

La propuesta de Yxart refleja de un modo tan próximo las propias ideas de Pedrell sobre el drama lírico nacional que, teniendo en cuenta la amistad entre ambos, no puede considerarse casual:

Tengo para mí que la contestación, definitiva ó no definitiva, al razonado orden de preguntas expuesto por Yxart, ha de darla ya desde este momento y hora, que bastante hemos teorizado de un siglo á esta parte, la obra, la obra misma, la manifestación convencida de arte nacional que busque su filiación en la tradición no interrumpida de ese pasado que enterró la ignorancia y ha dejado perder el olvido más vergonzoso y deplorable en que pueda incurrir una nación; la obra, sí, la obra de arte patrio, aquella en que la materia primera se mantenga intacta, lleve impreso el sello particular y sea peculiar al carácter en la expresión lírica, popularice lo propio antes que imitar lo ajeno y pretenda afirmar: canto en la voz de nuestra música.<sup>395</sup>

Y le da a Pedrell el pie perfecto para la exposición de sus ideas en *Por nuestra música*:

Alto patriótico impulso, mucho más alto que el egoísta *pro domo mea*, guía mi pluma. Si alguien tan estrecho de miras no lo juzga en verdad y así como lo digo, sea: trabajo por mi casa lo que gane en honores á mi patria se lo entrego: guárdome sólo lo que llevo perdido en paz y sosiego.<sup>396</sup>

---

395 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...op. cit.*, p. 11.

396 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...op. cit.*, p. 12.

### 3.3. Wagnerismo en Pedrell

El Wagnerismo en la obra de Pedrell ha sido estudiado por Francesc Bonastre en *Acotaciones a una idea*,<sup>397</sup> y posteriormente por Francesc Cortès en su tesis doctoral,<sup>398</sup> donde señala el papel de Pedrell como uno de los primeros defensores de Wagner en Cataluña, y el contexto wagneriano de sus primeras publicaciones, así como el progresivo atemperamiento de su postura wagneriana en años posteriores. El mismo autor señala la importancia de la estética wagneriana como referente de modernidad y de cercanía a Europa en el contexto musical catalán de finales de siglo.<sup>399</sup>

En lo que atañe al wagnerismo, podemos distinguir tres etapas en el pensamiento musical de Pedrell: una primera, en la que se declara wagnerista, y en la que el tono de sus artículos sobre Wagner es de admiración, defendiendo de forma vehemente los principios de la música wagneriana como vía para regenerar la música del momento. En una segunda etapa, una vez que Pe-

---

397 BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977, p. 102-109.

398 CORTÈS, Francesc. “L’opció al wagnerisme de Felip Pedrell”, en *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesis doctoral: Universidad Autónoma de Barcelona, 1994, p. 83-88.

399 “L’estètica wagneriana representava en els anys de canvi de segle a Catalunya la referència a la modernitat i al desig d’europeïtzació. No en va s’articulà el 1901 l’Associació Wagneriana, es conegué el repertori wagnerià “ortodox”. Dins del món modernista català, Wagner fou el referent musical per excel·lència. L’orquestració, l’ús del leitmotiv, i de forma bastant relativa la recerca del símbol, serien els elements més emprats, aquells que tant els crítics com el públic esperaven trobar en les òperes compostes per autors del país. Juntament amb Wagner, Richard Strauss constituí la continuació de la línia germànica, la qual a casa nostra fou representada amb tota justesa per les obres de Joan Lamote de Grignon.”. CORTÈS, Francesc. “Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2005, p. 81. Sobre el wagnerismo en Barcelona, V.: JANÉS Y NADAL, Alfonsina. *L’Obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana. Barcelona, 1983; “La fascinació per Wagner a Catalunya”, en *Revista de Catalunya*. Barcelona, n. 1, octubre 1986, p. 99-108; VVAA. *Wagner i Catalunya: antologia de textos i gràfics sobre al influència wagneriana a la nostra cultura*. Barcelona: Cotal, 1983; MATA I VIADIU, Jordi. *El wagnerisme a Barcelona: instrumentalització i façana*. Barcelona: Agrupació per al Foment de la Cultura Catalana, 1994. INFESTA MONTERDE, Maria. *El Wagnerisme a Catalunya*. Barcelona: Infesta, 2001. INFESTA, Maria; MOTA, Jordi. *Richard Wagner et la littérature espagnole: le wagnérisme en Catalogne*. Barcelona: Infesta, 2008. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2002 (A pesar de que el trabajo se centra en Madrid, trata aspectos importantes sobre al recepción de Wagner en Cataluña, y de las diferentes polémicas y debates wagnerianos de la época).

drell ya ha conceptualizado el canto popular<sup>400</sup> como base para su proyecto de ópera nacional, el wagnerismo, considerado por Pedrell foráneo y distanciado de las raíces populares, no encuentra su lugar dentro de su sistema musical nacionalista más allá de la utilización del *Leitmotiv* y de la concepción del drama lírico en sus líneas más generales.

A la primera etapa corresponden sus publicaciones wagnerianas en *La España Musical* (“La música del porvenir”<sup>401</sup> y “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner”<sup>402</sup>) y “Teatro Real. Lohengrin”,<sup>403</sup> publicado en *La Correspondencia Musical* y más tarde refundido en *Notas Musicales y Literarias*<sup>404</sup>. Corresponde también su vinculación con la primera “Sociedad Wagner” de Barcelona,<sup>405</sup> que más tarde analizará críticamente en sus memorias.

Galleábamos por tal modo llevando y trayendo por entonces el nombre de Wagner, que de derecho se nos debe a Antonio Opisso, a Vidal y Llimona, editor-proprietario de *La España Musical* y a mí, el título de wagnerianos, los primeros que hubo en España, y cuyo título nadie nos podrá disputar. Nos eran conocidas casi todas las obras que Wagner había producido hasta aquella fecha. A mi rinconcito de Tortosa habían llegado *El buque fantasma* y *Tanhäusser* (por este orden, no recuerdo en el que llegaron las otras); había llegado, también, algún volumen de literatura musical wagneriana, y esto explica y *exusa* el artículo sobre la titulada *Música del porvenir*, que era el dictado antiwagneriano que más nos hería a los wagnerianos de buena fe, cándidos por añadidura, que creíamos en Wagner por las excelencias de su música, superior a casi todas

400 Entendido de forma amplia, como veremos en el capítulo II.3.5, “La música popular”, p. 184.

401 PEDRELL, Felip. “La música del porvenir”, en VIDAL Y ROGER, Andrés (ed.); OBIOLS, Francisco Luis (dir.). *Almanaque musical de 1868*, p. 17-21.

402 PEDRELL, Felip. “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner”. *La España Musical*. a. VII, (I) n. 295, 22-02-1872; (II) n. 300, 7-03-1872; (III) n. 302, 21-03-1872; (IV) n. 303, 4-04-1872; (V) n. 306, 25-04-1872; (VI) n. 309, 16-05-1872; (VII) n. 312, 6-06-1872.

403 PEDRELL, Felip. [Un músico viejo] “Teatro Real. Lohengrin”, en *LCM*, a. I, n. 13, 31-03-1881, p. 3-4.

404 V. Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell”, p. 327.

405 V. PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...op. cit.* p. 267. “Lista de adherentes de la *Sociedad Wagner* y de varios individuos del profesorado para tributar un obsequio al maestro Pedrell el día de la función que le dedica próximamente la empresa del Liceo”

La lista comprende los siguientes nombres: José M<sup>a</sup> Doy, Plácido Lupestrí, José Vallcorba, Francisco Casado, Federico Serra, José Ruiz Muñoz, José M<sup>a</sup> Arteaga y Pereira, Eusebio Font, Miguel Gimferrer, José Gotós, nicolás Guañabens, José M<sup>a</sup> Sirvent, Primitivo Pardás, José Rodoreda, Leandro Sunyer, Baudilio Sabater, Joaquí Lladó, Juan Sánchez, Anselmo Barba, Juan B. Pujol, Cándido Candi, Jaime Bizcarri, Garbirl Balart, Feliciano Santos, Serafín Maynou, Claudio Martínez imbert, Antonio Nogués, Esteban Tusquets, Dr. Saló, Andrés Vidal y Llimona, Faustino bernareggi, José Pujol Fernández y Emilio Daura.

las demás músicas, y porque ya empezábamos a interesarnos en la cruda polémica wagneriana, que estaba de Dios había de ser larga, desatada, ilógica y furibunda. El artículo se dirigía, o quería dirigirse, a esto, precisamente: a protestar “de la crítica”, que *nos* ha llamado “amigos de los desconocido y del porvenir”, porque “negándonos la antigua fama un laurel para coronar nuestras sienas... mendigamos nuevos prosélitos con efectos de relumbrón, que en un momento dado convertirán el arte en un logogrifo”.

Esto, en puridad de verdad, equivalía a tomar parte en una procesión para la cual no nos habían dado vela, sino que, buenamente, nos la habíamos tomado sin pedir permiso a nadie. Se consignaba en el articulejo: que “el arte músico atraviesa hoy día, si bien no por la vez primera ni por la última, una crisis de la cual un nuevo impulso ha de salir, una nueva aspiración...”: que “un pueblo emancipado, en medio de un siglo sediento de libertad, rompe con la tradición que sujeta el vuelo de su numen, enérgicamente impulsado al calor de los sentimientos que surgen de un principio”<sup>406</sup>

La narración del episodio, narrado desde la perspectiva de 1911, muestra el desencanto del paso de una etapa de deslumbramiento por las ideas y la música de Wagner a otra etapa más crítica, no sólo con la obra de Wagner, sino con el wagnerismo y las consiguientes polémicas entre wagneristas y antiwagneristas que sacudieron la prensa musical de finales de siglo.

Desde su puesto de director de la revista *Notas Musicales y Literarias*, Pedrell edita el 30-07-1882 un número especial dedicado a la fiesta escénica de estreno de Parsifal en Bayreuth.<sup>407</sup>

— “Parsifal”; de *La Revista Germánica*; p. 2

406 PEDRELL, Felip. *Jornadas de arte... op. cit.*, p. 37-41.

407 NMYL, a. I, n. 5, 30-07-188, p. 1:

“La publicación de nuestra Revista coincide hoy con la fecha de representación de la Fiesta escénica de estreno titula Parsifal, ópera que se ejeturá esta noche en el teatro de Bayreuth.

Nada estará más conforme con la idea de que las Notas Musicales representan que el asociarnos, en nuestro modesto círculo, a una manifestación artística tan importante, dedicando el presente número exclusivamente a la Fiesta Escénica de estreno y al gran maestro Ricardo Wagner.

La personalidad musical de Wagner es profundamente germánica; su filiación directa nace de esas grandes premisas artísticas que se llaman Bach, Beethoven y Weber: la gloria del maestro, al igual que la de Calderón, la de Shakespeare, la de Miguel Angel, es una de aquellas que la humanidad entera tiene derecho a apropiarse. Del conocimiento y del estudio de Wagner no debe eximirse quien posea una mediana educación musical. Wagner constituye uno de esos episodios grandiosos, no muy frecuentes, en la historia de la música y de la literatura moderna.

Este sistema que empleamos hoy con Wagner, asociándonos modestamente a la celebración de la Fiesta Escénica de estreno de Parsifal, lo ponremos en práctica periódicamente con alguno o algunos de esos grandes compositores, acerca de los cuales cunden en España y en otras naciones ideas incompletas, por más que sus producciones no sean aquí y en todas partes del todo desconocidas. Por hoy réstanos solo enviar el testimonio de nuestra admiración y nuestro coridal aplauso al maestro, a los artistas y a los patrocinadores de la Fiesta Escénica de Estreno.”

- “Idea del argumento de Parsifal”; p. 2-3
- “El gran épico y lírico Wolfram de Eschenbach”; extracto del artículo XL, tomo sexto de *La Walgalla y las Glorias de Alemania* por D. Juan Fastenrath, natural de Colonia e hijo adoptivo de Sevilla. Madrid, imprenta de Aribau y C<sup>a</sup>.; p. 3-5
- “Las fiestas escénicas en Bayreuth”; extracto de una carta de Ricardo Wagner a Hans de Woizogen; traducida por la señorita Hilda Meister. De *La Revista Germánica*.; p. 5-6
- “Polémica Wagneriana. Ramillete de juicios, críticas y ocurrencias en pro y en contra”; p. 6-7
- “Notas de un viaje a Bayreuth”. A. Barba.; p.7

En 1882, en el primer número de *Notas Musicales y Literarias*,<sup>408</sup> Pedrell [*Tivaldo*] escribe, en tono humorístico: “En el punto y hora de la primera vida de arte, pongo por caso, Wagner y un tratado de alta filosofía me enamora, allá por Diciembre”. Y en el segundo número incluye “La ópera Lohengrin en Barcelona”, una refundición del artículo que había publicado en *La Correspondencia Musical* de Madrid en 1881<sup>409</sup>, en el que queda clara la postura de Pedrell en la polémica wagneriana:

[...] Se dio el caso raro de un señor empresario que instruido con el ejemplo que nos da desde hace tiempo Italia [...], y empeñado en darnos cosa nueva, acabando con el empalagoso repertorio de que los organillos y las maritornes saben de memoria, se atrevió a hacer arte, como suele decirse, pero arte verdadero, arte por todo lo grande, presentando sobre la escena una obra de Wagner ¡de Wagner! santíguese V., de ese llamado músico del porvenir, demagogo musical, antecristo de no se adivina qué juicio final del arte (con *obligato* de trompetas), de ese terrible agitador de la masa de público que encuentra en el teatro de la ópera moderna, la plena, plenísima satisfacción de sus aficiones musicales.

Una de dos, lector amigo: aquí no hay término medio. O eres *de los nuestros*, o anatematizas a Wagner porque crees que esa ópera, la ópera que, con raras excepciones, hemos oído hasta ahora, es la perfecta y genuina expresión de la cultura general y estética de nuestros tiempos [...].

¿Qué sucederá? [...] Que van a reñir cruda y empeñada batalla esa reina del día, la ópera adoptada por la moda, y el drama musical, hijo de ese arte llamado del porvenir; que se nos presenta una ocasión, única quizá, para que sepamos distinguir entre lo verdadero y lo falso, como si se nos dijera en sustancia: aquella ópera, cuerpo enfermo, se dispone a ponerse frente a grente del drama musical, cuerpo sano; y aquella realidad grosera que a todos nos ahoga, ha de ser vencida por el ideal a que todos aspiramos.

408 NMYL, n. 1, 2-07-1882, p. 2.

409 “Teatro Real. Lohengrin”, en *La Correspondencia Musical*, a. I, n. 13, 31-03-1881, p. 3-4; “La ópera *Lohengrin* en Madrid, cuatro palabras antes de su representación”. Madrid: imp. J. M. Ducazcal, 1881. El artículo resulta muy interesante para comprender el cambio en la valoración del wagnerismo en Pedrell, especialmente en *Por nuestra música*. Reproducimos el artículo en Anexos al capítulo II, Anexo V, p. 241.

Pero lejos de esa esfera existe un arte único, superior, que toma por égida el ideal humano. La confusa aspiración de la poesía hacia la música y de la música hacia la poesía, dos hermanas separadas violentamente largo número de años, la poesía que evoca y vivifica, la música que ennoblece y trasfigura, aquella aspiración pasando un día del estado de instinto al de voluntad consciente, tal es el arte de que poco ha os hablaba. [...]

El tono y las argumentaciones son comunes a todos los escritos de Pedrell de temática wagneriana en esta época.

En 1883, la revista *Notas Musicales y Literarias* dedica un *Homenaje a Wagner*, con motivo del fallecimiento del compositor el 13 de febrero.<sup>410</sup> El homenaje, pensado en un principio solamente para el número 31 de la revista, se extiende a los números 32, 33 y 34, incluyendo, además de artículos de colaboradores, publicaciones wagnerianas en otros medios:

“Seguros de que nuestros lectores nos lo agradecerán, inauguramos, desde el número presente, la publicación de todos aquellos artículos que, destinados a ilustrar y comentar la obra de Wagner, hemos escogido entre lo mejor que se publica o se ha publicado con motivo de la polémica artística referente al maestro, a los hechos de su vida, o a su muerte”<sup>411</sup>

Los artículos correspondientes a este homenaje son:

- ARRIETA, Emilio. “Opinión sobre Wagner.”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 4
- ARMET RICART, S. “Ricardo Wagner.”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 4
- BARBA, A. “Cuatro palabras al amigo Pedrell”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 4-5
- [BERLIOZ, H.] “Una carta de Berlioz a Ricardo Wagner”. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 2-3
- CAMPANO Y TOUZER, T. “Wagner reformador”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 5
- CARDONA, Enrico (Traducción de Enrique C. Girbal). “Wagner y el Lohengrin”. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 5-12; n. 33, 1-04-1883, p. 8-10; n. 34, 15-04-1883, p. 5-8.
- COLBERG, Otto. “Valmfried”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 5-7
- COLL Y BRITAPAJA, J. “¡Wagner ha muerto!”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 7-8
- COROLEU, J. “Wagner”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 8-9
- CUSPINERA, C. “Wagner músico-poeta.”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 9
- DÍAZ DE BENJUMEA, N. “Pensamientos”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 9
- DÍAZ DE BENJUMEA, N. “Wagner y wagnerismo”. *NMYL*, n. 34, 15-04-1883, p.3-5

410 V. *NMYL*, 2ª época, n. 31, 1-03-1883; n. 32, 15-03-1883, n. 33, 1-04-1883. y n. 34, 15-04-1883.

411 “Nota de la Redacción”. *NMYL*, 2ª época, n. 32, 15-03-1883, p. 1.

- DAYROLLES, Alberto. “Presentación de Wagner en París.”. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 4-5
- FLORINO, Francesco. “Wagner.”. (De *Preludio*. Revista de letras, ciencias y artes, publicada en Ancona, Bolonia, por el editor Morelli; Conservatorio de Música de Nápoles, 26-02-1883). *NMYL*, n. 33, 1-04-1883, p. 2-4
- FONT, Eusebio. “Breves reflexiones sobre Wagner y su música”. *NMYL*, n. 33, 1-04-1883, p. 4-8
- GAUTIER, Judith. “Wagner íntimo”. *NMYL*, n. 33, 1-04-1883, p. 10-12
- GUILLE, Nonito. “Carta al director de la Revista «Notas Musicales y Literarias»”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 9-10
- INZENGA, J. “El sistema o escuela de música de Wagner”. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 3
- JAUMANDREU, José Juan. “Plácida expansión.”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 10-11
- LETAMENDI, José de. “Juicio postrero de Ricardo Wagner.”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 11-12
- LUPRESTI, Plácido. “¿Quién será el discípulo de Wagner?”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p.13
- MARSILLACH, Joaquín. “\* \* \*”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 13
- MARTÍ Y NAVARRE. “Leipzig-Venecia”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 13
- MOLLINT, R. “Los Mandamientos de los Músicos del Porvenir”. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 5
- MORERA Y GALICIA, M. “Prodigios”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 13-14
- MORPHY, Guillermo de. “Carta del conde de Morphi al director de esta Revista”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 14
- “Muerte de Wagner”. De *Lyra Ecclesiastica*, revista periódica de la Asociación de Santa Cecilia de Dublín. *NMYL*, n. 32, 15-03-1883, p. 3
- PEDRELL, Felip. “La tregua de la posteridad”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 1
- [PEDRELL, Felip] F. P. “Necrología”. *NMYL*, n. 33, 1-04-1883, p. 8
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. “Mi credo Wagneriano”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 14
- RIERA Y BERTRÁN, B. “Ricardo Wagner”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 14-15
- ROCA Y ROCA, J. “Después de oír *Lobengrin*”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 15
- RODRÍGUEZ ALCÁNTARA, M. “Pensamientos”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 15
- SÁNCHEZ GABANYACH. “*Nunc esaltabor, nunc sublevabor*”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 15
- SOLER, FEDERICO. “Algo sobre Wagner”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 15-16
- SUNYOL, E. “Música del porvenir”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 16



- [WAGNER, R.]. “Carta inédita de Ricardo Wagner al señor Monod, publicista francés. Sorrento, 25-10-1876”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 2-4
- [WAGNER, R.] “Otra carta inédita de Wagner”. *NMYL*, n. 33, 1-04-1883, p. 1-2
- WAGNER, R. “La música en sus relaciones con el drama”. *NMYL*, n. 34, 15-04-1883, p. 1-3
- WITT, F. “Los responsorios y el Parsifal”. *NMYL*, n. 32, 1-03-1883, p. 1-2
- X. “Ricardo Wagner considerado como estético”. *NMYL*, n. 31, 1-03-1883, p. 16; n. 32, 15-03-1883, p. 3
- X. “Hojas Bibliográfico-Musicales (Wagner)”. *NMYL*, n. 34, 15-04-1883, p. 9-10

Además, la revista publicó: *Hojas de Album* en Do M (WWV 94) (En el *Album de la princesa Pauline Metternich*)<sup>412</sup>, y *Hoja de Album* en Mi bemol M (WWV 108)

En “La tregua de la posteridad”, uno de los artículos de Pedrell en este homenaje, defiende la paz entre posturas wagnerianas y antiwagnerianas:

Cese la confusa y discordante gritería que se levanta del campo de las escuelas rivales.

Acabe la apasionada y estéril discusión artística.

Queden olvidadas para siempre las querellas y rencores de nacionalidad.

La tregua de la posteridad pide paz ante la tumba de Wagner que la piedad humana acaba de cerrar con lágrimas en los ojos; paz y gloria ante los venerandos despojos del que, durante la batalla ruda de la vida, combatió como varón esforzado y bueno...<sup>413</sup>

A partir de 1883, con el cese de *Notas Musicales y Literarias*, Pedrell se dedica a la composición, y su obra literaria y crítica prácticamente se detiene hasta 1888, cuando inaugura la revista *Ilustración Musical Hispano Americana*. En esta nueva experiencia como editor, la relevancia concedida a las referencias y noticias en torno a Wagner cambia, pasando a ocupar columnas de noticias y sueltos, en *Varia*, *Extranjero*, *Bibliografía*, *Boletín Musical de la Quincena*, *Nuestros grabados*,... está presente de forma habitual, pero rara vez en los artículos principales de la revista<sup>414</sup>.

---

412 V. *NMYL*. 2ª época, n. 31, 1-03-1883, p. 14.

413 PEDRELL, Felip. “La tregua de la posteridad”, en *NMYL*. a. II, n. 31, 1-03-1883, p. 2

414 Para ver un listado de todas las referencias y citas wagnerinas en *Ilustración Musical Hispano Americana* ver SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana...op. cit.* vol II.



En cuanto a los intereses de Pedrell como escritor, sus artículos en la *IMHA* se centran en músicos coetáneos (Nicolau,<sup>415</sup> Inzenga,<sup>416</sup> Albéniz,<sup>417</sup> Gustavo E. Campa,<sup>418</sup> Clemente Cuspinera,<sup>419</sup> Claudio Martínez Imbert,<sup>420</sup> Monasterio,<sup>421</sup> Tebaldini,<sup>422</sup> etc...),<sup>423</sup> en los resultados de sus primeras investigaciones sobre música histórica (como los artículos sobre Cristóbal de Morales,<sup>424</sup> Domingo M. Bernabé Tarradellas,<sup>425</sup> o Brudieu<sup>426</sup>) y en cuestiones de índole estética, como la Carta abierta a Eduard Hanslik.<sup>427</sup> El wagnerismo militante ha desaparecido de los escritos de Pedrell.

Es difícil asegurar cuál puede ser el punto de inflexión, aunque podría encontrarse en el descubrimiento de la escuela musical rusa y la lectura de *La Musique en Russie* de César Cui<sup>428</sup>:

Desde el momento en que apareció [*La Musique en Russie*] y leí con creciente interés en 1880 y en el mismo año de su publicación, la obra que ha ilustrado a toda Europa sobre la nacionalidad musical rusa y sus creadores, obra que influyó, grandemente,

- 
- 415 PEDRELL, Felip. “Antonio Nicolau. [Extractada de la obra *Las Celebridades Musicales* que publican los editores Torres y Seguí]”, en *IMHA*, a. I, n. 2, 15-02-1888, p. 10-11
- 416 PEDRELL, Felip. “José Inzenga”, en *IMHA*, a. I, n. 3, 29-02-1888, p. 18-19.
- 417 PEDRELL, Felip. “Concierto Albéniz”, en *IMHA*, a. I, n. 12, 15-07-1888, p. 90.
- 418 PEDRELL, Felip. “Artistas Mexicanos. Gustavo E. Campa”, en *IMHA*, a. II, n. 24, 15-01-1889, p. 1-2.
- 419 PEDRELL, Felip. “D. Clemente Cuspinera y Oller”, en *IMHA*, a. II, n. 41, 22-09-1889, p. 137-138.
- 420 PEDRELL, Felip. “D. Clemente Cuspinera y Oller”, en *IMHA*, a. II, n. 41, 22-09-1889, p. 137-138.
- 421 PEDRELL, Felip. “La Sociedad de Cuartetos de Madrid, bajo la dirección del Maestro D. Jesús de Monasterio, en Barcelona”, en *IMHA*, a. III, n. 52, 18-03-1890, p. 225-226; “En loor de Monasterio y la Sociedad de Cuartetos de Madrid”, en *IMHA*, a. III, n. 53, 2-04-1890, p. 234.
- 422 PEDRELL, Felip. “Juan Tebaldini”, en *IMHA*, a. IX, n. 201, 30-05-1896, p. 73-75.
- 423 Ver la relación de artículos de Pedrell publicados en *La Ilustración Hispano Americana* en la p.343 de esta tesis.
- 424 PEDRELL, Felip. “Cristóbal de Morales”, en *IMHA*, a. VII, n. 167, 30-12-1894, p. 185-186.
- 425 PEDRELL, Felip. “Domingo Miguel Bernabé Tarradellas”, en *IMHA*, a. IX, (I) n. 192, (1) 192, 15-01-1896, p. 2-3; (II) n. 193, 30-01-1896, p.11; (III) n. 194, 15-02-1896, p.18-19; (IV) n. 196, 15-03-1896, p. 35; (V) n. 197, 30-03-1896, p. 42.
- 426 PEDRELL, Felip. “La colección de madrigales de Juan Brudieu”, en *IMHA*, a. IX, n. 196, 15-03-1896, p. 33-34.
- 427 PEDRELL, Felip. “Carta abierta al insigne crítico musical e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslik”, en *IMHA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891, p. 661-664.
- 428 V. ALVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)”, en *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, p. 221-267.

por su alcance crítico en la misma Rusia y en no pocos compositores modernos nacionales y extranjeros, comprendí toda la importancia de la evolución de esta escuela.<sup>429</sup>

También, como hemos visto, la conceptualización del canto popular como base para su proyecto de ópera nacional, y en el hallazgo de la figura de Eximeno, considerado por Pedrell como antecedente de la moderna concepción del drama lírico, suponen una relativización de la figura de Wagner como “revolucionario” creador del drama lírico, situándolo como un elemento importante y necesario en la evolución musical, pero no como un fin en sí mismo.

Durante su corta colaboración con el *Diario de Barcelona*,<sup>430</sup> Pedrell retoma el tema wagneriano, con la redacción de dos artículos: “Tannhäuser” y “Lohengrin”, con motivo de su representación en el Liceo en la temporada 1892-93.

La valoración de “Tannhäuser” ha cambiado completamente de tono:

[...] La preciosa e inspirada obra de Wagner [...]. Interesante, hemos dicho, y algo más por distintos conceptos, porque esta obra es el punto culminante del primer estilo de la creación wagneriana; porque en ella aparecen realizadas todas las condiciones de una estética aplicada al *verismo* dramático; porque aquí la orquesta concurre a elevar a la palabra por determinado número de diseños melódicos que no se renuevan, como anteriormente, según el capricho del compositor, sino que se ordenan, inspiradamente, según la que llamaremos *lógica literaria* del poeta; porque en esta obra, particularmente, el desenvolvimiento de los recursos sinfónicos deja adivinar qué fecundas innovaciones prepararon la preponderancia de la declamación; porque aquí el maestro, dueño de sí mismo, sujeta con mano firme las irrupciones del ritmo abandonándose a las mil esfumaduras de la prosodia. [...] porque, en fin, en el *Tannhäuser*, la melodía, a pesar de todas las modificaciones introducidas en el *recitado*, brota libre y espontánea, inspirada e idea: llenándolo todo y por tan encumbrada manera que se convierte en síntesis vigorosa, prepotente, en la cual déjase adivinar por entero y en toda su verdad aquella *certa idea* de la mente del poeta-compositor.<sup>431</sup>

Los pusilánimes y los cobardes no han sabido darse cuenta, hasta este momento y hora en que la posteridad ha pronunciado su fallo, de que aquel grito de revuelta se daba en nombre de una gran causa de arte, no ganada, ciertamente, por la tabla de salvación de *la regla de la octava*, sino por la *Poesía*, esa potencia innata que es parte privilegiada de nuestro ser, “la única introducción incorpórea al mundo superior del *saber*, presentimiento de las cosas celestes”, como decía el inmensamente triste Beethoven.<sup>432</sup>

429 PEDRELL, Felip. “César Cui”, en *Ilustración Musical Hispanoamericana*, n. 134, 15-08-1893, 113-115. V. Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria...”, p. 327.

430 V. Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria...”, p. 327.

431 PEDRELL, Felip. “Tanhäuser”, en *DB*, [s.a.], n. 317, 13-11-1891, p. 13257-13259.

432 *Ibidem*.

Y en “Lohengrin” escribe sobre la calidad de las representaciones del Liceo<sup>433</sup> y sobre la recepción de *Lohengrin* en París, pero no hace ninguna valoración sobre la obra ni sobre el autor..

“La conquista musical del presente”<sup>434</sup>, título que se contraponen claramente a “La música del porvenir”, la referencia a Wagner se difumina: “Hoy, los grandes compositores musicales piensan y crean *poéticamente*, y el más famoso de ellos ha escrito sus propios *libretti*, levantando el genio de la mísera postración en que yacía, e infundiéndole el jugo de la tradición y el mito nacional...”, para centrarse en la importancia de la transformación del canto popular en música dramática, y citando a Menéndez Pelayo:

“[...] En Barbieri hay que elogiar algo que está sobre el raudal de su gracia...; algo que no es solamente valor individual, sino fuerza acumulada, renovación de antiguas energías, expansión misteriosa del genio nacional que, sobre el tronco que parecía despojado y mustio, vuelve a tender a deshora la pompa de sus ramas y de sus flores, halagándonos con la esperanza de nuevos frutos, como los ha dado siempre, en la música y en poesía, la canción popular, reintegradora de la conciencia de las razas; la canción popular, en cuyas frescas ondas vino a redimir la escuela romántica todos sus pecados de amaneramiento y fantasía arbitraria; la canción popular, que, después de haber emancipado nuestra poesía, conservándola su sello peculiar a través de las épocas más clásicas, emancipará también nuestra música dándonos el único lauro artístico que quizá falta a la corona de nuestra madre”<sup>435</sup>

En 1891, Pedrell compone *Los Pirineos* y escribe *Por nuestra música*. Las referencias explícitas a Wagner dejan clara su postura:

En primer lugar, en la narrativa historiográfica de Pedrell, como veremos, se reconoce a Wagner como eslabón fundamental de la cadena evolutiva que lleva a la ópera desde sus inicios hasta su punto culminante en el desarrollo del drama lírico nacional conceptualizado por Pedrell:

Desahuciada la ópera volvióse á la idea inicial de los florentinos, á la tragedia lírica de, los griegos, que era drama y no melodrama, ó mejor, no música dramatizada, en cuanto música (sistema francés), ni drama musicado, si puedo expresarme de este modo (sistema italiano), sino drama musicado en cuanto drama (sistema llamado del porvenir – que ya es de presente – mote inventado por los glosadores de Wagner, pues, los precisos términos de que se valió el maestro alemán y que la ignorancia ó la mala fe

433 Tema que acabará derivando en polémica, y que a la larga será uno de los motivos del cese de la colaboración de Pedrell en el *Diario de Barcelona*. V. LOLO, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 345-356.

434 PEDRELL, Felip. “La Conquista musical del presente”, en *DB*, [s.a.], n. 104, 13-04-1892, p. 4560-4562

435 *Ibidem*. La cita corresponde a MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Discurso de contestación al de ingreso del señor Barbieri en la Real Academia Española*. Madrid: Ducazcal, 1892, p. 7.

han tergiversado, fueron: «la obra del arte del porvenir, arte de alcance ilimitado, que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes»), espectáculo por medio del cual la poesía, la música, la mímica y las artes plásticas compenétranse y concurren á la realización interna de la expresión dramática.

Y ya era tiempo. Toda la síntesis histórica de la evolución del drama lírico, desde la aparición de la monodia de los maestros florentinos (1590) hasta nuestros días, habíase desenvuelto laboriosamente en tres fechas de excepcional interés y se hallaba gloriosamente aplicada en tres obras capitales:

1601: CACCINI: Prefacio *Nuove Musiche*.

1769-1770 (1) : GLUCK: Prólogos ó Cartas dedicatorias de las óperas *Alceste* y *Pâris et Hélène*.

1852: WAGNER: *Oper und Drama*.<sup>436</sup>

La valoración que Pedrell hace de Wagner, en sus propias palabras, es la siguiente:

No ha mucho pronuncié el nombre de Wagner... ¡Wagner! Se le ha imputado la pretensión de reformar la música, cuando sus tiros no se han dirigido á ella sino al modo musical del arte en el teatro.

Tanto es así que, verdaderamente, según la frase justa de Letamendi, que ha visto muy claro y hondo en estas cosas, «al saber no musical ha debido Wagner la salvación de su honra y de su música».<sup>437</sup>

Sí, Wagner es un hombre de genio colosal, un gran pintor, un gran poeta, un artista genial ó inimitable, figura luminosa que sólo los bien templados podrán mirar de cerca cuando traten de estudiar y analizar su obra, no á caza de una imitación servil, sino de una aplicación de su potente estética adecuada á los recursos personales de

436 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...op. cit.* p. 24.

437 Para poder comparar mejor las fuentes, incluimos en este caso el texto completo de las obras de referencia de Pedrell a pie de página, en vez de en anexo aparte; hay algunas fuentes que, ya en vida de Pedrell, citan la coincidencia de algunos fragmentos de *Por nuestra música* con la obra de Wagner, Letamendi o César Cui. La más extensa es una serie de artículos publicados por Manrique de Lara en el *Heraldo de Madrid* (MANRIQUE DE LARA, M. “Las artes del Sr. Pedrell”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4580, 4-06-1903, p. 4; n. 4582, 6-06-1903; n. 4596, 20-06-1903, p. 4) a los que respondió Pedrell. Analizamos estos artículos en el capítulo III.3, “Una polémica en prensa: ¿Pedrell plagia-rio?”, p. 272.

“Al mismo Wagner ya le ves: si no han logrado sus émulos aplastarle, débese á que no es sólo un gran músico, digo mal; débese á que habiendo alimentado su genio con una ilustración de primer orden ha podido resultar un gran músico: y esta misma amplitud de horizonte que le ha permitido inténtar su reforma, le ha dado la fuerza necesaria para hacerse invencible. Al saber no musical debe, pues, Wagner la salvación de su honra y de su música.”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 13.

cada cual: los continuadores de Miguel Ángel, exagerando sus tendencias, condenaron á horrible tortura á la anatomía escultórica: alrededor do Wagner pulula, pululará durante mucho tiempo, un microcosmo castigado á eterna esterilidad.

Wagner ha creado una poética nueva, alemana, convencida, de incalculables alcances, sí, pero distinta del carácter de nuestro genio latino: admírese todo cuanto se quiera la fecunda base filosófico-estética sobre la que se asienta toda su producción: cuanto más se la admire tanto más convencidos quedarán todos de que en arte, sea música, sea literatura, sea la manifestación que quiera, serán siempre distintivo de las naciones del Norte los sentimientos que persisten, como serán de las naciones del Mediodía los sentimientos que estallan: en aquellas naciones se producirá Hamlet: en éstas A secreto agravio, secreta venganza: el puñal vengador razonará en boca de Hamlet antes de clavarse en la entraña del culpable: la espada de Calderón, sin otro razonamiento ni otro impulso que el del honor ofendido, irá derecha á atravesar el pecho del traidor.

Artistas del Mediodía, repetiré aquí y siempre: aspiremos las esencias de aquella forma ideal puramente humana, que no pertenece exclusivamente á nacionalidad alguna,<sup>438</sup> pero aspirémoslas sentados á la vera de nuestros jardines meridionales.

---

438 “Es incontestable que las naciones romanas de Europa han adquirido, de largo tiempo, una gran superioridad sobre las naciones germánicas; me refiero a la perfección de la forma. Italia, España y Francia habían alcanzado ese atractivo en las formas que respondía á su carácter, y la vida entera, lo mismo que el arte, iban revestidas de singular elegancia, que ha pasado al estado de ley; pero Alemania, en este particular, permanecía en un estado de anarquía innegable; y los esfuerzos hechos para apropiarse formas extranjeras, en vez de disimularla a duras penas, parecían aumentar dicha anarquía. La evidente inferioridad en que la nación alemana había caído por lo concerniente a la forma (¿y qué no le concierne?) retardó tan largo tiempo también, por una consecuencia natural, el desenvolvimiento del arte y de la literatura en Alemania, donde hasta la segunda mitad del siglo pasado no se había producido un movimiento semejante al que las naciones romanas habían visto realizarse desde el principio del Renacimiento. Este movimiento, en Alemania, no podía tener, *ab initio*, otro carácter que el de una rezacción contra las formas, las formas extranjeras que se desfiguraban y que desfiguraban. Esta reacción no podía favorecer la forma alemana, por cuanto en realidad no existía; así, este movimiento inducía la descubrimiento de una forma ideal, puramente humana y que no perteneciese exclusivamente a nacionalidad alguna. La actividad tan original, tan nueva, sin ejemplo en la historia del arte, de los dos grandes potes alemanes Goethe y Schiller tiene su rasgo distintivo: por primera vez esta investigación de una forma ideal puramente humana, de valor ilimitado, fue objeto del genio y esta investigación constituye o poco menos, uno de los fines esenciales de sus creaciones. Rebeldes al yugo de la forma cuya ley aceptaban todavía las naciones romanas, viéronse llevados á considerar esta forma en sí misma, á darse cuenta de sus inconvenientes y de sus ventajas, á remontarse de lo que es en la actualidad hasta el origen de todas las formas del arte en Europa, á saber: la forma giega, á abrirse con la libertad necesaria la plena inteligencia de la forma antigua, á elevarse, por fin, apoyados en esta, á una forma ideal puramente humana, manumitida de toda traba de costumbres nacionales, llamada por consiguiente á transformar estas costumbres nacionales en costumbres puramente humanas, sometidas únicamente

De todas formas, la influencia de Wagner en el pensamiento musical de Pedrell se ve reflejado también de forma implícita en *Por nuestra música*. Cuando Pedrell trata “la cuestión del drama lírico”, reproduce (sin atribuir la cita), conceptos desarrollados por Letamendi en el prólogo al ensayo biográfico-crítico sobre Wagner de Joaquín Marsillach:<sup>439</sup>

Todo lo estéticamente representable, todo el arte teatral se reduce á los elementos escénicos, formas y acción. La forma halla el modo pictórico, que en casos supele al modo escultórico, y toca á las mismas puertas del modo mímico, la acción humana; el modo mímico, compenetrándose con el escultórico (arquitectónico, indumentario), el modo verbal ó lógico con el mímico y el modo tónico ó musical con el verbal, fúndense en el arte ideal y estéticamente único cuyo centro vivo es el teatro.<sup>440</sup>

---

á las leyes eternas. La inferioridad en que la nación alemana se había hallado hasta entonces con respecto á las naciones romanas, venía á ser una ventaja. el francés, por ejemplo, encontrándose en frente de una forma perfeccionada, cuyas partes todas consituitían un armonioso conjunto, sujeto á leyes que le satisfacían plenamente y que aceptaba sin resistencia, como inmutables, sentíase ceñido á una perpetua reproducción de esta forma, y por consiguiente, condenado á una especie de estancamiento (tomando esta palabra en superior sentido); el alemán, sin negar las ventajas de semejante situación, no dejaba de reconocer sus inconvenientes y sus peligros; las pesadas trabas que imponía no le pasaban inadvertidas, y veía en perspectiva una forma ideal, que le ofrecía lo que toda forma tiene de imperecedero, desembarazada de las cadenas del azar y de lo falso. El valor inmenso de esta forma consistía en que, libre del carácter setrecho de una nacionalidad particular, debe ser accdsible á toda inteligencia. Si, en cuanto á la literatura, la diversidad de las lenguas europeas es un obstáculo á esta universalidad, la música es una lengua igualmente inteligible á todos los hombres y debía ser la potencia conciliadora, la lengua soberana que, resolviendo las ideas en sentimientos, ofrecía un órgano universal de lo más íntimo de la intuición del artista, órgano de alcance sin límites, sobre todo si la expresión plástica de la representación teatral le daba esa claridad que sólo la pintura ha podido, hasta hoy, reclamar como su exclusivo privilegio” WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Ricchard Wagner*. Barcelona: Daniel Cortezo y C., 1885, p. XI-XII.

439 MARSILLACH LLEONART, Joaquín. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico por Joaquín Marsillach Lleonart con un prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi en donde se legitima por la Filosofía del Arte teatral la aparición del gran reformador*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878

440 “Ahora bien: el Arte representa de cada uno de estos dos elementos escénicos las formas y la acción, es decir; todo lo estéticamente representable. La forma de la naturaleza la ejecuta el Arte teatral por su modo pictórico, pero de tal manera que llega á suplir el modo escultórico en la mayor parte de objetos de competencia de éste, como son estatuas, frisos, mobiliario de segundo término, etc., quedando éste, el modo escultórico, reducido al mobiliario en ejercicio ó en uso real. [...]. Este propio modo metaláctico, iluminando ó velando, según el caso, al personaje, nos le convierte en una escultura infinitamente variada á favor del modo mímico; enlazándose de esta suerte los modos representativos de la naturaleza con los modos representativos del hombre. [...] Y por lo que dice á la acción humana, el modo mímico, compenetrándose con el escultórico, el modo verbal ó lógico con el mímico y el modo tónico ó musical con el verbal, completan esa



La MÍMICA (ó el gesto artístico), alianzada con la música, produce el espectáculo coreográfico.<sup>441</sup>

La COMEDIA (la idea, el tono y el gesto), cifra toda su mira en el realismo de la vida ordinaria.<sup>442</sup>

El DRAMA dirígese á levantar la idea por un tono y un gesto selectos.

La TRAGEDIA alcanza el valor cuasi musical del tono declamatorio y la sublimidad clásica de la mímica.<sup>443</sup>

El DRAMA LÍRICO no consiente más música que el modo musical ni otro modo musical que el que conviene á la expresión de la conciencia de los personajes.<sup>444</sup>

La ORQUESTA tiende su acción á complementar la palabra, á expresar el cortejo de la idea hablada en esa música que todos llevamos dentro, desenvolviendo la incesante y variada sinfonía de la conciencia, y sacando á fuera, por decirlo así, todo su gran remanente irrevelable, ora en el monólogo, ora en el diálogo, ora en el polílogo.<sup>445</sup>

---

inextricable fusion e intromision de manifestaciones varias del Arte supremo, ideal y estéticamente único, cuya exclusiva residencia y córte, tribuna y santuario es, como ves tú mismo, el Teatro.”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”, en MARSILLACH LLEONART, Joaquín. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico por Joaquín Marsillach Lleonart con un prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi en donde se legitima por la Filosofía del Arte teatral la aparición del gran reformador*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878, p. 21

441 “Wagner vió que la Mímica ó el gesto artístico, llevada á su esplendor épico, constituía, alianzada con la música, el espectáculo coreográfico. Ni sus progresos, ni sus defectos le interesaron bastante. Sonriendo pasó de largo; pero vió que era posible un poema mudo”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 25.

442 “Wagner vió que en la Comedia la idea, el tono y el gesto cifran todo su punto en el realismo de la vida ordinaria. En ella reconoció el rudimento del espectáculo teatral completo que él barruntaba”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 26.

443 “Wagner vió la Tragedia y llamaron su interes el valor casi musical del tono declamatorio y la sublimidad clásica de la mímica. Aquí su genio se enardecíó”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 26.

444 “Wagner vió el Drama y en él muy levantada ya la idea por un tono y un gesto verdaderamente selectos, y tomó acta de ello” LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 26.

445 “Aquí hay una Orquesta que se concreta á acompañar. Y ¿qué quiere decir acompañar en el melodrama? ¿Consistirá por ventura esta accion en un mísero complemento armónico? ¿Estamos acaso en el terreno de la Música pura? No: la Orquesta no ha de concretarse á ser acompañante: puede ser y debe ser concomitante, es decir, no un inferior que guía el canto, sino un compañero esencial, un alter ego del canto: no ha de ir al cuidado de la palabra cantada, sino de complemento de ella.— Si cada vez que emitimos una frase nos reservamos en el interior un fin de cosas, inexpresadas de hecho y que no se pueden expresar, porque nuestra boca no posee condiciones sinfónicas para arrojar ni manojos de ideas, ni grupos de tonos ¿por qué no ha de ser la orquesta quién se encargue de vaciar la conciencia del personaje ante el público; de suerte que al espectáculo de lo exterior y

Y esto es todo, y de aquí que en el sistema definitivo del arte lírico dramático, nótese bien, no haya habido revolución ni siquiera reforma: sólo ha habido consecuencias de la fecunda idea hallada por los monodistas florentinos y, luego, corrección, rectificación y desenvolvimiento del sistema de Gluck.

Más adelante, en 1902, con los comienzos de las publicaciones en su columna quincenal en *La Vanguardia*, Pedrell escribe:

Esta monomanía de literatismo crítico musical de intenciones, monomanía momentánea, quizá, pero que rebasa ya los límites de lo prudente y de lo racional, trae cariacontecidos y de pésimo humor a mucha gente estudiosa, y de mí sé decir que cuando algún amigo officioso deja sobre la mesa de mi despacho algún libro sugerido por esa poca divertida endemia crítico-musical, que siempre es la inacabable de “otro comentario” a las obras de Wagner, sonrío “ticianescamente”, como cualquier personaje de uno de los cuadros del famoso Vecelli, no lo leo ni lo abro siquiera, y sobre la mesa permanece el libro [...]. Y puesto que con mi habitual franqueza afirmo que no leo tal clase de libros [...] no he de adquirir, como no adquiero, los últimos y novísimos comentarios que salen todos los días; ni leo tampoco, ¡Dios me libre! los que me envían de fuera amigos contagiados de la endemia crítica reinante para quienes la

---

visible de la acción se añada el de lo íntimo é invisible?”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 27-28. “Sirva, pues, la orquesta para expresar el cortejo de la idea parlada; transparentense á su influjo mágico las situaciones, los pensamientos, los afectos que se encierran en la cabeza y el corazón del actor; déjese que en buenhora la hija mienta ternura y obediencia á su padre, para mejor preparar la fuga con el amante; mas no se le consienta que engañe al público su real sentir, ni que, por dejar que éste lo adivine, á favor del tono y la mímica de la frase, resulte impropio que no lo trasluzca el padre. Si los comediantes aún los de primer orden, viven condenados á eterno amaneramiento, por tener que señalar al público, faltos de orquesta como están, los sentimientos que deben ocultar á su interlocutor, posible es salvar de esta condena á los cantantes por medio de la orquesta facilitándoles la perfecta propiedad de expresión escénica”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 28.

“Por este modo llegará la orquesta á ser un elemento de carácter armónico moral, que vaya desenvolviendo la incesante y variada sinfonía de la conciencia, ora en el monólogo, ora en el diálogo, ora en el polílogo ó concertante y coro, en vez de ser, como hasta el presente, un elemento armónico material y arbitrario. En una palabra: así ofrecerá el melodrama, como novedad y sublimidad de expresión, el que mientras un personaje dice lo que habla, la orquesta diga lo que el personaje calla en cada unidad de tiempo de expresión. Desde este punto el melodrama será un espectáculo no sólo superior en grado á los demás; sino también supremo en categoría.”. LETAMENDI, José de. “Prólogo”..., p. 28.

“En definitiva: 1.º Distintas ideas exigen tono y gestos distintos; 2.º Una misma idea reclama gesto y tono diversos, si es diverso el conjunto de objetos intelectuales, conmemorativos, afectivos e intencionales con quienes se relaciona en nuestro interior y, finalmente, 3.º En cada instante escénico, además de lo que podemos expresar, callar o fingir, queda en nuestra conciencia un gran remanente irreveleable en aquel instante mismo, por el lenguaje, ya porque no se puede, ya porque no se debe, ya porque no se quiere.”, en LETAMENDI, José de, *op. cit.*, p. 25



última manifestación de música de ayer, de hoy y de mañana se sintetiza en Wagner, sólo en Wagner, el gran Alá, digno de mejores profetas que no los que le han tocado en suerte al músico sajón. [...] No paso, no, por el atrevido supuesto de que el *Parsifal* de Wagner sea la apoteosis de la religión católica. ¿Apoteosis, en absoluto, que sólo se realiza en la obra de Wagner? No paso por ello, repito, pues si de esas apoteosis anduviera necesitada la religión católica, más encumbrada y excelsa apoteosis podría contener un *treno* de Jeremías cantado por Palestrina o por Victoria, pongo por caso, [...] más que entodo el *Parsifal* y en todas las obras juntas de Wagner que precedieron a la creación de esta magna obra de arte. [...] porque magna es aquella consecuencia de progreso humano de subyugamientos de técnica artística y de estilos domeñados, que van a parar a la personalidad de nuestro sajón, y en él se funden; pues son Palestrina (el inspirador técnico directo del elemento polifónico místico de la última obra de Wagner), sin Beethoven (el creador del sinfonismo de la orquesta de Wagner) y sin Weber (el modelo del teutonismo musical alemán, no superado, dígame lo que se quiera, por Wagner), no habría sido posible la obra de esos gran resumidor, refundidor, como se quiera, no revolucionario, ni siquiera reformador, sino continuador progresivo, por desdoblamiento que se hallaban en estado difuso y como en gremes fecundante, desde la época en que apareció en la práctica de arte este género de espectáculo, *dramma per música*, que ellos llamaron y nosotros, *drama lírico*.<sup>446</sup>

El wagnerismo, batalla ganada de una poesía sana, sintética y profunda contra un filiteísmo ignorante y burlón, debe su victoria al reclutamiento, operado por espíritus fuertes y listos - recuerda a Mendes, a Schure, a la Gauthier, y *tutti quanti* - de fuerzas *snóbicas* aglomeradas, movilizadas, enardecidas y lanzadas contra la ciudadela meyerberiana de *crocan*, contra la avanzada gounodiana de confitería (en la cual, sin embargo, se vendían bombones muy agradables). La variedad del *Snob artisticus iracundus* encontró las luchas de schumannistas y mendelssohnistas; agrió al desequilibrado Nietzsche, hoy contra Wagner adorado ayer, mañana contra Brahms, que era todo lo contrario de un impersonal, un periférico, un maestro copista.<sup>447</sup>

En sus últimas publicaciones, Pedrell mantiene una postura habitualmente neutra con respecto al wagnerismo; tiende a limitar sus referencias a Wagner, que suelen limitarse a noticias bibliográficas<sup>448</sup> o de anécdotas biográficas<sup>449</sup>, y pocas veces entran a examinar más a fondo aspectos ideológicos o de contenido.

446 “Nuevo comentario sobre Parsifal”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8302, 29-11-1902, p. 4.

447 PEDRELL, Felip. “Los Snobs”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12055, 15-06-1906, p. 6.

448 Por ejemplo, PEDRELL, Felip. “Wagneriana”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13231, 16-10-1909, p. 6-7; “Literatura wagneriana”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12555, 1-12-1907, p. 6

449 Por ejemplo, PEDRELL, Felip. “Músicos contemporáneos. Anton Bruckner. II. El hombre”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12040, 30-05-1906, p. 6.

### 3.4. César Cui, la escuela rusa y “Los cinco” en el pensamiento musical de Pedrell.

Pedrell realiza numerosas referencias a la escuela musical rusa en *Por nuestra música*, donde hace una defensa del modelo nacionalista musical ruso, y define su aplicación en su propio concepto de drama lírico nacional. A lo largo de *Por nuestra música*, las referencias implícitas y explícitas a *La Musique en Russie* de César Cui y a las ideas vinculadas a la escuela nacionalista rusa tal y como se describen esta obra son numerosas. Entre sus escritos, sin embargo, no encontramos artículos dedicados a la música rusa anteriores a 1891.

Ya señalamos en el estudio sobre la relación epistolar entre Felip Pedrell y César Cui<sup>450</sup> que cuando Pedrell comienza dicha correspondencia en 1893 ya había leído *La Musique en Russie*,<sup>451</sup> publicada más de diez años antes; A través de su epistolario sabemos que ambos compositores se intercambiaron materiales y partituras, y que Pedrell le envió a Cui un ejemplar de la reducción para piano de *Los Pirineos* y otro del opúsculo *Por nuestra música*. A su vez, César Cui le respondió haciendo una valoración de ambas obras de Pedrell y manifestando su intención de ayudarle a conseguir la deseada representación de *Los Pirineos*.

Pedrell se siente identificado y de alguna manera hermanado con el nacionalismo musical ruso planteado por César Cui en *La Musique en Russie*, encontrando numerosos puntos en común entre su propuesta nacionalista y el modelo ruso.<sup>452</sup>

En *Por nuestra música* hay varias referencias a César Cui y *La Musique en Russie*, especialmente en lo concerniente a los elementos y desarrollo del drama lírico, así como la adaptación de algunos de los principios wagnerianos para conseguir que el público se pueda sentir identificado con la ópera resultante desde una perspectiva nacionalista. Pedrell resume en *Por nuestra música* las ideas de Cui de la siguiente manera:

Sin desechar del todo el *Leitmotiv* ni separarse mucho de las ideas de Wagner sobre el drama lírico en general, la moderna escuela rusa, que ha surgido de repente y como por salto y se lleva todas mis simpatías, ha modificado un tanto las tendencias de Wagner formulándolas en estos precisos términos:

450 ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell”, en *Revista Musicológica XX-XXI*, 2013-2014, p. 221-267. Consultable en <http://www.raco.cat/index.php/RevistaMusicologica/article/download/292611/381142>

451 CUI, César. «La Musique en Russie», en *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 15 Octubre 1878-19 Septiembre 1880. Reed. París: G. Fischbacher, 1881

452 Sobre la relación de la música española con la música rusa, v. AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. *Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Falla*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017, y sobre este tema concretamente el “Epílogo: El abrazo de España”, p. 347-384

«La música dramática debe poseer siempre un valor intrínseco como música absoluta, abstracción hecha del texto. (Pedrell, Felip, *Por nuestra música...*, p. 34) <sup>453</sup>

«La música debe hallarse en perfecta concordancia con el sentido de las palabras.»<sup>454</sup> La estructura de las escenas que componen una ópera ha de depender enteramente de la situación recíproca de los personajes, lo mismo que del movimiento general de la obra. (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>455</sup>

«Los coros representan la muchedumbre, el pueblo y no, únicamente, los coristas: deben dirigirse á un fin determinado y no han de intercalarse en la obra con el único objeto de ofrecer contraste entre dos piezas de distinto carácter, ó dar algún descanso á los solistas.» (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>456</sup>

La nueva escuela rusa tiende, además, á expresar musicalmente el carácter y el tipo de los personajes con todo el relieve posible, á modelar, por decirlo así, con decisivo trazo las frases de cada parte ó de cada personaje en un molde individual y no general, á caracterizar con rigurosa verdad la época histórica del drama y á traducir con toda exactitud y en todo su sentido poético el color local, las partes descriptivas y pintorescas de la acción. (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>457</sup>

Estos principios tienen sin duda grandes afinidades con las ideas de Wagner: los procedimientos para alcanzar idéntico resultado, difieren, sin embargo, entre las dos escuelas. (PEDRELL, Felip, *Ibidem*, p. 35) <sup>458</sup>

---

453 “La Musique dramatique doit toujours avoir une valeur intrinsèque, comme Musique absolue, abstraction faite du texte”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 73.

454 “La Musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles.”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 74.

455 “Pour la Musique, comme pour le livret, la structure des scènes composant un opéra doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages, ainsi que du mouvement général de la pièce.”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 75

456 “Ainsi, les chœurs représentent la foule, le peuple, et non pas seulement les choristes; ils doivent offrir un sens déterminé, [...] et non s’intercaler entre d’autres morceaux dans le seul but de faire contraste avec eux, ou pour laisser reposer les solistes”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 77.

457 “En outre, la nouvelle école russe s’efforce de rendre musicalement le caractère et le type des personnages avec tout le relief possible, de modeler, pour ainsi dire, chaque phrase d’un rôle dans un moule individuel et non général; de caractériser avec vérité, enfin, l’époque historique du drame et de rendre dans son sens poétique autant qu’exact la couleur locale, les côtés descriptifs et pittoresques de l’action”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 77.

458 “Tous ces principes ont, sans doute, beaucoup d’affinité avec les idées wagnériennes; mais les procédés pour atteindre le même but diffèrent essentiellement entre ces deux écoles.” CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 78.

Los músicos rusos, como el maestro alemán han aceptado todos los elementos del arte polifónico en el drama lírico, pero no de manera que sean preponderantes. No subordinan jamás, ni completamente, las voces á la escena: son ellas las que dominan. (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>459</sup>

En cuanto al Leitmotiv ya queda dicho que la escuela rusa lo evita en lo posible, aunque no lo desecha en absoluto. Mis ideas sobre este punto son estas: cada personaje ha de poseer su característico melódico-harmónico especial y este característico debe aparecer desarrollado en temas transformados según las situaciones generales y expresivas del drama y cada vez que lo exijan las particulares y expresivas del personaje en todos los incidentes interiores y exteriores de la acción. En suma, la doctrina de nuestro P. Juan Andrés: aplicar al drama aquellos tonos, temas ó motivos (Leitmotiv) que correspondan perfectamente á las situaciones de los personajes, á las expresiones de los versos y hagan más vivos y animados los afectos que expresan.

Por lo tanto, entiendo que no se ha de concentrar en absoluto el interés á la orquesta, si ésta destruye la importancia que en realidad tiene la parte vocal en el drama. (PEDRELL, Felip, *Ibidem*, p. 36)<sup>460</sup>

La orquesta no expondrá cierta clase de temas que parece condenan á los personajes á emitir fragmentos de melopea ó recitativos, que, tomados separadamente, no poseen ningún valor intrínseco ni ofrecen ningún sentido preciso. (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>461</sup>

Los personajes de una ópera sostienen la trama y el interés escénico, y su intervención en la obra no ha de quedar reducida á completar la orquesta: pronuncian las palabras hacia las cuales converge, necesariamente, la música, puesto que por ellos y en ellos existen la acción y la música del drama. Salvo raras ocasiones debe concederse siempre á los personajes del drama toda la supremacía musical.<sup>462</sup> Aparezcan rodeados

459 “La nouvelle école russe comprend toute la fausseté de ces formes immuables et stéréotypées. Elle est convaincue que le développement musical d’un opéra demande une complète indépendance de formes et n’est commandé que par le texte ou par la situation scénique”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 76.

460 “Wagner concentre tout l’intérêt musical sur l’orchestre, jus-qu’a n’accorder qu’une importance secondaire à la partie vocale”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 77-78

461 “Pendant qu’il fait exposer le thème par l’orchestre, les personnages de ses opéras n’émettent que des fragments de rçecitatifs qui, pris séparément, n’ont aucune valeur intrinsèque, ni aucun sens précis. C’est un procédé complètement faux.” CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 78.

462 “Les personnages d’un opéra tiennent la scène et ne se bornent pas à compléter l’orchestre; ils prononcent les paroles du texte qui amènent nécessairement la Musique; c’est par eux que l’action existe; le public les observe et les écoute; c’est à eux, par conséquent, et non à l’orchestre, que doit être dévolu le principal rôle musical. [...] Les musiciens russes réservent aux chanteurs (sauf de rares exceptions) toute la suprématie musicale, toutes les phrases importantes de la partition”. CUI,

los personajes de todos los motivos que las situaciones exijan, pero transfórmense los temas cada vez que el drama lo reclame, pues, desenvolviéndose y diversificándose por distintos aspectos tonales, modales ó instrumentales, no pierden su unidad y sirven para pintar el carácter del personaje con toda la variedad deseada. (PEDRELL, Felip, *Ibidem, Ibidem*)<sup>463</sup>

La respuesta de César Cui es muy positiva, alabando a Pedrell por su trabajo: “Es usted un gran músico y *Los Pirineos* es un trabajo grande, hermoso, sincero, honesto, noble, y de mayor interés de un extremo a otro”;<sup>464</sup> también realiza algunas sugerencias sobre la obra de Pedrell, especialmente respecto a la necesidad de matizar el wagnerismo y la utilización del *Leitmotiv*, que es la única diferencia que Cui considera que existe entre la propuesta de Pedrell y los principios de la nueva escuela rusa.<sup>465</sup> El matiz de Cui se refiere a la problemática de asignar un tema característico no sólo a cada personaje, sino también a ideas y objetos, que pueden repetirse en circunstancias diferentes a lo largo de la ópera dificultando su identificación.

Pedrell y Cui intercambiarán materiales y partituras, y publican artículos el uno sobre el otro. En el caso de Pedrell, presenta al compositor ruso y su ópera *William Ratcliff* en la *Ilustración Musical Hispano-Americana*.<sup>466</sup>

Más adelante Pedrell, considerando aún la relevancia de César Cui como teórico del nacionalismo musical ruso, ofrece una visión algo más crítica de su obra compositiva, especialmente por lo que respecta a la elección de los temas y libretos de sus óperas:

[...] Cui aplicó la teoría del nacionalismo artístico con más vigor en el *lied* y en los corales rusos, todos soberbios, que en el drama lírico. Al poeta nacional Pouchkine acudió para el asunto de su primera obra *El prisionero del Cáucaso*; los demás asuntos, *Angelo*, *William Ratcliff*, *le Flibustier*, *Henri VIII*, son de autores extranjeros. Su influencia moral, su fuerza de voluntad y su ardor de apóstol y de combatiente, se dejaron sentir, como es de imaginar, entre “Los Cinco”, y a la corta o a la larga, en la misma Rusia y

---

Cesar. *La Musique en Russie*, p. 78.

463 “Le compositeur russe, lui, n’est pas avare de thèmes pour ses personnages; il leur en donne autant que les situations lui semblent l’exiger. Il est vrai qu’il se réserve le droit de travailler ces thèmes de différentes façons (changement de rythme, de coloris, d’harmonie, etc.); en se développant et se diversifiant, ils ne perdront rien de leur unité et serviront à peindre le caractère du personnage avec toute la souplesse voulue.”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 78-79.

464 E-Bbc M 964. CUI, César. 2 22-03-1893. Citado en ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui...”, p. 225.

465 ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell”, en *Revista Musicológica XX-XXI*, 2013-2014, p. 224.

466 PEDRELL, Felip. “César Cui”, en *IMHA*, n. 134, 15-08-1893, p. 113-115; PEDRELL, Felip. “William Ratcliff, ópera de César Cui”, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893, p. 129-130.

en Europa. Su música, seria, bien concebida, lejos de las vulgaridades y concesiones acostumbradas, emana de una sincera convicción artística y de una inspiración comunicativa llena de fantasía y de superior encanto.<sup>467</sup>

Por lo que respecta a otros compositores rusos, en 1892 Pedrell ya había escrito una serie de artículos sobre Anton Rubinstein publicados en el *Diario de Barcelona*,<sup>468</sup> en el que analizaba sus *Memorias*, criticando el rechazo del compositor ruso por la música nacionalista: :

El mal contenido despecho del compositor reconoce otra causa. Rubinstein, hijo de una de las más caracterizadas nacionalidades musicales, no es partidario de la nacionalidad en música y por ende de la música popular. Así como suena. Cree que la música nacional de un país solamente interesa bajo el punto de vista etnográfico, y que una creación nacional *voulue* (*sic*, refiriéndose a la escuela de su patria) no puede ni podrá pretender jamás captarse la simpatía universal

Pedrell mantiene como una constante la relación entre la música nacionalista rusa y la española, conectadas a través de la utilización de la música popular (con especial énfasis en el orientalismo) y unos planteamientos ideológicos comunes. Así, en su artículo sobre Glinka,<sup>469</sup> Pedrell destaca su estancia en Berlín, donde se puso en contacto directo con la música de Weber, aplicando en *La vida por el czar* los mismos principios de los *Freyschütz*. Glinka crea según Pedrell una ópera de temática nacional, cuyo componente musical es “la expresión de su genio autóctono”, a través de la elementos de la música popular, con el fin de liberarse de la influencia de la música extranjera. El punto en común entre la escuela rusa y la española estará, según Pedrell, en la utilización del orientalismo.

De Modest Moussorgsky destaca *Boris Godounoff* como la obra que representa mejor la escuela rusa, ya que es según Pedrell la que ejemplifica mejor las diferencias entre la escuela rusa y el sistema wagneriano y la que expresa mejor “el alma desnuda del pueblo ruso”:

En la partitura del autor ruso no aparecen las divisiones de la ópera tradicional, ni la ordenación característica de los dramas de Wagner. En el autor ruso todo es abrupto, directo, rápido y sencillo en conveniente medida. La inflexión musical del canto, la sugestión de ambiente y de movimiento, contenida, aparte de otras complejidades, en el acompañamiento, estos son los únicos elementos que emplea el artista. No divaga jamás, ni en el comentario musical, ni en la preparación. Como prelude de la ópera, bastan una veintena de compases durante los cuales se oye el tema de una canción. La acción empieza; los períodos del texto sucedense sin interrupción y al final de las

467 PEDRELL, Felip. “Los Cinco. II y último”, en *QM-LVG* 6.135, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.

468 PEDRELL, Felip. “El nuevo libro de Rubinstein sobre la música y sus maestros”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 20, 20-01-1892, p. 826-827; (II) n. 29, 29-01-1892, p. 1258-1259; (III) n. 34, 3-02-1892, p. 1479-1481.

469 PEDRELL, Felip. “Glinka en Granada”, en *La Vanguardia*, a. XXXIII, n. 15122, 31-12-1914, p. 6..



escenas ó de los actos, terminado el diálogo, cesa la orquesta sin un comentario y como despreciando la más trivial fórmula de conclusión. Diríase que la música es puramente pantomímica si no fuese tan significativa y no tomase de repente vuelos de prodigiosa magnificencia, especialmente en las escenas corales, de la cual no pueden dar idea la palabra ni el comentario crítico más entusiasta. Tal es su fuerza y su suprema belleza.<sup>470</sup>

Y sin embargo, el alma desnuda del pueblo ruso allí está, en aquella sensibilidad que estalla de alegría o palpita de dolor, que se expande o se constriñe anhelante; sensibilidad múltiple, exasperada o balbuciente; alianza asombrosa de la expresión popular y la artística hechas música; [...]. Puede afirmarse, y reitero la afirmación, que lo que en casos escribe, apenas si es música, en el sentido habitual de la palabra; pero ningún músico, ni ninguna música sugerirá emociones más vivas ni hablará más inmediatamente al oyente. Sabe crear formas melódicas, armónicas y ritmos raros, que los compositores modernos - recuérdese que Moussorgsky murió ha más de veinticinco años - sabrán explotar con más método pero que no sobrepujarán con más atrevimiento ni pertinencia.<sup>471</sup>

Señala también de Borodine su subjetividad y su fidelidad al espíritu de la música popular a través del eslavismo y el orientalismo:

No importa que la cultura artística la hayan modificado y refinado: él no se aparta jamás del pueblo y por esto su eslavismo y su orientalismo guardan toda la savia del terruño: es plenamente autóctono. Su música instrumental, lo mismo, en general, que la de Balakirew, es cuanto de más bello haya escrito no solamente la escuela rusa sino la época moderna: esa producción autóctona de arte nacional prueba, gloriosamente, que puede ser, y todo el mundo le ha consagrado, la más universal por aquella[s] afinidades de almas de los pueblos, que el comendador De Nigra llamaba la *fratellanza dei popoli*. Posee Borodine una fuerza sorprendente de invención y de realización, que le permite pasar de la más fantástica poesía (*La princesa del mar*), a la efusión más íntima (*Disonancia*), a la rudeza de la *Sinfonía en si menor*, o a la suave y límpida delicadeza de la *Sinfonía no terminada*.<sup>472</sup>

Finalmente Rimsky-Korsakow, a quien Pedrell critica su renuncia y deserción de los ideales nacionalistas:

Rimsky-Korsakow, como nacido el año 1844, es el más joven de “Los Cinco”. De tendencias clásicas, manifestose partidario de una regresión al arte occidental, después de haber producido gran número de obras dentro de los caracteres distintivos de la escuela. Esta regresión, si no era una renunciación a la nacionalización, tenía el carác-

470 PEDRELL, Felip. “«Boris Godounoff» en la Ópera de París”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12721, 16-05-1908, p. 6-7.

471 PEDRELL, Felip. “Los Cinco. II y último”, en *QM-LVG* 6.135, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.

472 PEDRELL, Felip. “Los Cinco. II y último”, en *QM-LVG* 6.135, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.

ter de un síntoma. Borodine tomó nota ha tiempo de síntoma, no en son de crítica, sino como señalamiento del hecho. El síntoma se ha agravado con el tiempo, y lo que Borodine señaló respecto de Rimsky-Korsakow, échase hoy en cara a Glazunow, a Lidadow, a Liapounow, etc. Esta deserción (desertores renegados, los llama crudamente una parte de la crítica), hija del desasosiego de la producción artística moderna, tengo para mí que es transitoria (y peor para la escuela rusa actual y de última hora, si se afirma en ella), aunque de momento peligrosa, no atentará a la monumentalidad de la obra magna de “Los Cinco”. informa el valor y significado de esa obra, aquella obra de concepto de toda *belleza primera*, llámese Homero, Leonardo Vinci, Miguel Ángel, Palestrina, Monteverdi, Gluck, Beethoven, Weber, Wagner, contra la cual nada pueden las *bellezas segundas*, transitorias, mutables, que pasan, en el incesante evolucionar del espíritu humano y de la creación artística.<sup>473</sup>

---

473 PEDRELL, Felip. “Los Cinco. II y último”, en *QM-LI/G* 6.135, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.



### 3.5. La música popular

Uno de los aspectos más importantes para la comprensión del pensamiento musical de Pedrell es, como ya hemos señalado, su concepción de música popular. No redundaremos aquí en el papel de la música popular junto a la música histórica para la creación del drama lírico nacional, sino que intentaremos simplemente clarificar un aspecto concreto del pensamiento musical de Pedrell, en lo que respecta a la conceptualización de la música popular.

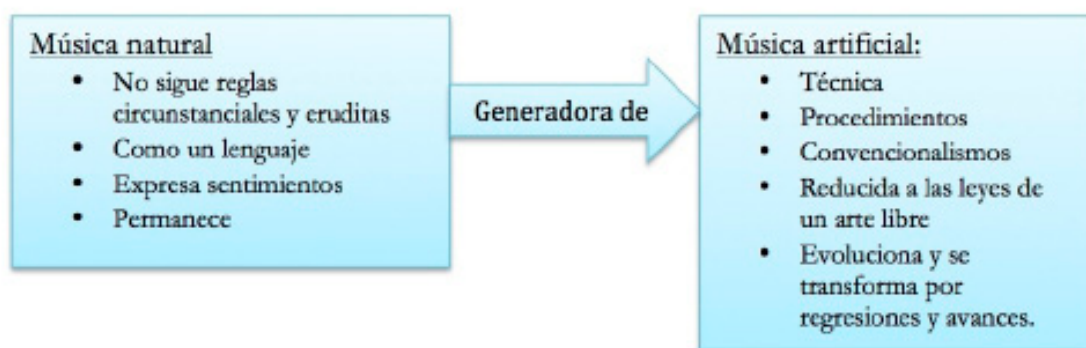
Las referencias a la música popular son una constante a lo largo de toda la producción literaria de Pedrell, pero es en el *Cancionero Musical Popular Español* (1918-1922) donde Pedrell condensa la mayor parte de sus ideas sobre folklore musical, recuperando y agrupando en ocasiones materiales que ya había publicado con anterioridad.<sup>474</sup> Pedrell defiende la existencia de dos tipos de música: la música natural y la música artificial.

Lo fundamental en esta distinción es comprender que, para Pedrell, “música artificial” es la música “divorciada del arte”<sup>475</sup>, no la “música artística”. La dicotomía Música natural / Música

474 En el tomo I, capítulo II, por ejemplo, “Cómo me aficioné al «folklore» musical, procede en su mayor parte, como indica Pedrell, de *Jornadas de Arte* (1911), p. 37-39; 71-77. El capítulo III, “Precedentes y fuentes de «folklore» musical”, coincide con la publicación *La cansó popular catalana, la Lírca nacionalizada y l'obra de l'Orfeó Català*, 1906. El capítulo IV, “La armonización de la canción popular”, había sido publicado también en su mayor parte en las *Quincenas Musicales* de *La Vanguardia*, el 19-09-1914. El capítulo V, “Clasificación científica y sistemática de las melodías populares” data de 1902 y provenía también de *La Vanguardia*, “Una cuestión de Folklore musical internacional”, 30-05-1902. En el tomo II, los artículos publicados como apéndices son: “El canto popular montaños” (*La Vanguardia*, a. XXXIV, n. 15332, 30-07-1915, p. 8), “Tema alegre” (*La Vanguardia*, a. XXIV, n. 11803, 1-10-1905, p. 4), “Glinka en Granada” (*La Vanguardia*, a. XXXIII, n. 15122, 31-12-1914, p. 6.), “Guitarradas a lo viejo” (*La Vanguardia*, a. XXXV, n. 15617, 12-05-1916, p. 8), “Los cantos flamencos” (*DB*, n. 223, 10-08-1892, p. 9416-9417), “Nuevos preludios vascos” (*La Vanguardia*, a. XXXIV, n. 15240, 29-04-1915, p. 8). En este sentido, la obra podría considerarse una continuación de la recopilación *Lírca Nacionalizada* (1909). En cuanto a los comentarios de los ejemplos musicales, constan publicaciones nuevas, junto a refundidos de artículos de *La Vanguardia* y de *La Gaceta de Mallorca*, referencias a otras obras, como el *Catàlech de la Diputació de Barcelona*, y también referencias a otros autores, como la *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la isla de Mallorca* de Noguera, el *Romancerillo Catalán* de Milà i Fontanals, o el *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* de Barbieri.

475 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música... op. cit.*, p. 17. “Divorciada Italia de Palestrina, divorciados también nosotros de Morales, Victoria [...] ni España ni Italia supieron ver la significación que para el porvenir del arte y sus desenvolvimientos tenía el perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base fecunda de la armonía cristiana”.

artificial es equiparable en el pensamiento musical de Pedrell a Música / No música: No es la distinción de un polo natural/popular contra otro artificial/culto.<sup>476</sup> La música artificial es la música de la decadencia en todas las etapas regresivas, como hemos visto, de su narrativa historiográfica. Es la música de los teóricos matemáticos que criticaba Eximeno<sup>477</sup>, “desfacedor de agravios musicales”, descargando fajos y mandobles contra los reaccionarios en arte, que amargaron los días del maestro catalán [Francesc Valls], decidido apologista de la libertad razonada en arte.<sup>478</sup> Evidentemente, en Pedrell sigue existiendo una diferenciación entre música popular y música culta, atribuyendo a la música popular unas características de permanencia, inmutabilidad y esencialismo que los estudios folklóricos, y más tarde la etnomusicología, tardarán aún muchos años en cuestionar.



Encontramos una explicación más desarrollada y con un tono divulgativo más directo, en un artículo de *La Vanguardia*. La cita es larga, pero merece la pena porque clarifica los conceptos que estamos tratando:

Estas ideas corrientes y molientes son falsas de toda falsedad. El alma, cuando ha sido conmovida, tocada por una obra de arte, no analiza la obra, no pone en el fiel de una balanza lo que representan la ciencia o la inspiración como peso específico: la siente, y eso es todo.

Las mismas opiniones corrientes, que son falsas porque no se apoyan en la observación ni en lo cierto, son falsas, además, porque no emana de esas altas percepciones del hombre que a fuerza de ciencia y de constancia obcecada ha podido remontarse a la sencillez primitiva de un orden de conocimientos, sean cuales fueran, considerando la pura nadería artística de toda ley impuesta *a posteriori*, en lucha abierta e incesante, tan

476 CALMELL, Cèsar. “Pedrell, compositor i musicòleg”, en *Recerca Musicològica* XIV-XV, 2004-2005, p. 337.

477 V. p. 155.

478 Pedrell, Felip. “Datos para la historia de la ópera en Barcelona”, en *QM-LV/G*, a. XXII, n. 8270, 12-11-1902, p. 4.

ignara como inútil, al cabo y a la postre, con la ley genérica a priori.

A unos y a otros, a los últimos especialmente, es necesario explicarles, *ce por be*, que por medio de preceptos ingeniosos se pueden descifrar los misterios enigmáticos de la poliodia; que, sin embargo, este arte es, ante todo, el lenguaje natural de ciertos individuos bien organizados; que maravillas y más maravillas armónicas pueden albergarse en la mente inspirada de un ser ignorante y, en fin, que la enseñanza de esa fuerza que viene de dentro y no obstante no se enseña, puede formar, y forma, realmente, artistas inspirados, que buscan, se atreven y *troban... controbaduras* nuevas sin las vacilaciones ordinarias que ponen obstáculos y hasta asechanzas interesadas a sus sublimes raptos geniales.

De la misma manera la monodia, lenguaje natural de muchos hombres, puede serle enseñada con fruto al individuo, aunque estalle y cante en el cerebro del artista, sin necesidad de otros estimulantes que los de la emoción. El individuo mal dotado no hallará, seguramente, el genio, ni le será dado hallarlo en esta enseñanza cuando ésta, en vez de obliterar facultades, despierte y avive las que pueden estar dormidas: al artista inspirado que las tiene bien despiertas y preparadas, todo le será dado en cambio si las alimenta como estimulantes de la expresión precisa y sencilla de la idea que enciende su mente, dando, a la par, vigor de buen gusto y pureza de líneas a su estilo. [...]

La melodía se enseña más o menos empíricamente en todos los centros en que cada maestrillo tiene su librillo destinado a esas enseñanzas. ¿Qué se enseña en los librillos? A escoger una serie de notas rimándolas y a encuadrarlas con olímpica idiotez en el marco obligado de medidas ternarias o binarias; a agrupar estas medidas en pelotones, encerrándolas en especiales compartimentos, uno de los cuales ha de destinarse, indefectiblemente, *a tout seigner tout honneur*, a la dominante, y el otro, el de enfrente, por leyes ineludibles de derivaciones de la línea melódica y de exigencias de la cadencia perfecta, a esa otra muy señora nuestra y de todos en general, llamada la tónica, señora muy absorbente y dotada de unas condiciones de autocracia que sólo de nombrarlas pone de punta los pelos.

Las series de notas tales, bien presentadas y apañaditas, como forman intervalos más armónicos, en realidad, que melódicos, producen de cuando en cuando, por contingencias largas de explicar (y aquí entramos ya en la segunda parte del librillo, en el *sancta sanctorum* de la armonía), producen, decíamos, lo que hemos dado en llamar acordes, los acordes que forman la base de la melodía. Es eso tan cierto y verdadero como la luz que nos alumbra... cuando hay luz, pues la frase musical para merecer el título de melódica (dado el sentido que a esto dan los melodistas de profesión), debe construirse sobre un bajo y no así como así, sino un buen bajo, muy tonal, muy... ¡qué sé yo qué cosas más! que inspira, ciertamente, armonías correctas, de acuerdo con los postulados y fallos del librillo en cuestión.

[...] Hay que escribir todas estas cosas en el modo mayor y en el modo menor (la paleta musical no tiene más colores que el blanco y el negro) [...] Hay que atender, principalmente, a la prohibición absoluta de modificar la esencia pura y única de estos modos, pues si de modificarlos se trataba, sería tachada la melodía que enseñan los librillos de homofonía híbrida cantollanesca, de exotismo corruptor, o, lo que sería más

degradante, *de música natural*. [...]

No, y mil veces no: la monodia y la poliodia no se enseñan en los librillos de los tales maestrillos. Sus enseñanzas han de buscarse en la *música natural*, no reglamentada por un arte circunstancial y erudito con erudición exterior de inopia artística; en la *música natural*, superior a todas las músicas, porque toda la música arte ha nacido de ella, y de ella no podrá separarse si ha de vivir, como vivirá, eternamente.

Siglos y más siglos han escuchado la pura emamación de la monodia popular: sólo ella permanece en pie mientras evolucionan y se transforma por misteriosas regresiones y avances la técnica, los procedimientos, los convencionalismos de formas ocasionales, los modos del arte; sólo ella permanece firme, ajena a toda preocupación, diríase que conservando la memoria de almas y de sentimientos que se han transfundido en otros sentimientos y en otras almas, transmitiendo de edad en edad la verdad pura de la emoción, convertida en música por mera exaltación de la emoción hablada en su eterna y majestuosa sencillez.

La monodia popular es tan bella como lo ha sido siempre, como lo será sin duda perdurablemente: será posible igualar su perfección estudiando el modo de asimilársela: será posible, y lo es ya gloriosamente en nuestros días - contémplese si no ese surgimiento espontáneo de nacionalidades musicales que han entrado en lo que podíamos llamar la cosmogonía ideal del arte, - será posible, repetimos, asimilársela para restaurar lo caduco y perecedero por incesante necesidad de renovación de formas; más no será sobrepujada quizá jamás su belleza, fuente perenne de inspiraciones primeas. Todas las bellezas que el artista ha creado son bellezas posteriores, irradiaciones de aquella pristina inspiración: como ha cantado ayer, así cantará mañana el alma misteriosa de la humanidad.

La música popular y la música artística, por su parte, se comunican la una con la otra a través del individuo creador.



El proceso es el siguiente: el creador de la música *natural* es un individuo anónimo que crea un canto que permanece porque refleja las aspiraciones profundas de una raza, porque “se hallaba dentro de su modo propio”. Así, una obra artística, creada por un individuo, pasa a ser popular cuando se asimila por el grupo que se identifica con ella.<sup>479</sup> “únicamente el individuo, y

479 PEDRELL, Felip. *Cancionero...* p. 20. “El anónimo individuo creador de esta música *natural* cantó, y uno o muchos cantores, humildes, oscuros, pero cuya existencia es indiscutible, escucharon y

sólo el individuo, crea: que el pueblo recibe y transforma y da lo que ha transformado, y feliz el artista que, a su vez, retorna en obra de arte lo que del pueblo ha recibido”. El proceso por el que, según Pedrell, se realiza esta identificación, es un punto que no queda completamente claro, aunque afirma que “el carácter colectivo de la música se ejerce sobre el número y [...] por esto es arte esencialmente popular el que el pueblo comprende y prefiere, el único que por el instinto o el genio, y no solamente por el trabajo, ha hecho suyo, como arte de sus preferencias”.

Esta es la vía de comunicación entre la música popular y la música artística, y el sentido de unir las a ambas para, en palabras de Pedrell, “hacer obra de nacionalización musical”. Tanto la música popular como la música artística (identificadas la una con la otra, pero conceptualmente diferenciadas) sirven como fuentes de material musical, en igualdad de condiciones, para la construcción de drama lírico nacional, como vemos en los fragmentos musicales seleccionados para sus óperas,<sup>480</sup> o en los ejemplos musicales del *Cancionero Musical Popular Español*:

Lo que aquí se publica, lo diré más llanamente todavía, son los ejercicios, las prácticas constantes de asimilación de todas nuestras creaciones, en suma, de los ingredientes mismos que he usado, y que me dan el derecho y la certidumbre absoluta de proclamar que los tengo por nacionales.

Es, pues, este Cancionero otro aspecto práctico, vulgarizador, del drama lírico y de toda manifestación de arte que pretenda llamarse española, de ese drama lírico y de esa música nuestra, por los cuales he predicado con el ejemplo de la obra y la persuasión del libro.<sup>481</sup>

---

repetieron el canto como haciendo obra semejante a la de otro poeta, de otro músico. ¿Por qué sobrevivió la suya, en tanto que otros fueron olvidados, tan bellos y más perfectos, quizá? ¿Por qué aquel, y no otro, reflejaba las aspiraciones profundas de toda una raza? ¿Y por qué cada uno al cantarlo creía y sentía dejar hablar en su alma, allá en el último repliegue de sus entrañas, sino porque se hallaba dentro de su modo propio? Y así fue que una obra artística, que era en el punto y hora en que nacía, resultó popular, y todos se la asimilaron, porque satisfizo a todos, y en ella hablaba a toso, a todo un pueblo.”

480 V. CORTÈS, Francesc, *El nacionalisme musical de Pedrell...* p. 91-97. Para un estudio de la edición del *Cancionero*, sus fuentes y su organización interna, V. LICHTENSZTAJN, Dochy. *Nineteenth-Century Cultural Renaissance in Spain. El Regeneracionismo and its Expression in the Musical-Historiographic Thought of Felipe Pedrell (1841-1922)*. Tesis doctoral: Universidad de Tel Aviv, 2004. V. también MARTÍ I PÉREZ, Josep. “Felip Pedrell i l’etnomusicologia”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, p. 211-229; AYATS, Jaume. “On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al Cancionero Musical Popular Español de Pedrell)”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, p. 419-427.

481 PEDRELL, Felip. *Cancionero...* p. 46. Sobre este tema v. también por ejemplo PEDRELL, Felip “¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?”. *La España Musical*, a. VI, (I) n. 259, 15-06-1871, p. 2, “La armonización de la canción popular”, en QM-LVG 19-09-1914 o “Flecha”, en *Revista musical Catalana*, a. I, n. 6, junio 1904, p. 113..

### 3.6. El drama lírico nacional

La creación del drama lírico nacional es una de las principales líneas vertebradoras del pensamiento musical de Pedrell. Es también un punto de confluencia de diferentes conceptos y planteamientos que cobran sentido unidos, como hemos visto, en la idea pedrelliana de drama lírico nacional.

En *Por nuestra música* Pedrell parte del profundo sentimiento de estar viviendo un período de decadencia musical debido al abandono por parte de los compositores de la propia tradición:

Divorciada Italia de Palestrina, divorciados también nosotros de Morales, Victoria... (no cito más que á esos dos gloriosos maestros españoles contemporáneos de Palestrina: formarían legión si fuese á citarlos todos), ni España ni Italia supieron ver la significación que para el porvenir del arte y sus desenvolvimientos tenía el perfeccionamiento de la melodía rítmica sobre la base fecunda de la armonía cristiana.

Acusa también al italianismo, fomentado a través de imposiciones reales y subvenciones a teatros de ópera italiana, como causante de la decadencia de la ópera en España, y destaca los fracasados intentos hasta el momento de crear una ópera española, así como la falta de nivel educativo en Conservatorios y centros de formación musical:

El balance de nuestra productividad musical de un siglo á esta parte presenta, pues, este menguado contingente: la tonadilla, la zarzuela y la farsa flamenca moderna ó la misma tonadilla en otra forma, que es la vulgaridad rayana en chocarrería, la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo.

Ahora bien, la propuesta de Pedrell de creación y desarrollo de un drama lírico nacional puede organizarse en torno a tres conceptos:

#### 1. Drama lírico como *Lied* desarrollado.

Es un concepto que Pedrell pone en relación con Eustoquio de Uriarte (1863-1900), y que define (de nuevo), desde un punto de vista evolutivo y esencialista, su concepto de creación del drama lírico nacional a partir de la conjunción de los elementos sustanciales de la música popular y su pervivencia, desarrollo y elaboración en la música histórica y “artística”, donde su manifestación más lógica y directa se encontraría en el *Lied*.

Mi amigo el P. Uriarte [...], define el *Lied*, reducida la definición a breves términos diciendo, que el género de piezas cortas que en alemán se denomina *Lied* (y con ese mismo intraducible vocablo en las demás lenguas o con el de romanzas o, simplemente melodías, en atención a su elemento dominante), es el canto popular transformado.



Ensanchando el cuadro de forma y manera que el lied adquiriera adecuado desenvolvimiento dramático ¿no se puede afirmar que el drama lírico nacional es el mismo lied engrandecido? El drama lírico nacional ¿no es el producto de la fuerza de absorción y la virtud creadora que se necesitan para transformar elementos? ¿no aparecen copiadas en ellos con toda fidelidad no tan sólo la idiosincrasia artística de cada autor sino reflejadas por manera admirable todas las manifestaciones artísticas homogéneas de un pueblo?

El drama lírico nacional, pues, es el lied desarrollado en proporciones adecuadas al drama, es el canto popular transformado. En el canto popular existe el temperamento artístico de un pueblo del que emana, por consiguiente, su carácter”<sup>482</sup>

## 2. Relaciones texto-música.

Pedrell dedica un amplio espacio en *Por nuestra música* a tratar el tema de las relaciones texto-música dentro del drama lírico nacional. En primer lugar, describe la importancia de la elección de un libreto adecuado desde un punto de vista dramático. En el caso de *Los Pirineos*, la obra de Balaguer estaba ya terminada (a diferencia, por ejemplo del libreto de *El Comte Arnau*, de Joan Maragall). Así, Pedrell explica cómo compone la música de *Los Pirineos* adaptándose a las líneas argumentales y de acción que ya estaban presentes en el texto, ajustando y descartando también aquellos elementos del poema que necesitaba de cara a la realización musical:<sup>483</sup>

La forma poética, completa y claramente indicada en el poema, ha sido ventajosa y lo que convenía que fuese, dada la índole de la obra musical. Tengo la firme convicción de que ambas se han compenetrado. Bien indicada en el poema la forma musical pude darle un valor particular que concordase, exactamente, con el fin poético: tanto es así, que la melodía y su forma presentan desenvolvimientos muy precisos que no habrían podido alcanzarse fuera de este orden de ideas.<sup>484</sup>

Pedrell, siguiendo las ideas expuestas por César Cui en *La Musique en Russie*, destaca también la importancia de la unión del texto con la música en el canto popular.

Bajo el doble aspecto del texto y de su revestimiento musical, es el gran revelador de una de las fuerzas creadoras de una nación<sup>485</sup> y no sólo deben llamar la atención

482 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 40-41.

483 Para un análisis detallado de las diferencias entre la obra de Balaguer y el libreto de la ópera de Pedrell, v. CORTÈS, Francesc. *El nacionalisme musical de Pedrell...*, p. 274-281.

484 Pedrell, Felip. *Por nuestra música...*, p. 54-55.

485 “La chanson du peuple, considérée sous le double aspect du texte et de son revêtement musical, offre un puissant intérêt à l’ethnologie. En elle se révèle une des forces créatrices de toute une nation”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 1.

del músico inteligente la potencia de inspiración libre y la independencia de formas que ofrece y se avienen mal con las teorías escolásticas,<sup>486</sup> sino que el interés filosófico, literario y etnológico que presenta el canto popular facilita todo un orden de utilísimas experiencias que ejercen gran influencia en la imaginación del compositor, reavivando y estimulando su inspiración.<sup>487</sup> Los inapreciables elementos que facilita, bien manejados dentro de las más altas condiciones del arte y puestos en ejercicio por una inteligencia apta para comprender las diversas tendencias del genio nacional de un pueblo, han sido causa y punto de partida de determinadas escuelas líricas y de obras capitales en la historia del arte.<sup>488</sup> (PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 38-39)

A partir de aquí, y a la hora de describir el proceso de composición de *Los Pirineos* a partir del texto de Balaguer, Pedrell regresa de nuevo a Wagner:

Sólidamente establecidas mis convicciones sobre la unión del texto y la música hicieron que la cuestión de elección de poema no fuese tratada ligeramente y que, libre, sin imposiciones de nadie, recurriese á la producción de un gran poeta y entre toda la suya, muy importante en cantidad y en calidad, precisamente, llamaran desde luego mi atención las dos partes que debían entrar un día en el cuadro de una Trilogía, El Conde de Foix y Raig de Lluna, publicadas ha más de quince años en su colección de Tragedias.

Si el arte ha de encumbrarse, bien elegido un asunto, no cabe duda que del plan y condiciones musicales que ofrecían aquellas dos partes podría surgir, completada la Trilogía, una producción que, si acertaba en los medios de expresión, fuese una obra de arte, y genuina manifestación de arte nacional, en dos sentidos, poético y musical.

Habiendo encontrado, afortunadamente y sin dificultad, el medio en el poema de Balaguer, reconocí en sus vuelos líricos y en lo que se prestaba á la fusión íntima con la música, que su gran potencia expresiva aspiraba á resolverse en la música desde que

---

486 “Et il est à propos de remarquer que toutes ces chansons ne sont que le fruit naturel de l’inspiration libre, l’art proprement dit n’y étant pour rien, et l’indépendance de leurs formes dédaignant toute théorie.” CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 2.

487 “Éveillant déjà un si grand intérêt philosophique, littéraire et ethnographique, les chansons du peuple devaient attirer plus directement encore l’attention du musicien éclairé” CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 2.

488 “[...] Non seulement elles lui fournissent un riche sujet d’étude, mais elles peuvent aussi exercer leur influence salutaire sur son imagination, en raviver les forces, stimuler en lui l’inspiration. Les plus grands compositeurs puisaient à cette source et s’en trouvaient bien. Ces admirables matériaux, traités dans les plus hautes conditions de l’art et mis en œuvre par une intelligence apte à comprendre des divers côtés du génie national, ont été l’occasion et le point de départ de plus d’une œuvre capitale”. CUI, Cesar. *La Musique en Russie*, p. 2.



percibí y sentí en lo que podría ser la música de la obra el cumplimiento de una necesidad que á su vez sólo la poesía puede satisfacer.<sup>489</sup>

Por unas y otras causas y, sobre todas, por la filiación literaria del autor del poema, se me dio ya construido el poema de manera que penetraba, hasta en las mismas tenues fibras del tejido musical, resolviéndose, por lo tanto y enteramente, las ideas expresivas del mismo, en el sentimiento. El poema no se ceñía, sencillamente, á describir, sino que ofrecía en todos sus desenvolvimientos apasionados una representación real que hería los sentidos en su forma más aplicable, el drama.<sup>490</sup>

Compuesto el poema de manera que la acción dramática se desarrollaba con ilación, naturalidad y sencillez, supo el autor dominar la idea poética y expresiva del mismo sin que en el fondo ni en la ejecución se viese en el caso de hacer concesión alguna á las triviales exigencias de los ordinarios libretti de ópera. Supo interesar por medio de la acción dramática, sin que se viese obligado por ninguna convención á perderla un momento de vista: todo el ornato musical que debía encuadrar en aquel fondo dramático podía expresar, y era de mi deber que la expresase, una belleza y una plenitud de sentido que inundase de vivísima luz el fondo de la acción misma.<sup>491</sup>

El poeta, en la obra común, por la razón, feliz en este caso, de que no era músico, no se preocupó de averiguar que en el libreto de la ópera corriente había un conjunto invariable de formas musicales que le prescribían de antemano las leyes determinadas á que debía adaptarse todo el andamiaje dramático que á su cargo corría.<sup>492</sup>

---

489 “La poesía encontrará sin dificultad el medio y reconocerá que su secreta y profunda aspiración es resolverse finalmente en la música, desde que perciba en la música una necesidad que, a su vez, sólo la poesía puede satisfacer”. WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”..., p. XXIX.

490 “El poeta [...] es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las más tenues fibras del tejido musical y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimiento. La única forma aplicable aquí es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real y que hiere los sentidos: esta forma es el drama.” WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”..., p. XXIX.

491 “Mi *Tanhäuser* puede [...] distinguirse también de la ópera propiamente dicha, por otro concepto: me refiero al *poema dramático en que se basa*. Lejos de mí la idea de atribuir a este poema más valor del que tiene como producción poética propiamente dicha; únicamente quiero hacer resaltar un solo rasgo y es que, aún cuando lo establecido sobre el terreno de lo maravilloso legendario, contiene una acción dramática desarrollada con ilación, cuyo fondo y ejecución no encierran absolutamente concesión alguna a las triviales exigencias de un libreto de ópera. Mi objeto es, desde luego, interesar al público en la acción misma, sin que se vea obligado a perderla un momento de vista.”, WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”..., p. LIII.

492 “El poeta que no era a la vez músico, encontraba en la ópera un conjunto invariable de formas musicales que le prescribían de antemano las leyes determinadas a que debía adaptarse todo el andamiaje dramático que a su cargo corría”, WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”..., p. XX.

Respecto al idioma del libreto, Pedrell defiende la utilización del catalán porque, en primer lugar, era el idioma en el que estaba escrito el poema:

No me preocupó poco ni mucho la cuestión de elegir la lengua en que compondría la música de la Trilogía, escrito como estaba originariamente el poema en catalán. El hábito no hace el monje y tampoco haría que la música dejase de ser, según su tendencia, alemana ó italiana, aunque la revistiese con un traje catalán, castellano, gallego ó vasco.

Fué elegido el catalán, porque el poema, como he dicho, estaba escrito en catalán; porque el catalán, en general, y muchísimo más el catalán que escribe Balaguer, se plega á todos los tonos y se presta á todas las modulaciones; porque el catalán es musical por admirable manera, musical como ninguna lengua, ni aun la que se ha dado en llamar lengua oficial ó natural de la música; porque el lirismo peculiar de la poesía catalano-provenzal se adapta como ninguno á la música: porque el catalán, la misma inspiración del poeta y el genio de la lengua lemosina, en una palabra, eran ya una gran parte del medio ambiente en que yo quise colocarme para emprender la composición de la obra.

El que no pueda ó no quiera comprender toda la fuerza de este razonamiento preliminar sobre las excelencias musicales del catalán, no será capaz de sentir la belleza de una infinidad de rasgos expresados con una concisión y una fuerza extraordinaria á que se prestan admirablemente, manejados por verdaderos poetas, los dialectos derivados de la lengua de Oc, y como ninguno, repito, el catalán.

Para Pedrell no representaba ningún conflicto escoger un libreto en catalán para la composición de su propuesta de ópera española. Entre otros motivos, hay que recordar que Pedrell había defendido siempre que la esencia de la ópera española debía manifestarse sobre todo a nivel musical, y no se podía reducir, ni de lejos, a la mera utilización de libreto en español (y menos aún a la traducción española de libretos de óperas italianas). Esta decisión, sin embargo, le acarreó numerosas críticas y problemas, y en determinado momento fue un obstáculo para su representación. No hay más que recordar, por ejemplo las críticas de Peña y Goñi o de Chapí a la aplicación del adjetivo “español” a una ópera escrita en catalán:

El señor Pedrell es el jefe de la “nueva escuela española”, y su Credo se cobija en una trilogía, *Los Pirineos*, que nadie conoce, puesto que no se ha representado aún. Se ha publicado la partitura para canto y piano, de la cual poseo un ejemplar; y por cierto que no de ópera española, sino ópera catalana, debe juzgarse la que se da a luz contexto catalán y versiones italiana y francesa. ¿Dónde está aquí lo español?<sup>493</sup>

Ópera en español, ¿entiendes? Nada de ópera española, frase tan huera como inconveniente y peligrosa. Ópera en español. Es decir, el idioma nacional como base general e indispensable de la nacionalidad y sobre esa base general, toda libertad en

---

493 PEÑA Y GOÑI, Antonio. “Cuatro soldados y un cabo”, en *La Época*, 5 de mayo de 1895.

las tendencias, carácter, asuntos y géneros. ¿Que eso te parece que es pretender entrar «por la ventana»? Pues abre tú la puerta, si es que tienes la llave.<sup>494</sup>

O la cancelación de la representación de *Los Pirineos* prevista con motivo de las fiestas de coronación de Alfonso XIII en mayo de 1902 tras la carta de protesta de la Sociedad de Autores Españoles, donde reclamaban:

Así, pues, y en bien de todos, pedimos a V. E. que en el caso de conceder alguna subvención para las funciones de gala, o autorización para que se verifiquen, se celebren éstas en el Teatro Lírico o en el Real, por la compañía de ópera española y con las obras nuevas de *autores españoles*, cantadas, como es lógico, en nuestro propio idioma.

Como V.E. no necesita, por su entendimiento, *mayores aclaraciones*, tienen la honra los que firman de dirigirle esta exposición y de ofrecerle el testimonio de su consideración más respetuosa.<sup>495</sup>

Respecto al debate de si los libretos de ópera deberían estar escritos en prosa o en verso, Pedrell recibe en Agosto de 1891 una carta de Josep Yxart, en la que le plantea el problema de la siguiente manera:

Si esta carta no tuviese otro objeto que este abrazo de pésame, hablaría a Ud. con alguna extensión del artículo que publica hoy *La Vanguardia* acerca de la cuestión, harto compleja, del uso de la prosa para la música, y le invitaría a intervenir en el debate. Creo, no obstante, que, como el punto es fundamental, y de los que contienen en embrión toda una teoría, toda una disidencia formidable, según sea el parecer del que lo trata, no sólo será esta cuestión de las que Ud. ventila en su libro, sino tal vez la principal, o por lo menos, uno de los aspectos de la principal. [...]

No puede tratarse, por consiguiente, en un solo artículo, a la ligera y aisladamente como una de tantas cuestiones secundarias, incidentales o de pormenor. El mismo articulista que, a mi juicio, expone el tema con claridad, con precisión y con viveza, en la primera columna, manifiesta bien explícitamente al final, que la cuestión tiene más extensas y hondas raíces, y, sin sentirlo, al exponer la objeción de los prosistas, y al recordar, sobre todo, que en prosa está la música litúrgica, descubre la extensa conexión del tema con la teoría wagneriana.

Porque ¿de dónde arranca ésta, sino del estudio de la gran música religiosa, anterior a los gorgoritos italianos?

De aquí que me parezca que el articulista, no ha visto que precisamente en aquella objeción hincan el punto, y por consiguiente no debía desentenderse de ella tan de ligero, refutándola con una distinción sofística y fútil. En una palabra: la música sagrada, la más inspirada y sublime, en prosa está; la música sagrada, la que está en prosa, es la

494 CHAPÍ, Ruperto. “El nacionalismo en la música. Para D. Felipe Pedrell”. En *El Imparcial*, a. XXX-VII, n. 12974, p. 2., 18-05-1903.

495 “La ópera española”, en *El Liberal*, 18-03-1902. Citado en PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 194.

fuente más pura y alta, donde han bebido los grandes revolucionarios, o mejor, restauradores de la música-verdad. Ergo...saque Vd. la consecuencia.<sup>496</sup>

El artículo al que se refiere es de Léon Baron, “L’Opéra en prose”, publicado en *Le Figaro* el 8 de julio de 1891,<sup>497</sup> y reseñado en *La Vanguardia* por Roberto Goberna el 22 de julio del mismo año.<sup>498</sup> El 5 de agosto, *La Vanguardia* publica una “Colaboración particular”<sup>499</sup> firmada F. S. G., que ampliando el debate.

A los dos días de recibir la carta de Yxart, Pedrell responde con la publicación en *La Vanguardia* de un extenso artículo, “Cuestión mal planteada”<sup>500</sup>, que reproduce como apéndice de *Por nuestra música* (“en cierto modo, es un corolario de las ideas expuestas en el referido opúsculo”),<sup>501</sup> y más tarde en *Jornadas de Arte*.<sup>502</sup> También responde a la carta de Yxart:

Su invitación para que interviniera en el debate de la ópera en prosa, las reflexiones que el tema sugiere y, sobre todo, saber, como sabe V., donde [?] el punto, (sí, sí, amigo mío, en la gran música religiosa), han sido el botón de fuego puesto á mi entusiasmo, que me ha hecho saltar de súbito, coger la pluma y escribir con fiebre... lo que leerá V. mañana en *La Vanguardia*, por si acaso no tengo el gusto de leérselo antes en su propia casa.

La cuestión fué mal planteada y los músicos franceses ó la esquivaron ó no vieron claro.

Es en un punto técnico poco observado donde está el [?]; en el ritmo, en la abolición del ritmo en la música Verdad.

Qué atildamientos de estilo allí he soltado la válvula: ha salido todo el vapor...

Esta cuestión tan por igual a la Música y a la Declamación: en este terreno le aguardo: en él tendrá V. adivinaciones é igualdad de opiniones como los ha tenido en la música.<sup>503</sup>

En el artículo de *Le Figaro*, Léon Baron comenta el estreno de la ópera *Rêve* de Alfred Bruneau, con libreto de Louis Gallet (libretista también de Bizet), sobre la novela homónima de Emile Zola, en la Opéra-Comique de París el 18 de junio de 1891. Baron consulta a diferentes compositores “*Si la prose peut être mise en Musique au théâtre*”, y publica las respuestas de Gounod, Ambroise Thomas, Massenet, Reyer, Saint-Saens, Salvayre, Paladilhe, Benjamin Godard,

496 YXART, Josep. Carta 1, 7-08-1891

497 BARON, Léon. “L’Opéra en prose”, en *Le Figaro*, a. 37, 3ª serie, n. 189, 8-07-1891.

498 GOBERNA, Roberto. “La ópera en prosa”, en *La Vanguardia*, 22-07-1891.

499 F. S. G. “De la colaboración particular de *La Vanguardia*. ¿Prosa o verso?”, en *LVG*, 5-08-1891, p. 4.

500 PEDRELL, Felip. “Cuestión mal planteada”, en *LVG* 470, 9-08-1891.

501 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 242.

502 *Ibidem*, p. 243-252

503 PEDRELL, Felip. Carta 1, 8-08-[1891]

Victorin Joncières y M. Maréchal, que responden afirmativa o negativamente según sus preferencias, sin entrar en valoraciones ni argumentaciones. Goberna comenta el artículo de Baron, modificando un poco la pregunta inicial: “León Baron, que éste es el nombre del articulista, ha consultado sobre el particular a los maestros franceses más eminentes, si debería o no sustituir la prosa al verso en las óperas”. Realiza un resumen libre de las respuestas de los compositores franceses en *Le Figaro*. Goberna concluye el artículo con el siguiente comentario:

No dudo ni un solo momento, que el componer música, que se adapte a un verso, obliga al compositor a cierto ritmo, casi indispensable, y precisamente la prosa concede a mi modo de ver mucha más libertad para el compositor, en este concepto, puesto que no exige que se amolde éste a ritmo alguno. Además resulta muchas veces, que para que tenga ritmo, cuando se escribe en verso, hay necesidad de repetir muchas palabras, y por lo mismo creo que en prosa se evitaría esto que es una verdadera falta. Convencido estoy de que muchos que hoy pasan por autores musicales, si hubieran tenido que escribir en prosa, nada hubieran hecho, y me refiero a autores de varias obras españolas en uno o dos actos escritas en estos últimos años, que si bien han ganado dinero, en cuanto a reputación musical se han estrellado completamente.

Ojalá se adoptase la prosa para la música en general: de seguro que quedaría muy reducido el número de compositores en todas las naciones, porque no cabe la menor duda de que el trabajo sería muchísimo más laborioso; pero también las composiciones valdrían muchísimo más, el número de los agraciados sería más reducido, pero la gloria más legítima.

F. S. G. comienza su artículo argumentando que los elementos de la música son la armonía (racional) y la melodía (innata, natural y espontánea); la melodía, según defiende el autor, nació del ritmo, así que concluye que al eliminar el verso, se eliminan el ritmo y la melodía, y con ello la música: “Y condenáis a la melodía al ostracismo desde el momento que pretendáis Hermanarla con la prosa. La melodía es medida, es el verso de la música.”

Pedrell, analizando la relación entre melodía y ritmo, elabora su respuesta en “Cuestión mal planteada”:

La cuestión del uso de la prosa para la música, que es cuestión común á la música y á la declamación, es harto compleja y no fué bien presentada á los maestros franceses por el articulista de *Le Figaro*. León Barón, que éste es el nombre del articulista, si no recuerdo mal, debió haberla planteado en estos términos: «la abolición del ritmo, elemento puramente material de la música, obligará á los compositores á negar á la rima la aptitud que se le atribuye de prestarse, sirviéndole como de molde indispensable, á la forma musical?»

Pedrell distingue dos tipos de ritmo: el ritmo de tiempo musical (“cuya desaparición ha sido, ahora y siempre, el punto de partida de toda restauración en la historia de las evoluciones y desenvolvimientos de la música”) y el ritmo de acento musical. La desaparición del verso es consecuencia de la desaparición de la rima musical, a su vez provocada por la supresión del rit-

mo de tiempo musical. En esta explicación sobre el ritmo musical, Pedrell se basa en los *Diálogos Literarios* de Coll y Vehí:<sup>504</sup>

Al hablar de ritmo de tiempo, entiéndase que me refiero á ese triquitraque de la melodía, á ese sonsonete causado por la fastidiosa monotonía de la cuadratura, á ese ritmo de danza tan ridiculizado como mal comprendido por los glosadores de Wagner. Este ritmo, elemento grosero y sensual de la música no tiene nada que ver con el ritmo indefinido que «huye del espacio para acometer al alma, y ceñirla y llevarla tras sí»<sup>505</sup>; con el ritmo vago que, siguiendo un modelo intelectual, regula el timbre, el tono, la duración, la intensidad, toda la fuerza expresiva y variada del sonido, une y combina todas estas cosas, y, «dado que no puede hablar al alma con formas visibles, habla, no obstante, con formas invisibles... yéndose el corazón tras ellas sin poderlo resistir»<sup>506</sup>; con el ritmo de los afectos que la música, despreciando el pensamiento, realza, hermosea, idealiza:<sup>507</sup> en fin, con el ritmo de la vida íntima de la vida de la música, que no es pulso ni latido regulado, sino titilación, balanceo, mecimiento, éxtasis, arrobo, embargamiento del espíritu. Saben bien los músicos que de la necesidad de dar al sonido valores de duración regularmente determinados resultó el compás ó medida, que es necesario no confundir con el ritmo, porque estas dos cosas son enteramente diversas y esencialmente diferentes.

Una vez establecida la diferencia entre ritmo del tiempo musical y ritmo del acento musical, Pedrell, dentro de su concepción evolutiva de la música, considera que la preponderancia del ritmo de tiempo musical en determinados períodos de la historia de la música es una característica de las etapas regresivas: Pitágoras (que “expresaba el dogma inamovible de Oriente, y el despotismo, que es su consecuencia”), frente a Aristóxenes (que “abría la puerta a todas las innovaciones y predicaba la libertad en arte”). Con el cristianismo, según Pedrell, la supresión del ritmo,

504 COLL Y VEHÍ, José. *Diálogos literarios: retórica y poética*. Barcelona, Ed. Juan Bastinos e hijo, 1866. (2ª ed. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1882)

505 COLL Y VEHÍ, José. *Diálogos... op. cit.*. Diálogo IV, p. 128: “El cuadro, la estatua, la catedral, inmuebles, ocupan en el espacio un lugar distinto del que nosotros ocupamos; medimos con la vista la distancia que nos separa, pero la melodía, en alas del ritmo, parece que huye del espacio para acometer al alma, y ceñirla, y llevarla tras sí, bien cuando a las orillas del mar llega rodando la ola que nos sorprende, y nos coge, y nos arrebatata, y nos traga”.

506 COLL Y VEHÍ, José. *Diálogos... op. cit.*. Diálogo IV, p. 127: “El timbre, el tono, la duración, la intensidad, todo contribuye notablemente a la fuerza expresiva del sonido. Por eso, la música, que siguiendo un modelo intelectual, regula todas estas cosas y las une y combina, dado que no puede hablar el alma con formas visibles, habla no obstante con formas invisibles, que la imaginación ve deslizarse como sombras de encantadores sueños, yéndose el corazón tras ellas sin poder resistirlo”.

507 COLL Y VEHÍ, José. *Diálogos... op. cit.*. Diálogo IV, p. 135: “La palabra y la música son las que nos dan idea del argumento y de las diversas situaciones. De las situaciones exteriores e interiores de los personajes nacen afectos; la palabra y la mímica expresan estos afectos, y la música, como despreciando el pensamiento, realza, hermosea, idealiza dicha expresión”.



considerado como el elemento sensual de la música pagana, centrándose en la armonía, en la que el acorde perfecto mayor representa el “principio armonioso del bien”, y las disonancias el “principio discordante del mal”. El siguiente período regresivo vendrá marcado por la reaparición del ritmo en la música cristiana (acompañado de herejías y materialismo). El espiritualismo vendrá de nuevo de la mano de la abolición del ritmo en el canto llano y el latín, que desarrollará el ritmo de acento musical, mientras la música profana, según el discurso de Pedrell, se pervertía precisamente por el ritmo de tiempo: “en la [música] madrigalesca o profana, las numerosas síncopas, que provenían de retardos o de anticipaciones harmónicas, desnaturalizaban la misma igualdad de las sílabas, a través de las cuales el ritmo antiguo hería como un reflejo de su potencia decaída, destruyendo toda prosodia”. Toda esta argumentación está basada en una obra de Biche-Latour<sup>508</sup> sobre el orden de aparición de los elementos constituyentes de la música moderna.

Quien quiera tomarse el trabajo de mirar las cosas como se debe, hallará en esto hecho la razón de la honda evolución que cambió el carácter de la música á la aparición del cristianismo. Este principio que introdujo una nueva religión, una nueva moral, una filosofía y un derecho nuevos, debió producir necesariamente una nueva música. La abolición del ritmo, sin embargo, no se hizo por grados ó por medio de una progresión lenta y durable, sino por sacudidas violentas. Un fenómeno es de notar, que la reaparición del ritmo en la música cristiana se verifica precisamente en la época en que herejías terribles vienen á amenazar la unidad cristiana, ensayando introducir en su seno principios de materialismo; en la época en que esas turbaciones de la Iglesia son secundadas por la música sagrada, que en mal hora introduce el ritmo, ese elemento puramente material de las pasiones humanas.<sup>509</sup> Fué caso singularísimo, que no se ha notado lo bastante (y en la cuestión que ahora se debate es prueba de mayor excepción), que la abolición del ritmo se aplicara al canto-llano y á la lengua latina, lengua esencialmente rítmica en sí misma. Es evidente que el espiritualismo no podía introducirse en los corazones ni en el espíritu sino por medio de idiomas completamente desnudos de facultades de expresión y de imitaciones materiales, y que, por lo tanto, el ritmo, que posee esta facultad de expresión y de imitación debía ser desterrado.

508 BICHE-LATOUR, Achille. “Mémoire Couronné par l’Institut Historique, dans la séance d’ouverture du congrès, le 15 septembre 1841. Question proposée par l’Institut Historique: Déterminer l’ordre de succession d’après lequel les divers éléments qui constituent la Musique moderne ont été introduits dans la composition; signaler les causes qui ont donné lieu à l’introduction de ces éléments”, en *L’Investigateur, journal de l’Institut Historique*. Tomo 1, 2<sup>a</sup> serie. Paris: Institut Historique, 1841, p. 389-416.

509 BICHE-LATOUR, Achille. “Mémoire...” *op. cit.*, p. 395: “Quant au rythme, son abolition se fit, non pas graduellement et au moyen d’un progrès lent et durable, mais par secousses violentes; une chose singulière, mais pourtant vraie, est que les réapparitions du rythme dans la Musique chrétienne ont en lieu justement aux époques où des hérésies terribles venaient menacer l’unité chrétienne, en essayant d’introduire dans son sein des principes de matérialisme, et que ces troubles de l’Église étaient pour ainsi dire répercutés jusque dans la Musique sacrée au moyen d’empli de ce rythme, élément purement matériel d’imitation des passions humaines.

Pero ¿no es un espectáculo que llena de admiración, ver aplicada esta exclusión á una lengua que debía ser la madre de todas las lenguas cristianas, y que la experiencia se hiciera por medio del canto-llano, esa admirable música de la fe? ¿Qué dirán los que discuten las excelencias del verso sobre la prosa, cuando mediten sobre este hecho y vean convertido el canto sagrado en nivelador por medio del cual la lengua erótica de Ovidio y la lengua ateísta de Lucrecio se transforman en lengua por excelencia del espiritualismo?<sup>510</sup>

Pedrell argumenta que la música sagrada, las obras de Palestrina, Bach, Morales y Victoria, no necesitaron el verso para crear una “música superior a toda música”, creando una música en prosa (sin ritmo) sobre un texto en la mayor parte de los casos en prosa, y pasando al ejemplo propio, Pedrell comenta su propia experiencia con *Los Pirineos*,<sup>511</sup> presenta el proyecto de trabajar sobre *La Celestina*,<sup>512</sup> y narra su experiencia con la composición en prosa de una escena de *La Celestina*:

Si vale el ejemplo propio, puesto que antes he dicho que hablaba por convicción y por experiencia, diré que en mi drama lírico, inédito, Cleopatra, hay toda una esce-

---

510 BICHE-LATOUR, Achille. “Mémoire...” *op. cit.*, p. 397: “Comme nous l’avons dit, l’abolition du rythme était une des conséquences nécessaires de l’application du principe chrétien à la Musique; mais, chose unique qui n’a pas été assez remarquée, c’est que cette abolition s’applique par lo plan-chant à la langue latine, langue essentiellement rythmique en elle-même. Il est évident que le spiritualisme ne pouvait s’introduire dans les cœurs et dans les esprits qu’au moyen d’idiomes entièrement dénués de facultés d’expression et d’imitation matérielles, et que, par conséquent, le rythme, qui a cette faculté d’expression et d’imitation, devait en être banni; mais voir cette exclusion appliquée à une langue quidevait servir de mère à toutes les langues chrétiennes, et la voir s’exécuter au moyen du chant sacré, est un spectacle qui saisit d’étonnement.

Ainsi le chant sacré fut le niveau par lequel la langue licenciuse d’Ovide, la langue athéiste de Lucrèce devint la langue par excellence du spiritualisme. Le christianisme, de sa puissante main, rendit égales les syllabes devant l’autel, comme le Christ avait rendu égaux tous les hommes devant lui.

511 Es obvio pensar que en el trabajo de selección hecho en el poema de Balaguer, Los PIRINEOS, [...] sin necesidad de tocar nada, ni tampoco añadir nada, el poema ha quedado reducido á una prosa poética admirable, tan admirable, que se ha prestado á todas las formas musicales, y hasta se ha dejado encuadrar (¿cómo no, si ésta es cosa tan baladí?) en bien rimados ritmos de tiempo (páseseme la redundancia) cuando los intentos expresivos del drama me lo aconsejaron.

512 De todos los músicos franceses interrogados, sólo Paladilhe ha dicho algo que, aunque no nuevo, conviene consignar: vería este compositor como una reforma útil, que cesase de emplearse la poesía en los pasajes puramente explicativos, y, al mismo tiempo, vería con muy buenos ojos el empleo mixto de la prosa y del verso.

En efecto, Shakespeare, Goethe y otros que podría citar, han escrito ciertas obras en esta forma. En nuestra literatura antigua poseemos una obra que sería el ideal del libreto en esta forma mixta, la Celestina, la famosa tragedia de Calixto y Melibea, y en la moderna, sólo citaré dos. El drama nuevo y El Doctor Lañuela, obra genial ó inspirada de Ros de Olano, injustamente olvidada.



na, muy larga y muy capital, escrita en prosa. [...] lo que no puede faltar jamás en la música-verdad, melodía, mucha melodía, (porque decir que hay música sin melodía, ó asegurar que hay quien pretenda afirmarlo, es una solemne tontería, una perogrullada, pues, hay melodía en la armonía más sencilla, y la armonía no es más que un agregado de melodías que no han recibido todo el desenvolvimiento de la forma) [...] pero ni una sola porción de esa melodía de triquitraque que ya nadie escribe, de esa melodía, en fin, que se inventa sin necesidad de saber música.

Yxart contesta a Pedrell dos días después, en una carta en la que expresa las coincidencias entre música y declamación, explicando cómo Pedrell llega a las mismas conclusiones en lo musical que él mismo en lo literario.<sup>513</sup>

No es posible que ningún arte, como la música, se componga de dos elementos tan diversos y, a la vez, tan unidos, que tienden a fundirse uno en otro y a compenetrarse estrechamente. Y no es de extrañar que de la compenetración de la melodía y de la armonía se haya pretendido sentar que es la esencia y el alma misma de la música. Tanto es así, que se ha afirmado que por la supremacía de la una o de la otra pueden deducirse los períodos de la historia.<sup>514</sup>

513 YXART, Josep. Carta a Felip Pedrell. n. 2, 10-08-1891:

“¡Mil gracias por todo! El artículo, caluroso, vivo, espontáneo y claro me ha gustado mucho y me ha servido mucho. Ud. esclarece y formula algo de lo que pensaba confusamente, y que aún intenté decir en la mía, y no dije por falta de tiempo. Lo que se intenta romper sobre todo es la rima y el molde estrecho de la forma simétrica [...]. En suma, lo que se busca es una versificación suelta o una prosa rítmica. Sin perjuicio, pues, de sentar que la melodía se adapta perfectamente a la prosa, en virtud de esa gran revolución o restauración que la desata, y la saca de su rutinaria y mezquina cuadratura de danza; sin perjuicio de esto, puede admitirse el verso, el verso que con su ritmo y su entonación y lenguaje poéticos, le dan alas de idealidad.

Perfectamente: hay siempre en el fondo cierto paralelismo en todas las cuestiones artísticas, aunque se apliquen a diversas artes. [...]

Tanto es así, que si algo he presentido y he visto, lo debo a mis nociones literarias; ¡las aplico a la música, y ...exacto! ... me dan resultado; ¡y sale Ud. y me lo afirma, y me lo confirma ¡Así, en este caso -que es a lo que iba -! Ud. llega a la misma conclusión musical a que llego yo en lo literario. Para un gran drama, para el histórico, el fantástico, el ideal, etc., yo no desdeño el verso ¡qué he de desdeñar! Antes al contrario, necesito su cooperación. Pero le quiero de forma más amplia (y acaso en la poesía lírica, también) - ¡Fuera el metro menor, fuera la estrofa simétrica y cantable, fuera todas esas pueriles combinaciones! Venga el verso libre, suelto, cuando convenga, sin rima; con un ritmo más acentuado y vibrante que la prosa vulgar, pero flexible y libre en sus movimientos como la gran prosa oratoria. ¿Es esto? Pues lleguemos a una conclusión que evite confusiones y las alarmas, no de los rutinarios, que estos se alarmarán siempre, sino de los que al oír prosa, ya se figuran algo antipoético, mezquino y realista (cuando aquí es precisamente todo lo contrario); digamos, pues, verso libre, o prosa musical y poética, que no es tampoco la prosa poética sin canto, pues sin canto, me parecería ridícula.”

514 PEDRELL, Felip. “La armonización de la canción popular”, en *QM-LVG*, 19-09-1914.

### 3. Definidores musicales del drama lírico nacional.

A lo largo de los diferentes intentos de construir un drama lírico nacional durante el siglo XIX, es difícil encontrar ejemplos de definición de los elementos específicamente musicales que debían constituirlo, más allá de texto, temática, idioma o de la utilización de melodías populares o arquetipos étnicos.

En *Por nuestra música* Pedrell expone sus propias ideas sobre cuáles son los elementos que deben servir de base para la construcción de la ópera nacional. Como hemos visto, la primera parte de la obra es más conceptual, y en ella Pedrell desarrolla ideas generales sobre el desarrollo histórico de la ópera, así como conceptos estéticos relativos a la creación del drama lírico nacional. La segunda parte de *Por nuestra música* es una explicación del proceso de composición de *Los Pirineos*, junto a la presentación de algunos ejemplos musicales de material temático desarrollado en la ópera. Es importante señalar que Pedrell, más que concretar cuáles son los definidores musicales que hacen que una ópera pueda llamarse nacional, lo que hace es describir cuál ha sido el proceso que él ha seguido, concretamente, para la composición de *Los Pirineos*. Recordemos que *Por nuestra música* fue escrito con afán divulgador de su ideario pero también, sobre todo, de *Los Pirineos*, con vistas a favorecer sus posibilidades de representación. Matizar esta doble lectura, de explicación de la obra concreta, por un lado, y de exposición de su ideario, por otro, nos permite aclarar algunos puntos del discurso pedrelliano que en un primer momento podrían parecer confusos.

No olvidemos que *Por nuestra música* fue escrito con afán divulgador de la ópera. Cuando se lee esta segunda parte de *Por nuestra música*, es importante matizar lo que corresponde a *Los Pirineos*, y lo que es extrapolable al concepto pedrelliano de drama lírico nacional.

- 1.- La utilización de escalas, modos, estructuras y materiales musicales históricos;<sup>515</sup> en palabras de Pedrell, “las escalas diatónicas y su uso en la música antigua, el canto llano, y la música eclesiástica griega y romana”.<sup>516</sup>

Pedrell utiliza recursos, como ha analizado José M. García Laborda,<sup>517</sup> de acuerdo a tres técnicas de composición: fórmulas armónicas y cadenciales de polifonía renacentista reelaboradas, fórmulas salmódicas en estilo de fabordón, y fórmulas policorales barrocas.

515 V. Capítulo II.2, “El modelo historiográfico de Pedrell” p. 101.

516 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 44.

517 GARCÍA LABORDA, José María. “Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía *Los Pirineos* de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 400. V. También TEBALDINI, G. “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Al maestro Pedrell: Escritos Heortásticos*. Tortosa: Orfeo Tortosí, 1911, p. 3-32; Mitjana, R., “Los Pirineos”, en *Al maestro Pedrell: Escritos Heortásticos, op. cit.*, p. 63-101; QUEROL, M. “I. Felipe Pedrell, compositor. II- El

Pedrell expone en *Por nuestra música* varios ejemplos del empleo de estos recursos en *Los Pirineos*.<sup>518</sup> En el primer caso, la utilización y reelaboración de fórmulas cadenciales renacentistas, Pedrell reproduce en *Por nuestra música* el siguiente pasaje de *Los Pirineos*.<sup>519</sup>



Fig. 6. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música*. p. 60

Pedrell explicita la relación de este fragmento, posteriormente transformado y reelaborado a lo largo de la obra, con “numerosos precedentes en ciertos pasajes polifónico-clásicos comunes a todas las escuelas antiguas”.<sup>520</sup> De hecho, las referencias directas que cita Pedrell son Juan Ginés Pérez y Palestrina.<sup>521</sup> Si sus fuentes de inspiración son “comunes a todas las fuentes antiguas”, su función en el conjunto no es la de aportar elementos diferenciadores que definan un estilo nacional, sino un recurso dramático que aporte, en palabras de Pedrell “un carácter místico-ideal, que á mi ver era el que mejor le convenía”.<sup>522</sup>

El ejemplo correspondiente a la utilización del fórmulas salmódicas en estilo de faborción es el coro de monjes en el prólogo, un faborción de Tomás de Santa María.<sup>523</sup> Pedrell

Comte Arnau”, en *Anuario Musical*, vol. XXVII, 1972, p. 21-38..

518 Para un análisis musical de la estructura y composición de *Los Pirineos* V. CORTÈS, Francesc. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

519 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 60; se corresponde con PEDRELL, Felip. *Los Pirineos. Trilogía en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo*. Barcelona: Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup>, 1893, p. 1.

520 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 60.

521 GINÉS PÉREZ, Juan. *Benedictus Dominus Deus Israel*, publicado por Pedrell en *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. V: *Johannes Ginesius Perez*. Barcelona: Juan Bta. Pujol, 1896, p. 1; Palestrina, *Alla riva del Tebro*, reproducido en Haberl, Franz Xaver. *Opera Imnia Ioanis Petraloysii Praebestini*, T. XXVIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1884, p. 105-106.

522 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 60.

523 SANTA MARIA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, así para Tecla como para Vibuela, y todo*

transcribe el fabordón literalmente, con apenas algún cambio de armadura y de relación de valores, como señala García Laborda.<sup>524</sup> Lo relevante para el tema que nos ocupa es el comentario de Pedrell sobre la elección del fabordón:

Más adelante expongo los motivos de alto interés patriótico artístico y de orgullo nacional que me han aconsejado presentar éste y otros documentos gloriosos como homenaje tributado á la escuela de la patria, que es libro de oro abierto para todos, en donde late, respira, vive aquel sello particular, aquella nuestra nota característica en la historia del arte musical.

Es decir, la inclusión directa (en este caso sin cambios sustanciales ni reelaboración temática) de material musical histórico que pueda definirse como característicamente español, aunque sin explicar cuáles son precisamente las características musicales que lo definen como tal.<sup>525</sup>

Finalmente, la utilización de fórmulas policorales barrocas, reelaborando material a partir de dos composiciones de Comes: una *Lamentación* a once voces en tres coros,<sup>526</sup> y el salmo *Cum invocarem* a quince voces, en cuatro coros.<sup>527</sup> Sin entrar aquí a analizar si las reelaboraciones a partir de las obras de Comes son, como asegura Pedrell, “transformaciones completas de forma y fondo”<sup>528</sup> lo importante es señalar que Pedrell buscaba un camino para explorar

“Qué consecuencias me ha ofrecido aquella transformación, qué desenvolvimientos harmónicos se han podido obtener y qué magistrales efectos puede producir la polifonía antigua magnificada, por decirlo así, por las amplitudes, sonoridades, progresos técnicos y todos los medios que posee el arte moderno.”

---

*instrumento, en que se pudiere tañer á tres, y á quatro vozés, y á más. Por el qual en breve tiempo, y con poco trabajo, facilmente se podria tañer Fantasia. El qual por mandado del muy alto consejero Real fue examinado, y aprobado por el eminente músico de su Magestad Antonio de Cabeçon, y por Juan Cabeçon su hermano. Compuesto por el muy Reverendo Padre Fray Thomas de Sancta Maria. A gloria y alabanza de Dios, y augmeto de su culto divino.* Valladolid, 1565. El fabordón se encuentra reproducido en PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros...* c. 18, y transcrito posteriormente en PEDRELL, Felip. *Hispaniae Schola Musica Sacra...* Vol. I (*Psalmodia modulata, vulgo fabordones*), p. 1-2-

- 524 GARCÍA LABORDA, José María. *op. cit.*, p. 412.
- 525 Sobre las características españolas de este fabordón en relación con los fabordones de la escuela española analizada por Samuel Rubio (RUBIO, S., *La polifonía clásica*. El Escorial: Biblioteca “La ciudad de Dios”, 1956, p. 178-179) ver GARCÍA LABORDA, *op. cit.* p. 410-412.
- 526 GUZMÁN, Juan Bautista. *Obras musicales del insigne Maestro Español del siglo XVIII Juan Bautista Comes*. Madrid, Imp. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1888. T. I p. 151-152.
- 527 GUZMÁN, Juan Bautista. *op. cit.*; p. 98-99.
- 528 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 65. V. GARCÍA LABORDA, José María, *op. cit.*, p. 418.

2.- El orientalismo, o en palabras de Pedrell: “El género diatónico y cromático oriental, con sus fases de desarrollo en la música española: modos árabes españoles, melopea mozárabe, salmodias judaicas”

La apuesta de Pedrell por el orientalismo parte de su propia observación de la música popular catalana: En *Jornadas de Arte*, al hablar de la composición de *Lo cant de les Montanyes* en 1877, escribe:

El simple enunciado del título y subtítulos de cada una de las escenas dinfónicas, dice bien claro que entré de lleno en el ambiente popular de la región catalana, y en la última parte, singularmente, en el de mi provincia y en el orientalismo peculiar de la misma, que no puede confundir, ni puede confundir a quien esté medianamente enterado de los elementos peculiares del canto español en sus distintas investigaciones con el andalucismo de que tanto se ha abusado y se sigue abusando.<sup>529</sup>

Ahora bien, ¿qué era lo que entendía Pedrell exactamente por orientalismo en música, y cómo debe utilizarse en la creación del drama lírico nacional? En el *Diccionario técnico de la música* Pedrell presenta la siguiente definición:

Orientalismo: Dícese del carácter de la música oriental, inspirado en sus modos y ritmos y acomodado a nuestro sistema de música. Feliciano David introdujo el carácter oriental en la música moderna, especialmente en su celebrada Oda sinfónica, *Le Desert*.<sup>530</sup>

Es decir, los modos y ritmos de la música oriental, que Pedrell encontraba presentes en la música popular catalana y balear. Ahora bien, Pedrell defiende que este orientalismo no tiene nada que ver con la música árabe, sino que:

En los cantos de trillar y otras faenas agrícolas han ido a refugiarse muchas melodías populares típicas que, por desgracia, no supo asimilarse, por errores de generaciones pasadas, el arte europeo, porque en vez de conservar con gran esmero las lujuriantes modalidades antiguas, que conservaron la liturgia gregoriana, la mozárabe propia de la Iglesia española, y la canción popular, tuvo el desastroso mal gusto y la pedantería de imponer al arte europeo y... civilizado la indigente alternación del mayor y del menor, [...]

No son ajenas estas ideas generales a la cuestión de la liturgia mozárabe[...]. El sencillo hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, notoriamente en la provincia tarraconense, en la leridana, y mucho más en la balear, tiene hondas raíces en nuestra nación por influencia de la civilización bizantina, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia de España.

529 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 109.

530 PEDRELL, Felip. *Diccionario técnico de la música...*, p. 340.

arranca el hecho desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta la época (oncenno siglo) [...]

Todo esto prueba hasta la evidencia, a pesar de ser la opinión contraria muy arraigada, así en España como en el extranjero, que nuestra música popular no recibió ninguna influencia de los árabes. [...] más diré, todavía, que el andalucismo de hoy, no es árabe, ni moro, como quiere la opinión indocta, sino una derivación *atenuada* del orientalismo de origen. Desde la más remota antigüedad la música española poseía caracteres distintivos. Recuérdese que uno de ellos, la civilización bizantina, pudo ejercer y yo creo que ejerció gran influencia en la asimilación y nacionalización ibérica del elemento músico oriental que acusan, claramente, multitud de cantos.<sup>531</sup>

En *Jornadas de Arte*, Pedrell explica en la misma línea:

Con las *Orientales* pude fundar, con cierta solidez, la presunción de saber traducir en música el ambiente de orientalismo de que estaban impregnados muchos cantos que oyerá en mi infancia, y como después me cercioré, recogíéndolos personalmente, en la extensa comarca de mi país. Las *Orientales* provenían de aquellos cantos de vigilantes nocturnos, de aquellas tonadas de faenas agrícolas, de aquellas recitaciones semi-cantadas de ciegos postulantes, que recogiera en San Mateo, en la Jana, en las casas de Alcanar, en Vinaroz, en Alcalá de Chisbert, etc., durante las excursiones veraniegas que emprendíamos en grata compañía varios condiscípulos y amigos de juventud, allá por los años de 1861 a 1865.

De hecho, Pedrell va más allá, negando en algún momento la influencia musical árabe en la música popular de la península:

Es muy difícil fallar sobre estas materias. Creo que los árabes, así como no ejercieron ninguna influencia en la literatura nuestra, tampoco la ejercieron en música. Hallaron en la región andaluza especialmente un orientalismo musical que tenía grandes afinidades con el que ellos cultivaban. creo más, que lo afinaron aquí, como arte que no ha podido desdoblarse por estancamiento de civilización y cultura, han sabido ellos conservarlo mejor que nosotros que andando los tiempos hemos recibido otras influencias. Y digo *ellos* refiriéndome a nuestros árabes de las costas de enfrente descendientes de los que nos hicieron tan larga visita.<sup>532</sup>

En un contexto en que los rasgos musicales orientalizantes se relacionaban, además, con el alhambrismo y el andalucismo,<sup>533</sup> la defensa de Pedrell de la presencia de dichos ras-

531 PEDRELL, Felip. “El andalucismo de hoy”, en *QM-LVG* a..XXXIV, n. 15289, 17-06-1915, p. 10.

532 Carta de Felip Pedrell a Francisco de P. Valladar. 16 de noviembre de 1905- Publicada en GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)”, en *Recerca Musicològica* XI, 2006, p. 145.

533 CORTÈS, Francesc. “La creació musical de Felip Pedell”, en BONASTRE, Francesc; ALVAREZ LOSADA,



gos en la música popular no encontró acogida dentro del proceso identitario catalán,<sup>534</sup> y la acusación de orientalismo en algunas de sus composiciones (como por ejemplo en la *Festa*, última parte de las escenas sinfónicas *Lo cant de la montanya*) supuso un rechazo frontal a identificar como propias. En *Orientaciones*, Pedrell comenta:

No todos juzgaron así, rectamente, la composición: [...] hubo quien] afirmó, sin atenuaciones de ningún género, que aquello, a pesar del título y de los lemas escogidos para cada parte, no era catalán. No se fijaron en la nota que intencionadamente escribí en la transcripción de la obra para piano solo, y no supieron adivinar que el orientalismo de la parte intitulada *Festa* podía provenir no de la tierra andaluza sino de dentro de casa, de la provincia tarraconense, donde todavía persiste la influencia oriental, más caracterizante quizá que en el riñón de Andalucía.<sup>535</sup>

Pedrell pone en relación el orientalismo que encuentra dentro de la música popular y su utilización dentro de su ideario nacionalista con la música nacionalista rusa, que muchas veces toma como ejemplo. En su artículo sobre Glinka, comenta las semejanzas entre orientalismo ruso y orientalismo español:

¿Compréndese, ahora, lo que buscaba Glinka en España, precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodríguez Murciano, y las analogías de orientalismo ruso y de orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos, y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos *ouvertures* españolas, *Jota aragonesa*, y *Souvenirs d'une nuit d'été a Madrid*, que en España escribió?<sup>536</sup>

Y en las *Quincenas Musicales* de *La Vanguardia*, al hablar de *Los Cinco* y concretamente de Borodín, dice Pedrell:

Borodine, en cambio, es subjetivo. Es este otro de “Los Cinco”, verdaderamente músico, el que supo dar a su música un carácter de emoción interior de poesía, de efusión íntima, llena de profundidad. No importa que la cultura artística la hayan modificado y refinado: él no se aparta jamás del pueblo y por esto su eslavismo, su orientalismo, guardan toda la savia del terruño: es plenamente autóctono.<sup>537</sup>

---

Cristina (eds.). *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 25-97; ALONSO, Celsa. “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia entre lo popular y lo culto”, en *Recerca Musicològica* XI.XII, 1991-1992, p. 305-328.

534 MARTÍ I PÉREZ, Josep. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996, p. 55-58.

535 PEDRELL, Felip. *Orientaciones*,... p. 4.

536 PEDRELL, Felip. “Glinka en España”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15122, 31-12-1914, p. 6.

537 PEDRELL, Felip. ““Los Cinco. II y último”, en *QM-LVG* 6.135, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.

La utilización de elementos orientales en *Los Pirineos* y su descripción en *Por nuestra música* nos aporta más información sobre las ideas de Pedrell al respecto. Uno de ellos es la utilización de una melodía turca en la canción *La Mort de Na Joana*. Pedrell explica que la melodía de origen es *Iskia samaisi*, de *Letteratura turchesca* de Toderini.<sup>538</sup> El capítulo XVI de este libro se dedica a hablar de la música turca, su sistema teórico, instrumentos y tipos de composiciones. La transcripción de la melodía que cita Pedrell en la segunda lámina del anexo. Encontramos recogida también esta melodía, exactamente igual que en el tratado de Toderini, en la *Histoire générale de la Musique* de Fétis.<sup>539</sup>



Fig. 7. FÉTIS, F. J. *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nous jours*. Paris: F. Didot, 1869, p. 396.

Pedrell puntualiza, además, que *La Mort de Na Joana*

No está escrita toda en el género cromático oriental sino que he modificado, en casos, su carácter general, introduciendo en ella algunos rasgos melódicos propios de ciertos modos secundarios perso-turcos, que tienen gran afinidad con ciertos modos árabes antiguos y modernos.<sup>540</sup>

Encontramos una descripción de estos “modos secundarios perso-turcos” en la obra de Fétis; por ejemplo, el que define como Mode *ischak*, que coincide con la transcripción de Toderini y Fétis, y con la realización de Pedrell:

538 Toderini, Giambatista. *Letteratura turchesca*. Venecia: Giacomo Storti, 1787. T. I, L.2.

539 FÉTIS, F. J. *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'0a nous jours*. Paris: F. Didot, 1869. vol. II, p. 369.

540 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*, p. 79.





Siguendo con *Por nuestra música*, Pedrell explica que en la parte central de esta *La mort de Na Joana* aparece el tema de la canción *Lo Comte l'Arnau*.<sup>541</sup> Las modificaciones melódicas de la canción en *Los Pirineos* se reducen pequeños ajustes métricos (“por conveniencias dramáticas y rítmicas”), así como el añadido de algunas florituras melódicas. Pedrell publica los dos ejemplos, la transcripción de la canción popular, junto a la melodía variada en *Los Pirineos*. En la armonización, sin embargo, Pedrell continúa utilizando el modo persa-turco anterior; en *Por nuestra música* vuelve a señalar la importancia del orientalismo en esta composición:

La armonización de este fragmento no se separa de la que domina en toda la canción: de este modo la balada del Comte l'Arnau conserva todo su sabor árabe, no porque se haya acomodado a la armonización propia de uno de sus modos, sino porque tengo para mí que la tal balada es decididamente árabe, aunque influida por el canto llano.

El fragmento melódico aludido tiene interés capital en la Trilogía, como diré oportunamente, pues en un momento dado su melodía característica se fusionará con el elemento polifónico destinado a expresar el sentimiento de la patria y la magnificación de este sentimiento.

Por otro lado, es relevante la importancia del personaje Raig de Lluna en *Los Pirineos* como nexo de unión a lo largo de toda la trilogía, y con una gran carga simbólica; el orientalismo abandona su connotación exótica y lejana, para reflejar los valores de la Patria:

La Muerte de Juana debió ser un canto simbólico en su origen. «Juana, es decir, Gracia de Dios», notó Balaguer, es la mujer de Tolosa, la patria romana, la iglesia albigense. El significado simbólico de la canción, la patria muerta, renacerá en el significado simbólico de determinado elemento polifónico, la patria liberada, que aparece, y señalaré, en la segunda parte. Era preciso que uno de los fragmentos melódicos de la canción de RAIG DE LLUNA se prestase también a admitir las formas polifónicas de un fabordón de uno de los tonos del canto-llano, sencillísima experiencia musical que se realiza en las primeras escenas de la segunda parte de la Trilogía.

Al comienzo del segundo acto, en la abadía de Bolbona, donde está recluido el Comte de Foix, reaparece el personaje de Raig de Lluna, y la canción “La mort de Joana”, “la muerte de la patria”, se combina con un canto religioso polifónico, que expresa “el sentimiento de la patria y la magnificación de este sentimiento”, “la patria liberada”.

Para la composición del canto religioso Pedrell compone, siguiendo las instrucciones escénicas del autor del libreto, un rezo (un recitado sobre una nota grave), un canto (un fabordón a cuatro voces) y una salmodia (alternando el fabordón con el tono de canto llano).

541 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música*, p. 79-80. Pedrell explica que él mismo había recogido esta canción popular catalana.

En el tercer acto vuelve a aparecer misma canción, transformada, que pasará a simbolizar el Himno y la Glorificación de la Patria.

### 3.- Las melopeas y ritmopeas galaicas, celtas, vascas, etc.

El tercer definidor musical del drama lírico nacional lo constituirían el conjunto elementos musicales característicos de diferentes regiones; entre éstos, Pedrell destaca la presencia de estructuras modales diferentes a la “*gamma europea*”, señalando la importancia de que las realizaciones armónicas sobre canciones populares respeten las características modales de estas melodías:<sup>542</sup>

De la armonización más ó menos ramplona, pero siempre impropia, que es de notar en esas desgraciadas muestras, no se diga, pues, para apreciar en todo su valor las bellezas de una lengua conviene conocerla á fondo, y no sé yo qué puedan hablar en la lengua del pueblo los que desconocen hasta las mismas letras de su alfabeto.<sup>543</sup>

La armonización del canto popular posee sus leyes, rechaza en unos casos todo revestimiento harmónico, préstase en otros á dejarse doblegar á todos los recursos de la polifonía, tanto antigua como moderna. En este último caso nadie dejará de desconocer lo fecundo de la aplicación de la polifonía á esa infinidad de cantos inspirados en gammas antiguas y en general á toda clase de música popular, inmovilizada, por decirlo así, por el uso exclusivo de la melodía; el canto primitivo, á la vez que sufriría profunda transformación acomodando sus giros melódicos peculiares á la polifonía, sacaría de su larga reclusión á la música polifónica moderna, restringida fatalmente al empleo exclusivo de sus dos modos únicos y constantes. [...]<sup>544</sup>

Esta utilización de elementos modales no se circunscribe únicamente a la música de diferentes regiones españolas<sup>545</sup>, sino que incluiría como proyecto el estudio de la modalidad en la música antigua, el canto llano, la música eclesiástica, griega y romana, los modos árabes españoles, mozárabes, judíos, la música gallega, vasca, y celta, los rasgos orientales de la música catalana y balear, las melodías trovadorescas... Por ejemplo, en el *Planb* de Miraval, la primera estrofa está compuesta por dos melodías catalanas<sup>546</sup>, mientras que la

542 Esta idea, que ya hemos visto al hablar de la música popular en el pensamiento musical de Pedrell, la encontraremos de nuevo desarrollada en “La armonización de la canción popular”. *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15020, 19-09-1914, p. 6, y en el *Cancionero Musical Popular Español...*, T. 1, p. 33-36.

543 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 43.

544 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 44.

545 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 42. “Forman regiones musicales distintas y características, las cuales haría resaltar y precisaría una filología-musical, no tan precisa como la del lenguaje, pero no menos interesante para la buena dirección y fines de los importantes estudios folk-lóricos”.

546 Una melodía religiosa (*Los vuit dolors*), y una *folia* popular. V. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música*, p. 85-86.

segunda combina “un antiguo modo griego, que aparece con gran frecuencia en algunas melodías populares catalanas y [...] en variantes de algunos modos árabes”.<sup>547</sup>

En la aplicación de estos elementos destaca cómo la realización de Pedrell en *Los Pirineos* y su explicación en *Por nuestra música* tiene un fuerte componente de universalización, al tiempo que supone la plasmación de un ideario nacionalista. Utiliza materiales musicales históricos, en especial nacionales, pero también de orígenes foráneos, como el ejemplo de Palestrina que hemos visto. Emplea elementos musicales orientales hallados en regiones de Cataluña, pero utiliza como uno de los temas principales de su ópera una canción y un modo turcos. Recoge elementos populares gallegos, vascos, catalanes y celtas, pero utiliza también música francesa, como en el *racconto* de Sicart,<sup>548</sup> donde aplica música religiosa de Calvados, o la canción *Jean Renaud*, o italiana como los *Balli d'Arpicordo* del intermezzo instrumental para los juegos y danzas de los juglares. Pone en relación el ritmo de Zortzico con la música finlandesa, rusa y alemana... Al explicar el *racconto* de Raig de Lluna en el tercer acto, Pedrell indica que “está escrito en uno de tantos curiosos ejemplos como ofrecen ciertas escalas galaicas, chinas y japonesas, compuestas de cinco sonidos en las cuales la tónica [...] puede ocupar todos los grados de la escala. Esta clase de melodías [...] presentan rasgos en relación con el antiguo sistema enharmónico de los griegos, que difería, esencialmente, del nuestro”,<sup>549</sup> y añade: “Tiene gran afinidad con un aire malayo de Java y con una canción de los tártaros nogais que conservo en la sección de confrontaciones de mi colección inédita de cantos populares.” Otro ejemplo lo encontramos en el estribillo del coro de almogávares (“¡Avant! avant! Desperta, ferro!”), que según Pedrell es una imitación de un *namâz* árabe, y la segunda estrofa de la misma obra, una transcripción de una *kaaba*.

Sin embargo, esta idea de universalización no implica que se desdibujen las líneas de su ideal musical nacionalista, y así lo plasma Pedrell cuando comenta al hablar de *La Cansó del Estel* que “hay en esta canción giros melódicos inspirados en la música popular [...] y, singularmente, los últimos tres compases en los que he adoptado un acento sonoro melódico popular, español puro, que dudo posea ninguna nación del mundo.”

En realidad, estamos ante una cuestión que ya plantea Dahlhaus cuando aborda los intentos de aportar un color nacional a la música “artística” a partir de la música popular: por una parte, hay que tener en cuenta que la música folklórica es más representativa de lo regional y social que de lo nacional,<sup>550</sup> (lo que, evidentemente, presenta un problema

547 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*p. 87.

548 PEDRELL, Felip. *Los Pirineos. Trilogía en 3 Cuadros (actos) y un Prólogo*. Barcelona: Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup>, 1893, p. 206.

549 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...*p. 104-108.

550 DAHLHAUS, Carl. “Nationalism in Music”, en Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism:*

de base para la creación de un estilo nacional en base a la utilización de materiales folklóricos. Recordemos, por ejemplo, los problemas de Pedrell en este sentido con *Lo Cant de la Muntanya* o con algunos impedimentos a la representación de *Los Pirineos* en Madrid, acusando a la ópera de “no ser española”). En segundo lugar, Dahlhaus recuerda cómo la mera cita de material folklórico dentro de la ópera no es suficiente para establecer un estilo nacional (con el que la nación pueda sentirse identificada como tal). De hecho, Pedrell ya había plasmado esta idea. Dahlhaus cita la solución de Boris Asaf’ev: no es la cita, sino la “entonación” lo que constituye el carácter nacional de la música.<sup>551</sup> Pedrell habla poéticamente de “esencias de aquella forma ideal puramente humana [...] sentados á la vera de nuestros jardines meridionales”.<sup>552</sup> En realidad, y desde el punto de vista de los definidores musicales del drama lírico nacional, la respuesta va mucho más allá de lo específicamente sonoro, ya que se desarrolla en un ámbito esencialista y subjetivo, con un fuerte componente social y cultural.

---

*Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century.*, Berkeley: University of California Press, 1980, p. 79–102

551 *Ibidem, Ibidem.*

552 PEDRELL, Felip. *Por nuestra música...* p. 28



## ANEXOS AL CAPÍTULO II:

### Anexo I: Joan Antoni Nin i Serra. Polémica en *El Anfión Matritense*

**BASILI, Basilio; PRÍNCIPE, Miguel Agustín; SORIANO FUERTES, Indalecio. “Comunicado”, en *Anfión Matritense*. a. I, n. 2, 13-01-1843, p. 15-16.**

Hemos recibido del Sr. D. Basilio Basili el comunicado que insertamos a continuación:

Sr. director literario del Anfión Matritense:

He leído en el número 1 de su periódico el artículo que tiene por título *Crítica elemental*, en el cual se habla de un método de solfeo remitido a la *Asociación Musical* por D. Antonio Nin, maestro de capilla de Tortosa.

Como pudiera creerse que lo firmado por V. es el parecer de todos los individuos de la *Asociación Musical*, entre los cuales veo puesto mi nombre, y como por otra parte no he sido invitado para dar mi voto en la materia, debo advertir que no tengo parte en el fallo de la obra del señor Nin, ni convengo con las razones que V. presenta. Espero por tanto se servirá V. insertar esta manifestación en el número inmediato.

Madrid, 11 de enero de 1843. S. S.S.1.S.M.. Basilio Basili.

Poco tenemos que decir relativamente al asunto que ha motivado la comunicación anterior, siendo claro que el responsable inmediato del artículo a que el señor Basili alude, no puede ni debe ser otro que el que ha puesto su firma al pie. El que lo suscribe siente mucho que el comunicante no esté acorde con su contenido; pero como quiera que sea, las convicciones del actual director literario de EL ANFIÓN son las que el señor Basili ha visto, y está dispuesto a sostenerlas, ya sea por escrito, ya en cualquiera discusión verbal que el señor Basili promueva al efecto.

Para evitar en lo sucesivo reclamaciones de esta especie, creemos conveniente manifestar desde ahora que todos los artículos de crítica que en nuestro periódico se inserten irán firmados por sus autores; y cuando por la gravedad o extraordinario interés de las materias fuese necesario reunir la ASOCIACIÓN, el fallo irá a nombre de ésta y firmado por los señores que lo hayan emitido.

Miguel Agustín Príncipe.

Visto el comunicado del señor Basili, y vista la respuesta que el señor Príncipe acaba de dar, el que suscribe se halla en el caso de manifestar que sus opiniones relativas al método en cuestión están completamente de acuerdo con las que el señor Príncipe manifestó en su artículo.

Cuando los fundadores de la ASOCIACIÓN MUSICAL, y entre ellos el que suscribe, confiaron al señor Príncipe el examen del expresado método, fue porque le reconocieron capaz de desempeñar con acierto tareas de esta naturaleza; y en cuanto a la emisión de su fallo en el asunto que nos ocupa, el que abajo firma está dispuesto a sostenerlo en los mismos términos.

**SORIANO FUERTES, Indalecio. “Al señor maestro de capilla D. Juan Antonio Nin”, en *Anfión Matritense*. a. I, n. 5, 5-02-1843, p. 36-37.**

En nuestro número anterior habrán visto nuestros lectores que en la carta dirigida por el señor Nin a nuestro digno co-director el señor *Príncipe*, se pregunta si podrá dividirse la música en dos partes principales, a saber: *solfeo o expresiva lectura musical*, y *armonía completa*. Como esta pregunta traspasa ya los límites naturales del solfeo, y como el señor *Príncipe* no ha tomado a su cargo la crítica musical sino en cuanto se reduzca a aquel, nuestro deber en este número es satisfacer la pregunta del apreciable señor Nin en toda la extensión que en sí tiene.

Ante todo damos por sentado lo que el señor *Príncipe* tiene ya dicho en su primer artículo; a saber: que el solfeo no puede menos que dividirse en cuatro partes o consideraciones distintas si ha de ser *completo*: estas partes son la *lectura*, el *calor* o *medida* de las notas, la *entonación* conveniente que debe dárseles, y la *expresión* con que se deben caracterizar. Lo primero de todo en la enseñanza del solfeo es conocer los signos o notas, dando a cada una su nombre, independientemente del valor, de la entonación y de la expresión; y a esto damos el nombre de leer, siendo como es la pronunciación natural que les corresponde, sin otra consideración. Después que el discípulo lee o conoce las notas por sus nombres, según la colocación que tienen en el pentagrama, lo primero que naturalmente ocurre es enseñarle a conocer el valor o curación respectiva que cada nota tiene, y de aquí el ser la medida la segunda parte de la enseñanza del solfeo, la cual unida a la parte anterior, y dejando a un lado la entonación y la expresión, constituye lo que se llama solfeo mudo, al cual recurren los simples aficionados que careciendo de voz, o no queriendo arrostrar más dificultades, se contentan con este simple conocimiento para ejecutar las piezas en el instrumento que para su recreo han elegido. Pero como para ser solfista, propiamente dicho, es menester mucho más que todo eso, de aquí la necesidad de estudiar los que quieren merecer tal nombre la entonación conveniente que debe darse a las notas, entonación que por otra parte se concibe también independientemente del *valor*, como sucede en los recitados y en todos aquellos pasos en que la medida se deja al arbitrio del cantante. La entonación, pues, es la tercera parte de la enseñanza del solfeo; pero como ella sola, por más que se le unan las otras dos partes anteriores, no basta a constituir un solfista eminente, si no añade a todo lo dicho el arte de interesar el corazón por los distintos medios que la elocuencia música reconoce, de aquí que la *expresión*, que no es otra cosa sino esa mima *elocuencia* música, no deba omitirse en ningún método de *solfeo* COMPLETO, reservándola, como frecuentemente se ha hecho, para los métodos de canto, puesto que este no se diferencia del solfeo en otra cosa, como el señor *Príncipe* ha dicho, sino en sustituir a las



voces técnicas *do, re, mi*, las palabras o sílabas en prosa o verso de la composición literaria que se acomoda a las notas.

Como el Sr. *Nin* se halla acorde en todo esto, no hay discusión hasta aquí, restando solo advertir que no tenemos inconveniente en dar al solfeo dividido en esas cuatro partes el nombre de *expresiva lectura musical* que el Sr. *Ni* le da, puesto que aún cuando la primera parte tiene ya por sí sola el nombre de *lectura*, como aquella se reduce al mero hecho de nombrar las notas, es una *lectura material*, pero no *expresiva*, y la *expresión* lo comprende todo, como complemento vivificante que caracteriza los ejercicios.

Vamos ahora a la pregunta de nuestro apreciable Sr. *Nin*: ¿puede dividirse la música en dos partes principales, que son, esa *expresiva lectura musical* y lo que él llama *armonía completa*? Si nuestro digno interpretante comprende en la *armonía*, la *melodía* y el *ritmo*, ninguna dificultad tenemos en contestar que sí; pero como no dice nada respecto al segundo miembro de su división, preciso nos será apuntar algunas ideas, sin las cuales no daríamos a su pregunta toda la importancia que se merece.

La música no consta de dos solas partes, *solfeo* y *armonía*, entendida esta como generalmente se entiende: la *melodía* y el *ritmo* son tan esenciales en la música, considerándola en toda su latitud, como lo son en el solfeo el leer materialmente las notas, el *medirlas* o darles su justo *valor*, y el entonarlas *simple* y *expresivamente*. Tal vez comprenda el señor *Nin* la *melodía* en el solfeo, y tal vez haga lo mismo con el *ritmo*: pero volvemos a decir que como dicho señor no es bastante explícito, y como en materias didácticas es preciso serlo, no nos es posible convenir con su división si no aclara antes qué es lo que entiende por *armonía completa*, y si incluye en las subdivisiones de esta, o bien el solfeo, el *ritmo* y la *armonía*.

Nuestra opinión respecto a los principios fundamentales de la *música* (no del *solfeo*) es que sus elementos reducidos a la más sencilla expresión posible son dos: *sonido* y *ritmo*, por lo cual dijo Iriarte hablando de aquella que:

MIDE Y COMBINA EL TIEMPO CON EL SONIDO

Si los sonidos son sucesivos, constituyen la melodía, y si son simultáneos, la armonía; partiendo del principio de que en uno y en otro caso estén los sonidos dispuestos de un modo capaz de satisfacer al oído culto y bien organizado.

Por lo que respecta al *ritmo*, o se considera este como la simple medida o valor de las notas, en cuyo caso entra desde luego bajo la jurisdicción del solfeo; o se entiende por él *la duración y concordancia relativa que las frases y períodos musicales deben guardar entre sí*, y en este caso, el ritmo no pertenece al solfeo, sino al arte de *componer* propiamente dicho.

Esto es lo que se nos ofrece decir en cuanto a la nueva división de la música que el señor *Nin* propone, la cual, repetimos, nos parece muy poco explícita, razón por la cual no nos es posible extendernos más sobre el asunto.

Indalecio Soriano Fuertes

**CANALES, Pedro. “Comunicado”, en *El Anfión Matritense*. a. I, n. 6, p. 47.**

Sres. redactores de EL ANFIÓN MATRITENSE

Muy Sres. míos: Como uno de los suscriptores a su apreciable periódico, he visto en el número 1º las observaciones hechas por *D. Miguel Agustín Príncipe* sobre un método de solfeo que el señor maestro de capilla de Tortosa presentó a esa redacción.

Dice el señor *Príncipe*, hablando sobre los compases, que lejos de aumentarse el número de ellos, podría este reducirse y no poco.- Como este señor haya sido poco explícito en esta, en mi concepto, interesante materia, se me ofrece preguntar si el número de éstos podría reducirse tan solo a dos por cuatro y tres por cuatro; toda vez que los adjetivos largo, adagio, andante, allegro y presto manifiestan el grado de lentitud o velocidad con que deben llevarse, y toda vez también que la misma razón habrá para reducir el número de los que se usan en el día, que hubo para reducir el número de los antiguos.

Sírvanse VV., Sres. redactores, explicar en su periódico su parecer sobre esta materia, a lo que quedará agradecido su atento S.S.Q.B.S.M.

Pedro Canales. Uncastillo 28 de enero de 1843.

**SORIANO FUERTES, Indalecio. “Sobre los compases en la música. A nuestro apreciable suscriptor D. Pedro Canales.”, en *Anfión Matritense*, a. I, n. 7, 22-02-1843, p. 49-50.**

No habiéndonos sido posible contestar en el número anterior por la abundancia de materiales a la pregunta que el señor Canales nos hizo, relativa al número a que podrían reducirse los compases, lo haremos hoy con toda la detención necesaria, aunque prescindiendo de largos comentarios científicos.

Pregunta, pues, nuestro apreciable suscriptor, si el número de los compases podría reducirse tan solo *a dos por cuatro y tres por cuatro; toda vez*, dice, *que los adjetivos largo, adagio, andante, allegro y presto manifiestan el grado de lentitud o velocidad con que deben llevarse, y toda vez también que la misma razón habrá para reducir el número de los que se usan en el día, que hubo para reducir el número de los antiguos.*

La primera de las dos razones en que nuestro suscriptor se funda para hacer la pregunta, nos parece muy débil, puesto que los adjetivos a que se refiere están muy lejos de manifestar con la exactitud necesaria y de un modo enteramente satisfactorio, la lentitud o velocidad con que deben llevarse los aires; sobre lo cual han hablado ya lo bastante los Sres. *Príncipe* y *Nin*, a cuyos escritos nos referimos. En cuanto a la segunda razón, ya es otra cosa, y nosotros convenimos con ella, aunque no es la única que hay para deberse verificar la reducción de que hablamos ¿Pero en qué términos la hemos de realizar? ¿Cuáles deben ser sus límites? Para resolver este problema es preciso ante todo enumerar los diversos compases de que se hace uso, y a que ya más, ya menos, recurren los compositores y maestros contemporáneos.[...]

Indalecio Soriano Fuertes

**NIN I SERRA, Juan Antonio. “Comunicado”, en *Anfión Matritense*. a. I, n. 17, 30-04-1843, p. 133-136.**

Comunicado

Nuestro apreciable suscriptor D. Juan Antonio Nin nos ha dirigido el que insertamos a continuación, sintiendo no haber podido verificarlo antes por falta de espacio. Habiéndonos ocupado ya en la dilucidación de más de un punto de los que el comunicante reproduce ahora en su escrito, lo único que se nos ofrece manifestar es que nuestras doctrinas son siempre las mismas, y que nada tenemos que añadir ni que quitar a lo que tenemos dicho en nuestros números anteriores, a los cuales nos referimos.

Sres. directores y redactores del Anfión Matritense:

Muy señores míos: Para ser más explícito, con franqueza voy a manifestar mis creencias músicas a quienes sepan más y a quienes sepan menos que yo, para que con la misma me hagan observaciones fundadas para rectificarlas, o bien las adopten y expliquen en pro del arte, si las consideran útiles, claras y razonables.

El arte músico, tal cual es conocido y considerado generalmente en la culta Europa, es el objeto de todas mis observaciones y creencias, dejando al olvido todos los antiguos sistemas anteriores a la presente *era musical*, principiada de pocos siglos acá y reconocida ya entre todos los pueblos civilizados.

La música, desde los modernos del presente siglo hasta los modernos más antiguos que principiaron el actual sistema de la *armonía melódica modulada*, la más sublime y expresiva, la creo un *todo* compuesto de muchas partes, esenciales unas y accidentales otras. La demarcación exacta de sus justos límites me parece difícil, y mucho más la determinación de cada una de ellas. Tal es el enlace que todas forman entre sí, que en algunas vislumbro relaciones casi imperceptibles. No obstante, para establecer y conocer perfectamente los elementos que constituyen la más bella y encantadora de las artes, me parece necesaria una línea divisoria que divida la música en dos partes principales, esto es, en *expresiva lectura musical* y en *armonía completa*. Divido la música en estos dos miembros, porque en cada uno de ellos existen los *tres principios fundamentales, constituyentes y esenciales* de la música, mancomunados en el primero y combinados en el segundo.

Con esta división se establece mejor el orden para explicarla, enseñarla, conocerla y ejecutarla. Además de que ambos miembros abrazan todas sus partes así esenciales que la constituye, como accidentales que la vivifican y embellecen.

Las partes más notables de la música, definidas en particular con el más genuino laconismo, son a mi parecer: los *signos*, el *tiempo*, la *entonación*, la *armonía*, la *melodía*, la *modulación*, la *expresión*, el *adorno melódico y armónico*, la *nomenclatura* o *idioma técnico*, la *perfecta lectura melódica y armónica*, el *acento musical* y la *escritura correcta*.

El primera *principio fundamental, esencial* y constituyente lo considero dividido así: en *signos* comunes y generales a la música, en *signos* de duración y en *signos* de entonación.

El segundo: en *valor* común y nominal de las notas o figuras y pausas músicas, en *duración*, aire o tiempo efectivo que ellas gastan, y según la *medida*, marca, manera o forma de batir el compás.

El tercero: en exacta *entonación* común, en entonación más o menos intensa y en entonación más o menos durable.

Estos tres principios enseñados cada uno de por sí o mancomunadamente, constituyen el solfeo simple y material, y con más ensanche y complicación la primera parte principal del arte músico, que es la *expresiva lectura musical*, ora con la voz humana, ora con algún instrumento.

Estos mismos *tres principios fundamentales*, simultáneamente combinados, constituyen la segunda parte principal de la música, que es la *armonía completa*.

Yo llamo sonido compuesto al sonido musical producido por la voz humana o por cualquier instrumento músico, no porque lo crea compuesto de sonidos simples, sino que lo llamo compuesto por su *tonalidad*, por su *fijeza* y por su *afinación* sobre una tónica cualquiera basada en la voluntad humana, único sonido de la naturaleza apto y esencial para la música.

Equivocáronse sin duda aquellos que hacen proceder nuestra música del canto de las aves. El apacible y amoroso canto melódico de éstas carece de *tonalidad*, de *fijeza* y de *afinación* tónica; es, sí, una sucesión de agradables y embelesantes gorgoros producidos por el instinto ciego, siempre el mismo, y que si algunas se prestan a la enseñanza, sus cantos entonces se *tonalizan*, se *fijan* y se *afinan* según la tónica voluntad del hombre; pero ¿cuántos extravíos y desentonaciones no sufren estos cantos postizos al instinto ciego de su naturaleza?

Buffon ha observado que las aves más delicadas en sus cantares se hallan generalmente en los países civilizados, cuya observación más bien indica que han aprendido las aves de los hombres, que los hombres de las aves. Sin embargo, todas las aves cantan por instinto ciego, y casi puede aseverarse que en épocas marcadas, siéndoles muy difícil la *tonalidad*, la *fijeza* y *afinación* del hombre, cuando a esta le son naturales las tres, canta siempre que le da la gana, e imita, si quiere, con su talento y sus órganos, todos los demás sonidos de la naturaleza. Así como en esta se oyen varios sonidos melódicos y agradables no tonalizados, se oyen también varios sonidos ruidosos, que si no deleitan, pasman y excitan el ardor guerrero, y... pero ¿cuánto no se abusa de esos sonidos ruidosos, en cierta manera casi tonalizados? No todo sonido sonoro es tónico, ni todo sonido ruidoso es sonoro; pero por fin, el sonoro y tónico sonido de la voz humana y el que produce todo instrumento músico es un sonido *compuesto, trabajado, pulimentado y tonalizado* sólo por el hombre con más o menos intensidad, según plazca a su sensible conocimiento y voluntad, de cuya prerrogativa carecen todos los demás seres e instintos ciegos de la naturaleza.

La *armonía*, según el actual sistema de música, es la simultánea vibración de dos, tres, cuatro o cinco *sonidos* diferentes, sin contar las repeticiones en octava, combinados por medio de una, dos, tres o cuatro terceras combinando las mayores con las menores, aumentadas o disminuidas, marcadas todas por los *signos* con más o menos *duración*.

El arte de *armonizar* es el estudio de dichas combinaciones, y generalmente se da el nombre de *acorde* a cada una de ellas. La *armonía* es perfecta, consonante e independiente cuando la combinación o *acorde* es de una tercera mayor y otra menor, o viceversa, formando ambos *acordes* dos *géneros* de música denominados de *modo mayor* y de *modo menor*, de cuya voz se derivan las voces *modular*, *modulante*, y *modulación*.

Cuando los sonidos que produce la combinación de dichas dos terceras son invertidos los tres, el *acorde* es aún perfecto y consonante, pero no independiente. En las vibraciones producidas por el *acorde* perfecto no hay ningún choque entre sí, porque todas simpatizan mutuamente, y es bastante razonable el creer que las producidas con exacta afinación por un mismo timbre son absorbidas por la gravedad tónica que las preside. ¿Quién no se pasma al oír una grande orquesta bien afinada que parece no haya en ella más que un instrumento de cada clase? ¿Y quién produce esto? En mi concepto el mismo *misterio* que absorbe las *decenas*, *docenas* y *quincenas* en el órgano con sus repetidas octavas.

He oído afirmar que se ha discutido bastante acerca [de] si había en la música uno o dos *acordes* perfectos, cuya polémica me parece completamente fútil, ora atendiendo los efectos prácticos, ora la teórica más común y vulgar; porque las mismas terceras que constituyen el *acorde* consonante, independiente y perfecto mayor, constituyen invertidas el *acorde* consonante, independiente y perfecto menor. Ambos *acordes* tienen una misma basa y un mismo extremo, una misma gravedad y una misma agudeza, una misma consonancia perfecta y una misma independencia, diferenciándose sólo en la llamada *mediante* o bien divisoria de ambas terceras, que dista de la tónica el intervalo de dos tonos si es mayor, o uno y medio si es menor. Todos los *acordes* armónicos usados hasta ahora, combinados por terceras, siendo originales, o por segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas o séptimas, siendo invertidos, que carezcan de las sobredichas combinaciones perfectas o no produzcan sus sonidos los respectivos intervalos de perfección, son *acordes* asonantes, imperfectos y dependientes, que indispensablemente deben perfeccionarse en uno de aquellos. El *acorde* perfecto viene a ser el *sustantivo* del lenguaje musical que por sí solo puede estar en la oración, y el imperfecto el *adjetivo* que ni una sola frase puede completar sin auxilio de aquel.

Obsérvese que todos los *acordes* imperfectos usados en el actual sistema de música moderna, no son más que fragmentos, partes o fracciones de diferentes *acordes* perfectos, cuyos sonidos chocan agradablemente con unos, al mismo tiempo que simpatizan con otros sus relativos, formando con sus vibraciones una especie de liza para conseguir la victoria de su perfección. En tal combate se suceden muchas veces unos a otros; estos son más o menos *indecisos*, aquellos son *atraídos*, esos otros son *dominados*; pero ¿qué sucede al fin? Que todo *acorde* imperfecto *asonante* debe perfeccionarse en el *acorde* perfecto consonante mayor o menor, dependiente o independiente, ora sea *dominado*, ora indeciso o *atraído*. A

estas pocas denominaciones reduzco la multitud de *acordes* imperfectos desde que por el camino de la verdad musical abjuré algunos errores que había creído por espacio de muchos años. Uno de ellos es el *acorde disonante*, porque *acordancia* y *disonancia* son voces que mutuamente se excluyen; lo disonante no puede ser agradable, y la *armonía* rechaza la disonancia, o deja de serlo.

Los *acordes* generalmente llamados *disonantes* no lo son, porque el choque de consonancias es al mismo tiempo simpático entre sus vibraciones, y no se halla ningún sonido solitario que deje de tener simpatías o relaciones perfectas. La mayor parte de estos imperfectos son *acordes dominados* por el sonido perfeccionante más grave o más agudo que arrastra los demás sonidos a perfeccionarse en él. Estos *acordes* parecen nuevos en la brillante, melódica y expresiva instrumentación moderna, tanto por sus maravillosos resultados, como por el poco uso que se hacía de ellos.

Tampoco creo ya en el *acorde* de *séptima dominante*, porque en realidad no domina ni atrae a sí. Este acorde imperfecto es un *acorde asonante*, *indeciso* o *atraído*.

El hallazgo de las inversiones armónicas y el uso tan variado de *acordes asonantes imperfectos*, bellas sombras que hacen resaltar más el fondo de las perfección, es un manantial inagotable de armonía. Verdad es que algunas inversiones no siempre producen buen efecto, y que por ello es menester mucho tino, pero lo sensible es que por su facundia se desprecie o se olvide su origen, que no es otro que la combinación de los *sonidos*, del *tiempo* y de los *signos* marcados por terceras, una mayor y otra menor en los perfectos, siendo imperfectos todos aquellos que tengan éstas alteradas o en mayor número, aunque rara vez pasa de cuatro.

La *melodía* pura es la sucesión de los sonidos de un *acorde*, ora perfecto, ora imperfecto.

La *modulación* es el enlace de todos los *acordes*, ora simultáneos, ora sucesivos, enlazando con gusto y delicadeza los dos géneros de *modo mayor* y de *modo menor*.

La *expresión* o elocuencia música, que no se adquiere, si no se tiene, ni constituye ninguno de sus *principios fundamentales*, es una parte accidental que caracteriza y vivifica todas las demás partes que la constituyen y embellece, siendo necesaria y esencial a la música para que esta conmueva por medio del *lector músico* en particular o por el todo de una orquesta, haciéndose más notable y transmisible en todas las partes obligadas o sobresalientes. Sin ella se conocen y dicen todos los *signos*, se *miden* y *entonan* con exactitud; sin ella hay *armonía* y *melodía* perfecta e imperfecta, *modulación* y *lectura*; de manera que sin ella se pueden adquirir todos los conocimientos del *arte*, ora siendo un diestro lector solfista a la par que un mal compositor. Para mí no es lo mismo solfista que músico. El perfecto músico jamás deja de ser un buen solfista, mientras que este sin *expresión* jamás será un perfecto músico.

La *expresión*, esa gracia musical emanada de Dios, concedida solo al hombre para que sienta y conmueva, preciosa *sal* que condimenta el estragado gusto del oído desde donde filtra al íntimo del alma, es un don gratuito de la naturaleza que no a todos es dado. Verdad es que hay oradores, poetas y músicos que tienen *expresión* sin sentir ellos sus efectos;



mas también los hay que la tienen y los sienten al par de otros que la tienen y los transmiten. También es verdad que una misma elocuencia produce efectos varios y encontrados según la disposición del que la oiga, pero es indudable que el músico que la tenga puede expresarse al corazón de sus oyentes, mientras el que carezca de ella jamás. Algunas veces parece *expresión* a los oyentes o que en realidad no es más que el amor, el cariño y buena voluntad que estos profesan al músico, conmovidos por la más leve de sus articulaciones. El conocido metal de su voz, su presencia, el ademán más insignificante, una simple mirada, y...en fin, todo lo que procede de la persona amada, les afecta. Esta no es la verdadera *expresión* musical; es sí la pasión exaltada que delira. Por consiguiente, la *expresión* es un don de la naturaleza que no se adquiere ni constituye; se conoce, se perfecciona, se siente y se transmite cuando la naturaleza la da, y es solamente esencial a la música después de constituida, para que en su ejecución vivificada y caracterizada por ella, conmueva y haga sentir sus efectos análogos y respectivos. Por desgracia los hechos acreditan demasiado la existencia de tantas músicas muertas o cadavéricas y ejecutoras partes que nada expresan.

El *adorno* material de la *melodía* son las apoyaturas simples, sencillas o agrupadas sin valor o casi sin él, y las notas *adornadas* y pasajeras extrañas al *acorde* presente que se sucede.

El *adorno* material de la *armonía* es la ligadura bien preparada y bien resuelta según los rígidos preceptistas, muy bien llamada retardo o sonido prolongado por algunos profesores de este siglo, resolviéndolo de varias maneras en la perfección también. El encanto y efectos que producen semejantes adornos autorizan para que las ligaduras o retardos sean únicos, dobles, triples o cuádruples.

Supuesto que la *nomenclatura* o *idioma técnico* del arte es una parte accidental y variable, renuncio desde hoy en adelante al uso de toda voz extranjera que tenga su equivalente acepción en español, respetando los apreciables restos de la venerada terminología musical, cuyos términos no contradigan, si no expresan con exactitud el sentido claro y genuino de la cosa. Sumamente necesario me parece ya el espurgo de tantas palabrotas extranjeras que pocos entienden genuinamente; muchos las escriben mal, y muchísimos las pronuncian peor. Entendámonos nosotros, y dejémonos de chinos y turcos, de griegos y troyanos, dejándolos descansar con todos sus sistemas, composiciones y terminachos en los estantes curiosos para que el historiador crítico los mencione en su lugar correspondiente, y ocupémonos sólo, que demasiado hay para ocuparnos del actual estado de la música, sin engolfarnos más allá de dos o tres siglos.

La perfecta lectura melódica es la del cantor e instrumentista que leen las notas, las miden y entonan a un mismo tiempo sonidos sucesivos. La perfecta lectura armónica es la de organista y la de todo aquel que lee las notas simultáneas, las mide y las entona por medio de cualquier instrumento armónico.

El acento musical es aquella parte o partes más sensibles del compás que el gusto y entusiasmo del compositor coloca a su placer, enlazándolo, si lo hay, con el acento prosódico del lenguaje común o poético. No siempre son culpables los compositores en la discordancia de ambos acentos: los poetas, que componen para música, lo son muchas veces, es-



pecialmente cuando dividen el canto por estancias, cuyos acentos deben estar amoldados con los de la primera, siempre que las estrofas deban tener una misma música, en las que queda hecho el molde para todas. El acento musical es el que por otra parte elegantiza, clausura y forma la cadencia música de todas sus frases y períodos; detiene su marcha, descansa, precipita, suspende, interroga... y... en fin, es la *prosodia* del lenguaje musical, así como los *signos* y más o menos *breves* son sus palabras *etimológicas*, la *modulación*, su *sintaxis*, y la correcta escritura de su *ortografía*.

El ejercicio de escribir correctamente la música es una parte accidental utilísima desde los primeros rudimentos, y esencialísima a los compositores.

Así como la *expresiva lectura musical* abraza por medio de los tres *principios fundamentales* el conocimiento de las primeras letras de la música, que es el solfeo simple y material, el solfeo y el canto prácticos y expresados, la rápida y perfecta lectura melódica o armónica con la voz o con el instrumento; así también la *armonía completa* abraza por medio de los mismos tres *principios combinados* el conocimiento, composición y ejecución de la *armonía* y *melodía puras, adornadas, moduladas y expresadas* ora juntas, ora sueltas, clausurando sus frases y períodos por medio del acento o prosodia musical, enlazándolo, si lo hubiere, con el acento poético o común.

Estas son en compendio mis creencias músicas, fundadas, además de mis estudios únicos, en la observación de la naturaleza, en el instinto músico del hombre y en los felices resultados o hechos positivos del arte.

Disimulen VV. la extensión que ha parecido precisa e indispensable a este su atento y S.S.- Juan Antonio

## Anexo II. Difusión de la atribución a Eximeno de la cita “Sobre la base del canto popular debería construir cada pueblo su sistema”.

La atribución a Antonio Eximeno de la cita “Sobre la base del canto popular debía construir cada pueblo su sistema” se extendió por Europa a través de la difusión de la obra de Pedrell. Para aproximarnos al alcance que tuvo dicha difusión, exponemos a continuación un listado con las citas más relevantes.

Uno de los primeros en hacerse eco fue Giovanni Tebaldini:

Malgrado che Filippo Pedrell da molti anni abbia cercato di metiere in pratica il detto del celebre gesuita spagnuolo, il P. Antonio Eximeno: «Ogni paese dovrà stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale»<sup>553</sup> puré la Spagna non si é mai accorta, o ben a freddo, di possedere, nell virile ingegno catalano, un compositore illustre, robusto, dotto ed ispirato.<sup>554</sup>

Da convinto folklorista—come ho detto più addietro— il Pedrell si é immedesimato del detto del P. Eximeno, sulla necessità di tornare alie fonti popolari dell’arte, non solo, ma altresì alie fonti storiche di essa, per le quali la Spagna, a torto, non ando celebrata per le scuole della polifonía vocale quanto si meritava, collocandosi, come avrebbe avuto diritto, fra la Fiandra e l’Italia.<sup>555</sup>

Ciò ha pensato l’eminente compositore spagnuolo, ed i suoi criteri ispirati alla tesi del P. Eximeno ha saputo vigorosamente esplicare nella Trilogia I Pirenei, che ci accingiamo ad esaminare diffusamente. La *Canzone popolare*, la *polifonia vocale*, la *melopea mozarabica*, il *falso bordone*, la *salmodia*, tutto ciò che costituisce la tradizione musicale del suo paese ha servito al Pedrell per dar vita al suo robusto e grandioso dramma lirico, alla sua ardita e variata concezione. Veda il lettore se ciò non sia evidente.<sup>556</sup>

A dimostrare quanta parte abbia in questa forte e robusta concezione lirico-drammatica la pratica del consiglio suggerito al Pedrell dal P. Eximeno—di recorreré cioè a tutte le fonti storiche ed etnografiche della nazione spagnuola, da cui far scaturire il dramma lírico nazionale—non basta citare i diversi temi usati dal compositorc, le melodie antiche da lui trascritte, ridotte ed adattate sotto la smagliante veste moderna. Bensi é mestieri insistere a dimostrare come l’arte sapiente del Pedrell abbia saputo

553 Los subrayados son míos

554 TEBALDINI, F., “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Rivista Musicale Italiana*. a. IV, 1897. p. 2-3; 267-298; 494-542. [Publicado en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 4.]

555 *Ibidem, ibidem*, p. 7

556 *Ibidem, ibidem*, p. 10

animare un corpo orgánicamente affatto originale, se pur composto nelle molteplici sue partí, nelle piú intime latebre, di elemenii che non scaturiscono direttamente dalla fantasía del compositorc. Malgrado ciò, nessuno vorrá negare che per dar vita ad un' opera d'arte si complessa, per estrinsecare una concezione estética tanto alta ed ardita, non faccia mestieri di una grande e robusta fantasía, di una virile energía concettiva.<sup>557</sup>

Así como Amintore Galli:

Ma nella patria di Morales, di Victoria, di Guerrero, vi fu chi raccolse il principio enunciato nel secólo scorso da Eximeno, ed espresso neíle seguenti parole: «Ogni paese dovrá stabilire il suo sistema musicale sulla base del canto popolare nazionale.»<sup>558</sup>

Y Camille Bellaigue:

Le titre et l'épigraphe de la brochure en disent assez l'objet. Elle est intitulée : «Por nuestra música (Pour notre Musique)» et la première page porte ce texte d' un musicologue du xviii<sup>e</sup> siècle, le P. Antonio Eximeno : Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema (sur la base du chant national chaque pays devrait édifier son système de Musique).<sup>559</sup>

Rafael Mitjana, en *Escritos Heortásticos*, se hace eco también de la cita, y de la idea de que las teorías de los jesuitas españoles del XVIII son el origen de la concepción del drama lírico en Wagner.

En España, quizá antes que en ningún otro país, se había comprendido la necesidad de esta evolución del arte musical hacia los cantos del pueblo, sin que nadie se atreviera á realizarla. Al finalizar la décima octava centuria, el sabio jesuíta valenciano Antonio Eximeno, á quien el entusiasmo de sus contemporáneos llamaba el Newton de la música, formuló en su obra portentosa el siguiente axioma : «Sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico.» Pero las sabias doctrinas de este glorioso iniciador, así como las sustentadas por pensadores tan eminentes como sus compañeros, los padres Arteaga, Juan Andrés y Javier Llampillas, no fueron aprovechadas, al menos entre nosotros. Pero, afortunadamente, la buena semilla fué recogida en lenguas y extrañas tierras, y el mismo Wagner utilizó aquellas doctrinas para fundamentar su hermosa teoría del drama lírico.»<sup>560</sup>

En Espagne, déjá vers la fin du dixhuitième siècle, le savant Eximeno, que l'enthousiasme de ses contemporains appela le Newton de la Musique, comprenant cette

557 TEBALDINI, Giovanni. *Escritos Heortásticos...* p. 17.

558 GALLI, Amintore. "Diffusione dell' opera", en *Escritos Heortásticos*.

559 BELLAIGUE, Camille. "Una opéra national espagnol: Los Pirineos", en *Escritos Heortásticos...*, p. 50.

560 MITJANA, Rafael. "Los Pirineos. Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barcelona el día 4 de Enero 1902", en *Escritos Heortásticos...* p. 64-65.

réaction nécessaire pour le développement de l'art, formula cet important axiome : «C'est sur la base du cliant populaire que chaque peuple doit édifier son système artistique». Mais les temps n'étaient pas encore propices pour qu'une telle doctrine portât ses fruits, et il a fallu attendre de longues années pour que cet idéal entrevu par l'esthéticien espagnol, la Musique nationale, fût une réalité.<sup>561</sup>

Enrique Sebastián Besora también la utiliza para explicar la propuesta nacionalista de Pedrell:

Si el solo título indicado sobra para colocar la personalidad de Pedrell entre los primeros, ¿cómo ensalzarle lo suficiente, si pensamos que es el autor de la hermosa partitura de Los Pirineos, cuyo estreno, en opinión de Mitjana, ha señalado una fecha gloriosa en la historia del drama lírico español, pues comprendiendo desde mucho tiempo la verdad de la frase de Eximeno «sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico», en Los Pirineos utiliza todo lo que constituye la esencia musical de nuestra patria, siendo el grandioso drama la piedra fundamental de la nueva escuela musical española?<sup>562</sup>

Al igual que Edgar Istel

The objective of Pedrell's pamphlet is condensed in the significant phrase of the learned Jesuit musician Antonio Eximeno (b. Valencia, 1729; d. 1808), a native of Pedrell's homeland: "Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema" (Every people should construct its system on the basis of its folk-songs). Pedrell extends this idea to include, not merely the songs of nameless folk-singers, but also the works of the most notable professional musicians, as basic material for the construction of a "system," i.e., a national style. For a hundred years [he says] all questions of this kind have been theoretically discussed ad nauseam; our own time imperatively demands deeds deriving from and continuing the best national tradition of those masters whose lifework is so underservedly buried beneath the wreckage of centuries."<sup>563</sup>

José María Esperanza y Sola:

Conceder a fondo de esos veneros inagotables de inspiración; penetrado de que, como en el siglo anterior había dicho el preclaro jesuita Eximeno, "sobre la base del canto nacional debía cada pueblo construir su sistema"; que el fundamento de la ópera española ha de estar, como con acertada frase lo ha dicho un crítico de tanta autoridad y saber como el agustino P. Uriarte, "en la transformación de las canciones del pueblo, extrayendo su quinta esencia, y disolviéndola en las amplias formas del recitado lírico"; y convencido de que "el germen esencial y real de un teatro verdaderamente nacional", como había afirmado su compatriota el ilustre Ixart, estaba a más de dichos cantos,

561 MITJANA, Rafael. "Felipe Pedrell et Les Pyrénées", en *Escritos Heortásticos*, p. 154.

562 SEBASTIÁN BESORA, Enrique. "Pedrell y Tortosa", en *Escritos Heortásticos...* p. 310.

563 ISTEL, E. "Felipe Pedrell", p. 172-173

bien que fueran principalísimo elemento, “en la tradición constatne de abolenjo; en el carácter general y persistente de todas las manifestaciones artísticas homogéneas, en el uso de determinadas formas nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres, por una fuerza fatal e inconsciente; en la expresión de los afectos en iguales condiciones; y, por último, en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos”, emprendió Pedrell con fe viva, y llevó a feliz término, la ardua y sabia labor de la Trilogía.”<sup>564</sup>

Rafael Mitjana, en. “Músicos Españoles”.<sup>565</sup>

“El movimiento artístico hacia la inspiración popular, eterna fuente de juventud para el arte, se acentúa cada día más. Parece como si precisamente cuando la facilidad de los medios de comunicación favorece el cambio de ideas y contribuye a estrechar más y más los vínculos de fraternidad entre los hombres; parece y quizás sea por estas mismas causas que el espíritu humano aprecia mejor lo típico y característico del modo de ser y de sentir de cada raza, por lo que antes de abrazar la colectividad se esfuerza por acentuar las producciones de su ingenio con el sello característico de su especial idiosincrasia. De tan legítima aspiración proceden todas esas manifestaciones de arte regionalistas, todas esas modernas escuelas musicales, erigidas sobre el famoso axioma formulado hace más de un siglo por nuestro gran estético Eximeno: “sobre la base del canto popular debe cada pueblo fundar su sistema artístico.””

J. B. Espadaler, en “La música natural”.<sup>566</sup>

“La consecuencia que vamos a sacar de cuanto dejamos apuntado, es el reconocimiento de la necesidad de *naturalizar* la música, de nacionalizarla, por medio de la reintegración y adaptación de formas naturales a nuestro arte. Ya nuestro gran Eximeno había dicho que !sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema”. Conviene ensanchar el canto natural, dándole adecuado desenvolvimiento, desarrollándolo y transformándolo en verdadera obra de arte nacional; es preciso desdentrañar toda la virtualidad de la canción popular, del canto natural, creando con sus elementos als ideas-madres, las cuales, amplificadas, engrandecidas, constitueyn la verdadera manifestación artístico-musical de un pueblo. Sólo sabiendo así transformar estos elementos naturales, pueden crearse obras capitales conforme a las tendencias del genio nacional de un pueblo; sólo sabiendo recoger los efluvios de nuestra tierra, y con ellos saturar nuestra música y compenetrarla con lo que hemos dado en llamar color local, pero de un color local inconfundible, sólo entonces la música que produzcamos será nuestra música.

564 ESPERANZA Y SOLA, José María. “Revista Musical”, en *La Ilustración española y americana*, n. XV, 22-04-1897, p. 250-251. (incluido en *Al maestro Pedrell. Escritos Heortásticos*)

565 MITJANA, Rafael. “Músicos Españoles”, en *La Época*, Año LIII, Sábado 12-01-1901, n. 18173, p. 1.

566 ESPADALER, J.B. “La música natural”, en *Arte Musical. Revista Iberoamericana*. Año II, n. 37, Madrid, 15-06-1916. p. 1-3:

Debemos rechazar vigorosamente toda imposición que desnaturalice el carácter nacional de nuestra obra artística, no imitando ni reproduciendo las formas importadas de otros pueblos que nos impiden cantar a nuestro modo propio, esterilizando nuestra obra, anulando nuestra personalidad musical. Debemos proclamar nuestra independencia, nuestra libertad de acción. Es necesario que vistamos con las galas del arte los cantos y danzas naturales, con sus ritmos y todo lo que encarna el pasado y el presente de la raza; que acentú, expresa y traduce el sentir de todos, de lo tradicional de nuestro pueblo, de todo su ser. Sólo así podremos un arte propio, lozano y esplendoroso, basado en la riqueza y gran variedad de nuestros cantos y danzas naturales, y sostenido por la riqueza de formas, que es el patrimonio del arte moderno.”<sup>567</sup>

Así como A. Barrado:

Alabamos la previsión del autor de la nota programática, basada en un conocimiento exacto del medio musical en que nos movemos, y dediquemos unas líneas a esa obra orquestal del ya famoso compositor, que lleva el sencillo título de *Suite en la*, acogida con el lauro máximo por nuestro público.

¿Es acreedora de tan alto galardón? Sin duda alguna, en mi modesto parecer. Lo es por su cálido y honrado nacionalismo; porque en ella habla nuestro hermoso verbo, libre, espontáneo, sin retoricismos exóticos y yertos, encubridores de impotencias ideológicas y sentimentales; porque canta con el acento propio de la nacionalidad, como canta el nacionalismo musical puro en Alemania, en Rusia, en los países escandinavos, en Hungría, en Bohemia y Flandes, allí donde se persigue el excelso ideal de nacionalizar la lírica ante la bandera del *universalismo* musical, tristemente estéril. Julio Gómez, siguiendo el consejo del insigne P. Eximeno, que hace más de cien años escribía que “cada pueblo debe fundar su sistema de música sobre la base del canto popular”, construye su “suite” utilizando esos preciosos elementos. Y construye sencillamente, sin pretenciosidades sinfónicas ni impresionistas, reintegrando y adaptando formas populares, dentro de los recursos modernos del Arte, con seguridad de mano admirable, con arte y exquisito gusto, con destreza consumada de compositor y de orquestador.<sup>568</sup>

También José Larriba:

“Buena es la intención que anima a nuestros músicos. Se incia una reacción patriótica en favor de la música española, y esto es algo. Ya se escriba ópera, zarzuela y opereta hágase en español, pues imitando modelos extranjeros, siempre opuestos a nuestra peculiar idiosincrasia, no se conseguirá nada. Hay que curarse del mal de *extranjerismo*; hay que huir de mistificaciones nocivas. ¿Cómo se puede hacer música española, pensando, por ejemplo, en Wagner, en Puccini, en Massenet, en Ravel, en Strawinski.? Hay que pensar en España, en nuestras tradiciones, en nuestras costumbres, en nuestra lírica, en

567 *Ibidem*, p. 2-3.

568 BARRADO, A. “El compositor Julio Gómez”, en *Mundo Gráfico*. a. VII, n. 280, 7-03-1917, p. 20. “[...]”

nuestro *folk-lore*, rico venero de inspiración - hasta hoy inexplorado - manantial inagotable de belleza, no olvidadno el axioma de Eximeno, que debiera esculpirse letras de oro: “Sobra la base del canto popular debe establecer cada pueblo su sistema artístico”: teoría que - dicho sea de paso - supo aprovechar ya Wagner, pues su popular *tetralogía* ¿Qué es sino el conjunto de todas las primitivas tradiciones de Alemania, realizadas, claro está, con el genio, con el mágico y poderoso arte del músico de Leipzig? Y si Wagner prefirió los asuntos legendarios a los puramente históricos fue, - como decía Vera y González - porque en aquellos la personalidad humana pierde las condiciones vulgares de la vida y adquiere una grandeza ideal, pervectamente apropiada al magnífico simbolismo de la epopeya.”<sup>569</sup>

En *La Ilustración Catalana*, se publica:

“En l’ordre literari, lo novelista y’l dramaturch que pretengan fer literatura regional deuen saber bé las costums y’l llenguatge del poble que volen presentar en lo llibre ó en las taulas. Ab lo sol us de l’idioma no s’hi dona color. Del meteix modo en música, lo desconexement dels motius verdaderament nacionals no donan ni poden donar carta de naturalesa. Felip Pedrell, lo mestre dels *folkloristas* catalans, pren per lema en una de sas obras la frase del P. Antoni Eximeno: *Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema*, y tractant del drama lírich nacional adopta una definició del sabi agustí P. Uriarte referent al *lied* alemany, *romanza* italiana, *melodía* espanyola ó *cansó* catalana, dihent *qu’es lo cant popular transformat* y la amplía dihent que’l drama lírich nacional, es *lied* desarrollat en proporcions adequadas al drama, es á dir es lo meteix cant popular transformat.”<sup>570</sup>

569 LARRIBA, JOSÉ. “Nuestra decadencia lírica”, en *Boletín Musical. Revista española, técnica, doctrinal de invormación*. [Director: Maestro Varela Silvari]. Año VIII (2ª época). n. 28, p. 97-102.. p. 101-102:

570 B. B. A. “Cansons populars catalanes recullidas y armonisadas per Francisco Alió.” En *La Ilustració Catalana*. a. XIII, n. 288, 15-07-1892, p. 196.



### Anexo III: Glosas de Pedrell sobre Eximeno.<sup>571</sup>

1. “Sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema.”<sup>572</sup>
2. La segunda *Glosa*, que ejerció no menos influencia en mis estudios, fue, notar que renovó en este siglo la *expresión*, esto es, aquel *expresivismo* propio de nuestra escuela musical, que caracterizó la obra genial de nuestros polifonistas; que tuve la ventaja de verla realizada en la publicación de mi *Hispania Schola Musica Sacra*, puesto que contiene las más salientes obras de los Morales, Guerrero, Ginés Pérez, etc., y más tarde todas las del insigne Victoria, las cuales informan sintética e inspiradamente que:
 

“El Deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin de la música, que es excitar los afectos de nuestro ánimo;” porque - repito - en el sistema de Eximeno todo se subordina a la *expresión*.
3. “La Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión.”
4. “Hoy día no hay género *diatónico*, ni *cromático*, ni *enarmónico*, ni *canto llano*, ni *figurado*.”
5. “La Música es un lenguaje puro que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla..”
6. “Las extravagancias pitagóricas son *un perpetuo* testimonio del extravío de la fantasía humana.”
7. “En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. ¿No es necesidad suponer que la música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la música en ejecución?”
8. “Véase cómo la fantasía ha engañado a los filósofos: por cuanto las cuerdas musicales, como cuerpos extensos son capaces de proporción, y la fantasía aplica a los sonidos o a las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo*, que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la extensión de las cuerdas, o que entre el sonido más grave de la música y el más agudo hay una extensión, y a esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen a la extensión real de las cuerdas. Imaginémolo-

571 PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Barcelona: Villar, 1920, p. 7-16.

572 PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno...op. cit.*, p. 7.

nos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble del otro.”

9. “El primer error de Euler en su *Tentamen novæ Theoriæ Musicæ* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas... Los grados de Suavidad son absolutamente imaginarios. El placer de la música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. Falla la Matemática siempre que se aplica a objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuido hasta ahora a los sonidos la extensión de las cuerdas, y, como supone Euler, extensa y divisible en grados la Suavidad. El tratado de Euler es una pura falacia.”
11. “Rameau enseñó el contrapunto por reglas, en su mayor parte falaces como las demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratao de la Armonía*, se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto maestro de su arte si no hubiese escrito el *Nuevo sistema de Música Teórica*, y la demostración del principio de la armonía. El hacer la *armonía simultánea* objeto primero de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos.”
12. “La Música procede del Instinto lo mismo que el Lenguaje.- La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una expresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la armonía simultánea de tercera y quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento; por eso nos deleita el canto sin la armonía, con tal de que exprese algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos, que nada exprese o signifique, será una música vana semejante a los delirios de un enfermo.”
13. “La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo origen... ¿No sería necesidad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme a estas medidas, los tonos de la voz? ¿O que los tonos del habla se contienen en una forma algebraica, o en las propiedades del círculo?”
14. “La práctica de la geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la música depende precisamente del ejercicio de una facultad del hombre, que tiene

en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre, que proceden de puro instinto. Para componer música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las sensaciones.*”

15. “Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?”
16. “El hombre comenzó a cantar como cantan los pájaros, por puro instinto... Si las circunstancias que obligan al hombre a hablar fuesen en todas las mismas, todos hablarían la misma lengua. [Nota al pie] 1. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación directa del lenguaje; son curiosísimas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas* (las modernas) y *transpositivas* (las antiguas o clásicas), división equivalente en el fondo a la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas*.”
17. “La prosodia es el verdadero origen de la Música... Así como la Naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado a la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La armonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha armonía es consonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos a la Naturaleza por el arte, su uso no está ceñido a límites tan estrechos que no puede traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio, de reducirse la composición musical a un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto a diversos modos... Las distinciones de géneros *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*, y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos. *No hay sino un género de Música: determinar un Modo o modular en él, hágase esto modulando por tonos, por semitonos o por saltos. Todo lo demás es tan quimérico y vacío como las cualidades ocultas de los aristotélicos.*”
18. “Jamás he podido formarme una idea clara de ese género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar a los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contrapunto. El canto llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música a tientos, sin diversidad de tiempos ni de notas... Es necesario tener presente, que si con las distinciones de canto llano y figurado, de géneros *diatónico*, *cromático*, *enarmónico*, *mixto* y otros nombres semejantes

se intenta hacer distinción de armonías fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la naturaleza nos inspira, se reduce a cantar en un modo mayor o menor: tanto el mayor como el menor se componen de las tres armonías de Primera, Cuarta y Quinta.”

19. “Como todo se subordina a la expresión en el sistema de Eximeno, para obtenerla todo recurso es bueno y lícito, pues «por nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquiera arte».”
20. “En la última parte de su libro dedicado al *Origen y Reglas de la Música*, Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música; trozo éste enteramente moderno en su método, en su estilo. Por esto los italianos le llamaron el *Newton de la Música*; hoy le llamaríamos *Wagner*, añade Menéndez Pelayo, comentando esta cita-; yo me permitiría rectificarla llamando sencillamente, a Eximeno, revolucionario de la técnica en general, y músico de la única Música verdad, la *Música de sentido común*.”
21. “No es posible reducir el arte a un mero capricho: “Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorjeos de los italianos.
22. “¿Quién se persuadirá jamás que los griegos no tuvieron un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?... La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común a todos los siglos y a todas las naciones del Universo... “Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre, son comunes a todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz que contienen los primeros rudimentos de la armonía. Las naciones bárbaras no pueden, a causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas, únicamente, para expresar sentimientos groseros de alegría... Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ése casi insensible en el puro canto.”
23. “El contrapunto artificioso, “invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente, y la otra con más lentitud..., es muy propio para arrebatarse la calenturienta fantasía de los godos (sic); así nació la secta de los contrapuntistas, que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes.”
24. “Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en Literatura como en música.... Consideraba las Academias que procuran *fijar* el esado de una lengua viva

(esto es, las palabras, la construcción y las frases) “como el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano. El evitar las palabras que usa el pueblo por emplear otras que se hallen en los libros, es, en cualquiera lengua, una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aún frases de otra nación más rica de ideas... Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que a los chinos, que han estado estudiando palabras y palabras muchos millares de años sin aprender cosa alguna.”

25. “El paso que yo prentedo hacer dar a la Música consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero e hizo errar a los demás filósofos; que los intervalos de la música no pueden sujetarse a cálculo; que la justa entonación o el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar, haciendo ora un intervalo más fuerte, ora otro de la misma especie más débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados*, deducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica.”
26. “Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones. Exceptúa, sin embargo, a Aristóteles, a quien llama “*mi precursor*”, porque fue el primero e contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y la proporciones atribuidas a las cuerdas musicales.”

**Anexo IV. YXART, Josep. “Revista de la Quincena”, en *La Vanguardia*,  
a. IX, n. 1150, 20-10-1889, p. 4.**

La novedad de la quincena fue la repetición de L'Ultimo Abenzeraggio en el Teatro Lírico, es decir, un acontecimiento musical antes que literario. En lo cual la temporada que empieza, va por el mismo camino de las anteriores durante el 89, pues en realidad, ha sido éste más fecundo en enseñanzas para los músicos que para los aficionados a las letras, y con mayor fruto podría escribir cierto amigo mío un *Año musical* que otros un *Año literario*. Adviértase que no me refiero únicamente al número de los sucesos, sino a su índole. La literatura barcelonesa, y aún la española en general, prosigue tranquila y perezosamente por el camino trillado con bien raras excepciones; salvo las disputas sobre la declamación, apenas hay asunto con que dar apariencias de novedad a la crítica. En cambio, la música y sus problemas, pugnan cada día más por abrirse paso entre la masa de nuestro público; cada espectáculo musical nuevo, trae consigo como inesperado asalto sus horas de fiebre y escaramuza, con lo que la literatura musical tiene por donde espaciarse y reñir constantemente batalla en pro de las innovaciones. No diré que estas innovaciones y estas batallas sean de hoy mismo ni exclusivamente del año que va a terminar. Procuro precaverme contra el achaque común a los observadores de actualidades, quienes suelen tomarlas siempre por punto de partida de un nuevo período histórico, cuando, en realidad, se caen de viejas, ó si se buscan sus antecedentes, se encuentra el revistero con que sus colegas de antaño, víctimas de igual espejismo, las dieron por nuevas también. No; los esfuerzos que se hacen hoy en Barcelona en pro de la educación musical cuenta ya algunos años de fecha; la lucha con el gusto vulgar de un público más o menos numeroso, es ya antigua; las tentativas de progreso, casi permanentes. Esto es verdad. Pero, en fin, aún siéndolo, el caso es que todos los años los ensayos de renovación se repiten con más frecuencia y en el 89 son ya tantos y de tal interés, que reclaman un estudio de conjunto.

En prueba de lo que digo, citaré a vuela-pluma algunos hechos; recordaré algunas efemérides musicales que sean como los mojones del terreno invadido. Claro está que yo no hablaré aquí del éxito obtenido en la opinión más vulgar, bien flojo por cierto. En música, como en todo, se repite continuamente el caso de que mientras los más están aún tragando la sopa, hay una minoría que ya paladea el café, y como toda innovación consiste en que la minoría haga apresurar la comida a los reacios y rutinarios y los meta a empujones en el saloncito donde se saborea el moka (si el café es de Moka), no es de extrañar que a muchos les parezca al principio amargo. Aquí no trato de eso. Lo que digo es que al público este año se le ha repartido buenas tazas de la aromática infusión, ¡a ver si se acostumbra! y el anhelo de novedades cundió ya hasta el punto de que los empresarios atiendan a él y prometan satisfacerlo... aunque no lo cumplan siempre.

En primer lugar, se ha intentado de nuevo, y con carácter más permanente que otras veces, introducir en nuestras costumbres teatrales la música sinfónica, los conciertos clásicos. Alguien

extrañará que en una población tan musical, como dicen que es esta, no existieran ya de antiguo. Es extraño, realmente, pero no los teníamos, es decir, no los tenemos... si no se repiten, que todo podría ser. Sin embargo, algo y aún mucho se hizo para que se repitieran a plazo fijo. Los numerosos e ignorados grupos de aficionados que suelen reunirse para hacer música en algún saloncito confortable y adornado artísticamente; los que paladean sibaríticamente el café hervido en casa, en muelles divantes, entornando los ojos, suspirando de emoción; los que prefieren ya a las viejas óperas, el andante número de tantos y la sonata número cuantos y la rapsodia de éste, y el minueto de aquel, lograron, por fin, que se abriera temporalmente un establecimiento público donde se pusieron al alcance del más lego tales delicias. Por este lado, pues, y dado el repertorio de aquellos conciertos, se dio un nuevo paso, no el primero ni el segundo, no el más inseguro ni el más firme, pero un paso al fin por el camino de las innovaciones.

Vamos a otro, paralelo a él. Los verdaderos amantes de las últimas novedades en materia de contrapunto están por la música sinfónica y clásica, pero gustan también del drama lírico, del verdadero drama lírico, de la ópera clásica o moderna. En esta parte, nada tan común como el lamentarse del notable atraso, y la perezosa lentitud con que llegan a nuestro gran teatro del Liceo, si es que llegan, las nuevas o las más célebres partituras que están dando la vuelta por los teatros de Europa. Estas quejas son ya tan corrientes que pasaron a la categoría de lugares comunes. El repertorio del Liceo es en sus dos terceras partes anticuado y sobado como algunas de sus decoraciones, y en la tercera parte que resta, se intercala con las óperas que nos sabemos de memoria, alguna que otra del año 60 o 70, que llaga paso a pasito, después de guardar un turno tan intermnable y pesado como el escalafón del ejército. Oid a los avanzados y a los eruditos de la música y os citarán óperas y más óperas calificadas de admirables, de que aquí no tenemos noticia alguna: las de la contemporánea escuela francesa, por ejemplo; las de Reyer, de Massenet o Delibes. Pues bien, aún en esto hay como el intento de acudir al remedio inmediato; aquellas quejas privadas empiezan a convertirse en lamentaciones generales y llegan ya hasta el despacho del empresario, que, por cierto, fue en todos tiempos y en todos los teatros triste lugar de clamorosas reconvenções y *stridor dentum*. Así es que ya no hay cartel en el día sin el anuncio de alguna novedad bien flamante... ni teatro que tiene la fortuna sin algún estreno de partitura celeberrima. En esta misma temporada se estrenó en el Lírico, la deliciosa ópera *Orfeo* de Gluck, precursores y fundador, según algunos, de la nueva escuela; y por estos mismos días, se anuncia *Alceste* para otra vez, y se promete en el Liceo *Lakme*, del citado Delibes, *Francesca de Rimini*, de Cagnone, *Las alegres comadres de Windsor*, de Nicolai, y aún se habló nada menos que de *Los Nibelungos*.

Y vamos al tercer punto: ¡la ópera española! ¡la vieja novedad, cuyos ensayos y tentativas se repiten por lo menos una vez cada lustro, siempre inaugurados por el mismo entusiasmo frenético a las primeras audiciones; siempre seguido bien pronto del mismo olvido e indiferencia. Por esta vez el público de Barcelona tampoco puede quejarse, dado que tenga fe y esperanza en



la patriótica empresa. Dos óperas españolas ha oído en poco tiempo: *Los amantes de Teruel*, de Bretón, y *El último Abencerraje*, de Pedrell, que nos ha sugerido las anteriores reflexiones.

A mi juicio, basta con estos hechos para que se vea que el espíritu de innovación cunde entre nosotros, y que un Año musical anotado y estudiando tales efemérides, podría ser interesantísimo.

De tal estudio, o de la calidad de la música contemporánea en sí misma, no me incumbe tratar aquí ni en ninguna parte. Aunque a todos se nos alcanza que de música, según el refrán, equiparando esta aptitud a la locura, no es procedimiento aceptable en el día convertir en juicios seguros las inciertas impresiones personales, como es fácil hacer con un poco de habilidad literaria. Hay más: en mi sentir, no puede juzgarse bien una obra artística sin conocer su parte técnica, y ésta, cabalmente, adquirió prodigioso desarrollo en la música contemporánea. Cuando se aprecia únicamente en ella su ilimitado poder de suscitar afectos o de inflamar la imaginación, fácil es discurrir bien o mal acerca de ella, según sean los sentimientos que suscita; pero hoy, al parecer, no cabe fiar superficialmente en aquella influencia puramente afectiva para juzgar bien; ¡tanto se nos habla de los primores y bellezas de la instrumentación! ¡tanto se concede a las habilidades técnicas! El célebre filósofo alemán Hanslick, ha llegado a basar toda la teoría de la música en este principio: “La sola realización de los sonidos, posee ya un valor estético, independiente del sentimiento, del modo que es estético por sí, aunque nada exprese, un arabesco ornamental”. No todos los inteligentes profesan en absoluto esta teoría, pero que se propende cada día más a ella parece indudable, y con esto basta para aterrar a quien no posea conocimiento alguno del contrapunto. De modo que, contra lo que creen tantísimos disputadores y tan numerosas legiones de *dilettanti* como se consideran autorizados a dar su parecer en óperas y conciertos, el arte musical, más que otro alguno, requiere especialísima preparación, larga educación del gusto, y sólida enseñanza antes de afirmar nada de él.

Pero si no me es permitido hablar de la música y sus innovaciones en sí mismas, bien puedo discurrir sobre sus aspectos literarios. Tratándose de óperas particularmente la intervención franca y resuelta del literato en las vicisitudes del teatro lírico, se impone desde luego como legítima, por lo menos hasta la mitad del camino. El drama musical como drama que es, entra ya en la jurisdicción de la literatura; la reforma wagneriana, en una parte, - quizás la más principal, - puede ser apreciada con plena justicia y conocimiento por la crítica literaria. Cabalmente esta ha simpatizado por lo común con el gran reformador, como no podía menos de ser. Ha bastado que algunos le llamaran más poeta que músico, y otros se fijarán, desde luego, en que rehabilitaba el libreto de la dependencia de la música, trocando los términos y haciendo a ésta esclava de aquel... ¡Qué pedirle ya más! Wagner es de los nuestros; su sistema lo discutirán si gustan en salón aparte los compositores, en lo relativo a la melodía infinita, y a las modalidades griegas y la posibilidad de adaptar la frase melódica a la frase poética en cada inciso como quien dice, y el valor y oficios de la orquesta, que sustituye al coro antiguo, etc., etc., pero en cuanto se trate

del drama, poeta es Wagner, literaria su reforma, y aquí estamos para aplaudirle. Su teoría da solución a los conflictos entre realistas e idealistas en la escena; tiene verdadera grandeza; corona espléndidamente los esfuerzos de todas las artes en el presente siglo, congregándolas para coadyuvar al espectáculo escénico en una suerte de apoteosis final y deslumbradora de la poesía y la música. Tengo, en verdad, mis dudas acerca del interés dramático que pueda despertar en nuestros países meridionales, el mito nebuloso o la ideal leyenda que Wagner juzga la única materia digna del drama lírico: tanta diafanidad y transparencia en los personajes, tanto misticismo alemán en los argumentos arrobadores y celestiales, evaporándose sutilmente en fantásticas regiones azuladas me dejan como inquieto y temeroso de que no acaben de satisfacer a nuestra imaginación plástica. Me parecen también dudosas y algo abstractas, de subido sabor germánico, ciertas teorías que Wagner relaciona con la música, acerca de su alcance ilimitado y su potencia infinita puestos al servicio de la educación de la humanidad, y encargados de revelarle con una especie de clari-videncia las mayores profundidades del alma. Pero fuera de esto, - y aún con esto, que requiere poderosa fantasía para concebirlo, - nadie en más o en menos se sustraerá a la reforma: la compenetración íntima entre la música y la palabra; el drama lírico considerado como un todo, como un organismo vivo que lejos de consentir piezas fragmentarias de valor independiente, comunica por igual toda su potencia, toda su vida a todos los elementos a la vez. En este concepto bien podemos repetir con Menéndez Pelayo, autoridad nada sospechosa en la materia, que la estética wagneriana constituye el más inesperado y trascendental acontecimiento artístico de nuestros tiempos.

Después de ella hablemos otro poco de la ópera española. La cuestión vuelve a estar sobre el tapete con *El último Abencerraje*, que precisamente es muy anterior a *Los amantes de Teruel*. Ahora como entonces, nos preguntamos: ¿podemos confiar que va a tener un día definitiva y permanente resolución?

Desde luego históricamente es notable que habiendo sido tantas las tentativas desde el siglo pasado, el proyecto haya medrado tan poco hasta hoy, ya que no creo que hoy le de nadie por realizado todavía. Y es de notar, asimismo y con mayor señal, que todas esas tentativas, lejos de medrar han parado siempre en una u otra forma en el fomento de la zarzuela, no de la ópera, en la boga de los cantos populares, como si fueran éstos los únicos elementos de que podemos disponer y aún solo de los andaluces, como si no hubiera más cantos en España. Así ya en tiempos de Carlos III, en cuanto los compositores nacionales trataron de reivindicar su puesto en los teatros de la corte, tras la ominosa dominación de los italianos, vinieron a parar únicamente en el fomento de la tonadilla y de la farsa popular, con caracteres, por cierto, absolutamente idénticos al flamenqueísmo de ahora. En el reinado de Carlos IV se repite el fenómeno. Las operetas españolas del famoso García dan por resultado otra vez la moda de las canciones andaluzas de mayos, manolas y arrieros, a pesar de los esfuerzos aislados y repetidos constantemente con alguna ópera seria. La fundación del conservatorio de música en 1830, y luego la del Liceo ar-

tístico, tampoco son bastantes a contrariar la intensa y famosa melomanía italiana, característica de la época. Por el contrario, nacen para fomentarla. Si alguna atención secundaria se concede al arte español, ¡vuelta a la canción picaresca del torero y la calesa y el ventorrillo! La zarzuela del género andaluz es el último y constante final de alharacas y entusiasmos crecientes por la ópera española. No hablemos de tiempos más próximos, del año 40 para acá. El proyecto se discute con calor en folletos y libros; algunos maestros, como siempre, ponen en música con letra castellana algún episodio histórico español; ¡es en vano! el mayor desarrollo de teatro lírico engendra, no la ópera, sino la zarzuela propiamente tal, con mayor brillantez, con más poderío que nunca. (El mismo maestro Pedrell nos dice que la obra de Peña y Goñi, *La ópera española*, no es más que la historia de la zarzuela en el presente siglo.) Y de nuestros tiempos no hay que hablar. Desde el 70, desde el célebre concurso a que acudieron Zubiaurre, Pedrell y otros, mientras se presentan nuevos maestros, algunos inspirados, fomentando por milésima vez el mismo género del tiempo de Carlos III, la misma tonadilla en otra forma, la misma loa o paso con carácter alegórico, parecidísimos a los de entonces, los ensayos de ópera son contadísimos, tardan mucho en llegar y duran poco. Esta es la historia verdadera de una empresa, que no es de hoy, por más que hoy cobre nuevos bríos.

Se pretende cohonestar el efecto de tan pobres resultados con las eternas lamentaciones contra el extranjerismo de la sociedad española, particularmente la aristocrática, despreciadora de lo propio, frívolamente enamorada de lo ajeno. Pero el fenómeno dura mucho para tener tan insignificante causa. Si aquella misma sociedad, además, fomentó el género cómico español ¿dónde está en este caso su extranjerismo? ¿no cabe creer que si el género serio hubiese estado a su altura en originalidad y potencia, se hubiera impuesto igualmente a la admiración de todos? Otros se deshacen en quejas contra la desidia de los gobiernos españoles, que nunca tendieron al genio su mano protectora, o nos cuentan los padecimientos, las torturas, los obstáculos con que lucha en España el autor de una ópera antes de verla puesta en escena. Pero tampoco estos obstáculos, aunque causa de atraso, nos dan una explicación definitiva de la esterilidad de la empresa. Otras medraron a pesar de tales inconvenientes, rémora de todos los países y de todos los tiempos, y universal accidente de las obras teatrales. No; causas esenciales habrá, más hondas y más complejas para que llevemos ya tantos años de plantear el mismo problema sin resolverlo.

Para conocerlas bien, convendría fijar antes de un modo preciso qué se busca, a dónde se va, qué es, en definitiva, la ópera española. ¿Será únicamente un drama lírico con argumento español, esto es, sacado de nuestra leyendas, historia o costumbres? No; esto no basta; si esto bastara muchas óperas italianas o alemanas serían españolas: *La Preciosilla*, *El Trovador*, *El Barbero*, *La Favorita*, *Hernani*, mil otras. ¿Será un drama lírico escrito en castellano? Tampoco. Con poner letra castellana a una partitura de la escuela italiana, como hicieron algunos el año 30, el problema estaba resuelto. ¿Bastará para ello intercalar en tales partituras algunos cantos populares genuinos, que con auxilio de la indumentaria, de un aparente barniz de característico a lo que es

en su origen y en sus mejores partes, de una escuela extranjera? Yo creo que tampoco; el acerbo común de una música verdaderamente nacional no se halla sólo en la canción popular, o en el período primitivo, sino también en el período y producciones artísticas. ¿Dónde está, pues, el germen esencial y real de un teatro lírico que pueda llamarse propio de una nación, que forme, en realidad, escuela distinta, inconfundible con ninguna otra? En mi sentir, donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas; en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres por una fuerza fatal, inconsciente; en la expresión de los afectos con iguales condiciones; en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos. Si no me engaño, a esto se le llama arte propio; a esto, escuela de una nación: ópera, pintura, arquitectura o literatura nacionales. No importa que una influencia cosmopolita, a que ningún pueblo se sustrae por fortuna, modifique en la apariencia el fondo; ofrezca un nuevo modelo común a todas las naciones. Claro está que en el día, un compositor español no puede prescindir de las teorías corrientes, lo que importa es que la materia primera se mantenga intacta; que al molde común se le imprima hondamente el sello particular; que, si no todo el sistema, sea peculiar la inspiración. Esto es lo que en realidad se halla en las escuelas líricas que ostenta orgullosas el derecho de usar calificativo nacional y propio, aunque mutuamente se influyan.

Pues bien: si esto es así, vayan las últimas preguntas: ¿existe en España el acerbo musical, la tradición no interrumpida, el carácter constante en la expresión lírica, la serie de obras o estudios con que un genio pueda crear mañana de un golpe el drama lírico, fudiéndolos al calor de su inspiración, realzándolos espléndidamente e imponiéndolos a nuestra sociedad, diciendo: “esta es nuestra música, que en vano habéis buscado hasta ahora.”? Si no carecemos de tan gran tesoro ¿dónde se halla, cómo estudiarlo, cómo propagarlo, por qué medios lo derramaremos por los aires, como quien avienta una hoguera hasta ahora oculta, para que prenda siquiera una chispa en la imaginación del ignorado revelador?

El maestro Pedrell es, sin duda, de los pocos y más distinguidos españoles que pueden contestar a tales preguntas; la misma ópera *El último Abencerraje*, parece, aunque no definitiva, una contestación. La personalidad del autor descuella percisamente entre los compositores españoles por su doble carácter de músico y crítico musical, de creador y erudito, de fundidor, si cabe decirlo, de la inspiración creadora con la tradición profundamente investigada de la antigua y genuina música española. No es común hallar así unidos en una sola personalidad el temperamento nervioso, la agitación febril del que crea, y el reposado talento expositivo y analítico del que colecciona, investiga y dispone los materiales. Y es más raro todavía que vivifique simultáneamente la doble y fecunda tarea el mismo anhelo, el mismo entusiasmo patriótico que se dirige conjuntamente a un fin único: la ópera española. Pedrell nos lo decía poco ha en estas mismas columnas. No sólo pretendía componer una ópera como tantas otras, sino explorar el

terreno virgen de los cantos árabes y moriscos. ¡Creación y exploración a un tiempo! He aquí el carácter de sus obras.

Con tales exploraciones Pedrell intentó en la bibliografía musical lo que otros, Menéndez Pelayo el primero, realizaron en la literatura y en la historia. Hay en el *Salterio sacro hispano*, en *Los Músicos españoles antiguos y modernos*, el mismo aliento y fe, la misma extensión en el plan, la misma nobleza de miras: labor vastísima que requiere una amplitud de conocimientos que asombra, y una actividad febril e incansable que espanta: tarea gigantesca de reconstrucción de todo un pasado que enterró la ignorancia y que dejan perder el olvido más vergonzoso y deplorable en que pueda incurrir una nación. ¿Llegarán a tiempo estos anhelos para promover una reacción, para coadyuva a ese estudio de la música propia que se busca? ¡Quién sabe! Pero siempre será glorioso para Pedrell haberlo intentado.

## Anexo V: Pedrell, Felip. [Un músico viejo]. “La ópera Lohengrin en Barcelona”.<sup>573</sup>

[...] Se dio el caso raro de un señor empresario que instruido con el ejemplo que nos da desde hace tiempo Italia [...], y empeñado en darnos cosa nueva, acabando con el empalagoso repertorio de que los organillos y las maritornes saben de memoria, se atrevió a hacer arte, como suele decirse, pero arte verdadero, arte por todo lo grande, presentando sobre la escena una obra de Wagner ¡de Wagner! santigüese VV., de ese llamado músico del porvenir, demagogo musical, antecristo de no se adivina qué juicio final del arte (con *obligato* de trompetas), de ese terrible agitador de la masa de público que encuentra en el teatro de la ópera moderna, la plena, plenísima satisfacción de sus aficiones musicales.

[...] *Lohengrin* nada menos, obra que.. (lo digo, que lo digo, vamos) ha sido aclamada por los que, soñando en cosas mejores, han experimentado honda tristeza meditando sobre los esplendores de talco de la ópera moderna.

Una de dos, lector amigo: aquí no hay término medio. O eres *de los nuestros*, o anatematizas a Wagner porque crees que esa ópera, la ópera que, con raras excepciones, hemos oído hasta ahora, es la perfecta y genuina expresión de la cultura general y estética de nuestros tiempos [...].

¿Qué sucederá? [...] Que van a reñir cruda y empeñada batalla esa reina del día, la ópera adoptada por la moda, y el drama musical, hijo de ese arte llamado del porvenir; que se nos presenta una ocasión, única quizá, para que sepamos distinguir entre lo verdadero y lo falso, como si se nos dijera en sustancia: aquella ópera, cuerpo enfermo, se dispone a ponerse frente a grente del drama musical, cuerpo sano; y aquella realidad grosera que a todos nos ahoga, ha de ser vencida por el ideal a que todos aspiramos.

Se ha dicho, y con gran razón, que la ópera de nuestros tiempos es una especulación financiera para mayor agrado y diversión del público, especulación que a traficado indignamente con el interés que el espectáculo nos inspira y con el deseo secreto alimentado por la sed de ideal que el drama realista de nuestros días no puede satisfacer, y que se busca instintivamente en la música.

Pero lejos de esa esfera existe un arte único, superior, que toma por égida el ideal humano. La confusa aspiración de la poesía hacia la música y de la música hacia la poesía, dos hermanas separadas violentamente largo número de años, la poesía que evoca y vivifica, la música que ennoblece y trasfigura, aquella aspiración pasando un día del estado de instinto al de voluntad consciente, tal es el arte de que poco ha os hablaba. [...]

---

573 En *NMYL*. a. I, (I) n. 2, 9-07-1882, p. 2-3; (II) n. 3, 16-07-1882, p. 4; (III) n. 4, 23-07-1882, p.4; (IV) n. 6, 6-08-1882, p. 4; (V) n. 7, 3-08-1882, p. 3-4; (VI) n. 8, 20-08-1882, p. 4-5.

Voluntad consciente, intensidad, energía redoblada, tanto más fatal cuanto más larga ha sido la separación y más resistentes los obstáculos que han estorbado su desarrollo: tal es ese arte que ha restablecido el drama musical sobre su base; arte que ha creado un organismo viviente; arte que no toma, como la ópera, el fin por el medio y el medio por el fin; arte, por último, que ha sometido la orquesta a la escena, ha devuelto a la personalidad humana su espontaneidad y su independencia y ha dicho a los sonidos: recibid la impulsión de los gestos, de las palabras, de los movimientos intensos; sed el alma de la acción... Este es el drama de Wagner; drama que no ha destruido más que convencionalismo y preocupaciones; drama que no ha necesitado inventar una música nueva (lo cual conturbó en un principio y aún conturba todavía a laguna gente de *semicorcheas*); drama, en una palabra, que no es revolución, sino consecuencia, hecho sencillo, pero trascendental, de un músico moderno que ha sido el primero en poner su arte al servicio de la invención poética más atrevida, haciendo entrar en el drama musical personajes y caracteres enteramente nuevos en el dominio de la poesía.

Unidad profunda del elemento poético y del elemento musical; si la música da al drama su espíritu y le comunica su poder, el drama preside y manda a todas las formas musicales.

Toda la cuestión está aquí. Las mil y una sandeces que se han inventado contra un hecho que no tiene en sí nada de sorprendente, si se considera dentro de la ley de todo progreso humano, se estrellan contra la lógica de los principios y el hecho mismo de sus consecuencias. Dedicme, ahora, si la crítica no ha estado torpemente desacertada sacando a relucir cuestiones de escuelas que nada tienen que ver con la cuestión principal, haciéndose intransigente y pronunciando anatemas que han hecho reír al público ilustrado. Decidme también si no es digna de lástima la posición ridícula en que se han puesto ciertos músicos, gentes del oficio, empeñados en creer que se trataba de una música diferente, más rrevesada que la que habían aprendido allá en sus mocedades, música que podía turbar la clama olímpica de sus cómodas posiciones conquistadas.. sudando *solfas*.

Las fórmulas estéticas que tratan de reducir los fenómenos del arte a reglas inmutables, son impotentes e inútiles en el drama musical de Wagner: desaparecen los accidentes técnicos y el lenguaje del convencionalismo; la armonía no domina en tirana, como cree la muchedumbre; todo es melodía; escuchadlo bien todo, y, desde la primera frase hasta la última, oídla en cada *voz* del acompañamiento, en cada acento rítmico y hasta en los *silencios* mismos. Se asiste en este drama a un orden de concepciones que son un mundo; una trama delicada e invisible lo une todo; una idea domina constantemente, y esa idea, creedlo, es de una importancia capital en la historia del arte y del pensamiento humano. ¿Queréis formularla? Pues resumidla en dos palabras y presenciad, como os he dicho, la reconciliación de dos Musas primitivamente unidas, dos hermanas divinas, la Poesía y la Música. El formalismo, la superstición de la letra, el espíritu de sistema, montañas de libros y legiones de pedantes las separaron violenta y bruscamente, y los



que pretendieron unirlos en la ópera pusieron un abismo entre ellas, salvo las grandes excepciones que prepararon el advenimiento del moderno drama musical.

No es mi ánimo escribir la biografía de Wagner ni decirnos en qué momento poesía y música, brotando sucesivamente en el mismo individuo y desarrollándose aisladamente, se unen para no separarse jamás. Diríase que los principios artísticos de Wagner surgen de ese instinto irresistible que atrae ambas formas, marchando a la par en todas circunstancias, tendiendo a unirse indisolublemente en un mismo artista y en un mismo ideal. Tal es la gran originalidad de Wagner. No se trata de un músico simplemente, pues los que le conocen como músico solamente no pueden juzgar de su obra. Para apreciar en su valor lo atrevido de sus concepciones, no se ha de olvidar que, a la vez que gran músico, es gran poeta, y que en su individualidad extraordinaria músico y poeta sueñan, conciben, trabajan y crean juntos, no sabiendo dónde acaba el poeta o dónde comienza el músico.

Lo que se ha llamado sistema *wagneriano*, y que no es más que la aplicación inteligente del genio de la música al genio del drama, aparece, con más o menos claridad y decisión, desde sus primeras obras.

El maestro domina completamente su ideal cuando aparece en su obra esa creación que se llama *Lohengrin*, transformación profunda, elevación súbita, mejor dicho, y poderosa expresión del genio viril aclamado por toda Europa.

Ved en cada uno de sus dramas todo un mundo de ideas altamente poéticas y esencialmente musicales: la sed de lo infinito en *El Buque Fantasma*; dos mundos en lucha, el antiguo y el nuevo, en *Tannhäuser*. ¿Y en el *Lohengrin*?

Oíd la música del *Lohengrin* y olvidad, os ruego, lo que acabo de decirnos, pues es empeño inútil daros una idea de lo que es la obra: oíd la música del *Lohengrin* y todas aquellas armonías *feroces* y extrañas de que os han hablado se endulzarán de repente; todo aquel tejido de elementos heterogéneos se desembrollará fácilmente; se aclararán las tinieblas de aquella ciencia, que no es ciencia sino inspiración, y se amortiguarán aquellos *choques violentos* de tonalidades múltiples; hallaréis una melodía, sí, una melodía hija de aquella inspiración que ha sido tocada por el *quid divinum*: experimentaréis emociones jamás experimentadas, y os sentiréis transportados a aquellas alturas inefables que raramente atraviesa el genio humano: la música del *Lohengrin*, como toda música inspirada, se apoderará de vuestra alma abriéndolos de par en par las puertas de mundos nuevos e inexplorados; conmovidos, subyugados poderosamente, exclamaréis, como exclamáis siempre ante el prestigio de la belleza: *por aquí ha pasado el genio*.

Dos admirables cualidades avaloran el mérito del *Lohengrin*, composición que el mundo musical aclama como la obra maestra de Wagner: la belleza del argumento y la riqueza melódica impregnada de dulzura. El carácter esencialmente rítmico de la obra produce en el alma del oyente

como arrobos místicos de una armonía superior. La unidad de concepción y estilo son asimismo tan perfectas, que se pregunta uno si las palabras han sido hechas para la música o la música para las palabras. Diríase, en efecto, que las palabras, dictadas por no se adivina qué expresión poética, se han hecho melodía ellas mismas. El canto parece la versificación de la tragedia, y lejos de poner obstáculos a la marcha de la acción, la realza y la acentúa poderosamente. [...]

Los coros no son esas masas inertes que maniobran a la señal del director de escena; son individualidades impresionables y flexibles, siempre en movimiento, manifestándose desde el simple apóstrofe hasta la expansión lírica [...]

En cuanto a la orquesta, nótese en toda la obra la división intencionada que el compositor ha hecho de la orquesta en tres grupos de instrumentos diferentes, los de cuerda, los de madera y los de metal, que apropian el carácter de sus timbres variados al de las situaciones y al de los personajes. Todos los motivos del drama musical parecen encerrados en un nudo melódico cuyos hilos, armonicos y flexibles, se desparraman por todo el drama confluyendo siempre al tema religioso del Santo-Gral, en cuyo fondo de oro destaca la figura de Lohengrin, la atmósfera etérea que le circunda, la silenciosa y santa soledad abandonada por la región de fuego de las pasiones terrestres.



### III. OBSERVACIONES SOBRE LA DIFUSIÓN DEL PENSAMIENTO MUSICAL DE PEDRELL

#### 1 EDICIÓN LITERARIA Y MUSICAL:

UNA APROXIMACIÓN A PARTIR DEL ANÁLISIS DE LA RELACIÓN EPISTOLAR DE FELIP PEDRELL CON ALGUNOS DE SUS EDITORES: MANUEL SALVAT, JUAN BTA. PUJOL, ILDEFONSO ALIER, RAMON FORNELL, MANUEL VILLAR.

A la hora de estudiar la producción literaria, crítica y musicológica de Pedrell, su epistolario personal nos aporta el valor de poder analizar el proceso de edición de sus obras desde un punto de vista socioeconómicamente contextualizado, y desde una perspectiva que muestra en primera persona por qué se editaban unas obras, y no otras, cuáles eran las demandas del público y las exigencias y acuerdos con los editores, las condiciones de publicación y representación, los derechos de unos y otros, así como los problemas y malentendidos que en algún momentos tuvieron que enfrentar.

Para el estudio de este aspecto de la edición obra literaria, crítica y musicológica de Pedrell, analizamos su correspondencia con cinco de sus editores, cada uno de ellos representativo, como veremos, de diferentes aspectos y etapas en el conjunto de sus publicaciones: Juan Bautista Pujol y C<sup>a</sup>, Manuel Salvat, Vidal Llimona y Boceta, Ramon Fornell, y Manuel Villar.

A lo largo de su vida, Pedrell trabajó con diferentes empresas editoriales. Entre 1817 y 1915, trabajan en la ciudad de Barcelona (aunque no de forma simultánea) más de un centenar de editores musicales,<sup>574</sup> que en la mayor parte de los casos compaginan esta actividad con la de almacén de música, vendiendo partituras e instrumentos, e incluso entradas para los diferentes espectáculos musicales que tenían lugar en Barcelona. Según nos acercamos al cambio de siglo,

---

574 GARCÍA MALLO, M. Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”, en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, enero-junio 2002, 9 (1), p. 7-154.

algunas de las empresas más grandes comienzan a anexionarse las editoriales más pequeñas, y reeditan las obras con su propio sello, o negocian vendiendo los fondos adquiridos, y los derechos de edición, con lo que llega un momento que es difícil para los mismos autores de la época, saber cuál es la empresa que tiene los derechos de sus obras. Como ejemplo, encontramos un interesante documento en la correspondencia de Ildefonso Alier dirigida a Felip Pedrell:

Todas las composiciones de V. que se publicaron en el “*Salterio Sacro-Hispano*” y las composiciones profanas que yo edité, son hoy de la Sociedad Editorial de Música y si las desea se las proporcionaré facturándole con el 40% de descuento; las que editaron Bernareggi y Vidal-Roger, son en la actualidad de la Unión Musical (ex casa Dotesio), en las cuales yo solo le podría conceder el 25%, mientras que si V. se dirige a dicha entidad, es de creer que se las den gratis ó que por lo menos le conceden un descuento mayor que el que á mi me conceden. La única obra que en la actualidad tengo yo de V. es una que adquirí de la Casa Orilla, de Pamplona, que si V. quiere tendré mucho gusto en ofrecérsela.<sup>575</sup>

Otro caso, como veremos, es la correspondencia de Ramon Fornell, en posesión de los derechos del fondo de Joan Baptista Pujol, y con ellos de obras como *Hispaniae Schola Musica Sacra*, o *Los Pirineos*. En su epistolario se tratan ampliamente los problemas derivados del cambio de propiedad, como por ejemplo el traspaso de los derechos de *Hispaniae Schola Musica Sacra*, iniciada por Pujol, a la editorial Breitkopf & Härtel en Leipzig, o las indagaciones para aclarar la propiedad de los derechos de música, texto y traducciones de cara a la representación de *Los Pirineos* en Barcelona en 1902.

Según se desprende de su epistolario, las publicaciones de Pedrell editadas por Pujol pasaron tras el fallecimiento de éste en 1898 a la propiedad de Ramon Fornell (Universo Musical, 1898-1901), quien a su vez vendió el fondo a Casa Dotesio. Por otro lado, las obras publicadas por Manuel Salvat pasaron al fondo de Vidal Llimona y Boceta, quien se asoció con Bernareggi. Los fondos de ambos pasaron a la empresa Ildefonso Alier, quien, como hemos visto, los repartió entre la Sociedad Editorial de Música y Unión Musical<sup>576</sup> (ex Casa Dotesio). Finalmente,

575 ALIER, Ildefonso. Carta 12, 24-05-1919, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. A menos que se indique expresamente lo contrario, todas las citas al epistolario de Pedrell se refieren a esta edición del mismo.

576 V. GARCÍA, Jorge. “Entre Casa Dotesio y Unión Musical Española (1909-1920): Iniciativa editorial de una marca nacional en Valencia”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVIZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, p. 640-660. GARCÍA MALLO. “La edición musical en Barcelona...”. *op. cit.*; “Nuevas aportaciones a la edición musical catalana en torno a 1900”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVIZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España...op. cit.*, p. 619-639. GONSÁLVIZ LARA, José Carlos, *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995; “Editores e Impresores, I. España”,

encontramos también otros editores, como Víctor Berdós, Canuto Berea,<sup>577</sup> Ollendorf, o Breitkopf & Härtel, lo que nos da una visión de la complejidad de las relaciones de los compositores con los editores musicales en la época que estamos analizando, y, en el caso que nos ocupa nos aporta una valiosa información sobre la difusión y la recepción de la obra literaria, crítica y musicológica de Pedrell.

La correspondencia de Juan Bautista Pujol y Cía<sup>578</sup> con Felip Pedrell comienza el 24 de octubre de 1892, y abarca hasta febrero de 1898. La primera carta hace referencia a la publicación de la obra de Cabezón en *Hispaniae Schola Musica Sacra*<sup>579</sup>, y algunas gestiones administrativas relativas a los volúmenes ya publicados:

Nuestro encargado en esa [Madrid] del reparto, y cobro de las Col[ecciones] de Hispania Schola Musica Sacra, nos escribe que el Sr. Gimeno de Lerma, que, como V. recordará, dijo no haber recibido el ejempl[ar] I vol., ha manifestado tenerlo en su poder. Dicho encargado espera instrucciones relativas al vol. Infanta.

El Sr. Conde de Morphy reclama el I vol. que le fue remitido al Sr. Monasterio por error, asegura haber pagado el I vol. con m l, siendo así que ésta nos fue devuelta.<sup>580</sup>

Sobre *Los Pirineos*, la correspondencia de Pujol a Pedrell es una fuente de primer orden para conocer la difusión de la obra. Ya en 1892 Pujol escribe “*Los Pirineos* comienzan a venderse en Francia”<sup>581</sup>. A finales de 1892, *Los Pirineos* están a punto de pasar a dominio público (junto con la *Serenade Espagnole* de Albéniz) debido a problemas burocráticos<sup>582</sup>. En 1895 escriben a Pedrell sobre la representación de *Los Pirineos* en Madrid:

---

en *Diccionario de la música Española e Iberoamericana*, CASARES, Emilio (dir.), Madrid: SGAE, vol. 4, 1999, p. 606-620. IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.). *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997.

- 577 V. LÓPEZ COBAS, Lorena. “Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVEZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)... op. cit.*, p. 421-438; LIAÑO PEDREIRA, M. Dolores. “Fuentes para el estudio de la edición musical. El Archivo Berea de la Diputación Provincial de A Coruña”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVEZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España... op. cit.*, p. 439-462.
- 578 Las cartas aparecen firmadas mayoritariamente por Luis Pujol, hermano de Juan Bautista Pujol, y administrador de la empresa.
- 579 PEDRELL, Felip. *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia. Saecul. VI, XVI, XVII et XVIII. Diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell*. Barcelona: Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup>. Editores, 1894-1898. vol. III: Antonius a Cabezón, 1895; vol. VII, Antonius a Cabezón, 1897.
- 580 PUJOL, Juan Bta. 1, 21-10-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*
- 581 PUJOL, Juan Bta. 2, 16-11-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*
- 582 PUJOL, Juan Bta. 3, 20-12-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

A V., como a nosotros, le irá resultando por demás exagerado el retraso sufrido en la representación de *Los Pirineos* en el Teatro Real de Madrid, y comprenderá que aquel no puede prolongarse indefinidamente.

V. tiene los medios de hacer cumplir a la empresa sus compromisos, y más ahora, que reside V. en Madrid, así que creemos oportuno recordarle en qué condiciones hicimos la publicación de su obra, el capital invertido en el negocio y el, hasta ahora, negativo resultado que nos ha dado este último.<sup>583</sup>

A lo que Pedrell responde en una carta que la que se reflejan las tirantezas ocasionales en las relaciones entre el autor y la editorial:

Para dejar las cosas en su verdadero terreno, cúpleme manifestar a lo que Vdes. exponen en la suya, lo siguiente:

1º Que no fui yo, sino Vdes. los que solicitaron repetidamente editar la obra de referencia.

2º Que no aseguré ni di jamás palabra de que la representación de la misma fuese dada en plazo determinado, pues el hecho no dependía entonces, como no depende tampoco ahora, de mí.

3º Que en todo asunto en el cual entran intereses de dos partes, y por ende, expuestos a pérdidas o ganancias, es justo y equitativo que si se quiere que se respeten los intereses de una parte, se empiece por respetar los de la otra.

4º Que pueden proceder como estimen necesario con la seguridad de que ni Vdes., ni el firmante, ni nadio podrá oponerse a la lógica de los hechos, dada la índole del asunto.<sup>584</sup>

Al cabo de un año, Luis Pujol vuelve a insistir en el tema de la representación de *Los Pirineos*:

Muy Sr. nuestro: Habiéndonos Vd. asegurado que su obra *Los Pirineos* sería representada en el Teatro Real, sin demora alguna, esta casa, confiando en su palabra, emprendió con mucha fe, la publicación de dicha obra. Han transcurrido algunos años, y la obra no se ha representado. No se le ocultará a nadie los grandes perjuicios que este incumplimiento nos está irrogando. Hace algún tiempo se le hicieron a Vd. algunas preguntas referentes al asunto, y su contestación distó mucho de ser satisfactoria.

Así es, que como todo debe tener su término, esta casa, obligada a defender sus intereses, desea saber si la obra *Los Pirineos* será representada este invierno, o lo que hubiese sobre el particular, a fin de que, según sea su contestación, proceda conforme crea necesario, en defensa de su derecho y de la justicia.<sup>585</sup>

583 PUJOL, Juan Bta. 14, 19-10-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

584 Nota manuscrita de Pedrell conservada junto a la correspondencia de Juan Bta. Pujol, 15. (*Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2462).

585 PUJOL, Juan Bta. 24, 20-08-1896, en *Epistolario de Felip Pedrell...* No se conserva anotación con la contestación de Pedrell.

También hay referencias a *Por nuestra música*, que había sido costeada por Pujol (aunque en la edición impresa figuraba solamente “Imprenta de Heinrich y C<sup>2</sup>”),

*Pour nôtre Musique*, no ha sido un negocio, ni podría serlo. Pagamos la impresión, que es lo más costoso, y creímos complacer a V. publicando la obra en francés ¿No es bastante? [...]

Nos sorprende la forma especial de sus cartas, y el espíritu de crítica que en las mismas aparece invariablemente, tanto más cuanto no lo legitima motivo alguno. Ejemplo: la contestación respecto del depósito de *Los Pirineos*.

Estamos siempre dispuestos a admitir observaciones justas, hechas amistosamente, pero de eso a lo otro media una distancia que resultaría contraproducente no observar.

[Hoja aparte, con fecha 1894, en lápiz:]

“Por contestacion a lo que me dicen con fecha 28. Dic., me repito y no retiro ninguna palabra de cuanto llevo escrito a título de observación o de crítica, como Vdes. quieran, pues tengo juicio formado de que no pasarán Vdes. jamás de la categoría de vendedores de música; lo de editores, liberales, inteligentes a la altura del negocio y a la verdadera devoción que se debe a los clientes, en verdad, eso no le... para Vdes., ...prueba de ese espíritu es de ver la carta de referencia, de la cual conservarán Vdes. copia, y en la famosa facturita librada antes de mi salida de ésa [...]”<sup>586</sup>

Sobre la publicación de *Hispaniae Schola Musica Sacra*, el epistolario de Pujol está lleno de referencias al proceso de edición de los diferentes volúmenes de la colección,

Manuel Salvat<sup>587</sup>, compositor y director de orquesta (además de editor) fue alumno de Gabriel Balart y Crehuet (\*1824; †1893); como editor de música, se dedicó a la calcografía musi-

586 PUJOL, Juan Bta. 6, 28-12-1894, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

587 V. *La Vanguardia* 9-07-1893, p. 4:

[Necrológica de Gabriel Balart] “La enseñanza había sido siempre para él una especie de sacerdocio: a ella vivó consagrado con verdadero cariño, contándose en la lista de sus infinitos discípulos los nombres de Sanchez Gavanach, Antonio Nicolau, Francisco Rialp, hoy profesor en Londres, Vicente Negrevernís, Francisco García Vilamala, Joaquín María Vehils, Domingo Sanchez, Luis Bersonier, Manuel Salvat, Juan Escalas, Lorenzo Bau, Mario Calado... en una palabra: toda una generación de artistas, que recordarán siempre las grandes dotes de inteligencia del simpático maestro y sus excelentes condiciones de carácter.”

Pedrell escribe de Balart en las *Celebridades Musicales* de Arteaga y Pereira: “Dedicase el maestro Balart, especialmente, a la enseñanza de la armonía y composición, en la cual ha demostrado cualidades excepcionales; sus profundos conocimientos, severidad y pureza de su sentido estético, han formado excelentes compositores entre sus discípulos, de los cuales recordamos entre los mejores, a Sánchez Gabanyach, Antonio Nicolau, Teobaldo Power, Francisco Rialp (maestro en Londres), Vicente Costa, Vicente Negrevernís, Francisco García Vilamala, Joaquín M<sup>a</sup> Vehils, Domingo Sánchez, Luis Bressonnier, Manuel Salvat, Juan Escalas, Juan Elías, Francisco Camaló, Luis Quintana,



cal<sup>588</sup> entre 1879 y 1906. Como grabador de música trabajó hacia 1895 para el taller de Rafael Guardia. Como hemos visto, su empresa fue absorbida en 1904 por la Sociedad Andrés Vidal Llimona y Boceta, que a su vez fue adquirida por Ildefonso Alier y después por Casa Dotesio.<sup>589</sup>

En línea con el perfil general del editor musical del siglo XIX, Manuel Salvat era un Editor-Almacenista.<sup>590</sup> En su almacén de música<sup>591</sup> se vendían además entradas para conciertos, partituras, e instrumentos musicales, como en el caso de los pianos Dassel de Berlín,<sup>592</sup> e incluso se vio envuelto en una explosión en el año 1909.<sup>593</sup>

---

Eusebio Bosch, Vicente Petri, ricardo Giménez, Francisco Rodó, Joaquin Sala, Avelino Abreu, pedro Viladevall, Lorenzo Sampera, Lorenzo Bau, Mario Calado, José fornelio, Ramon Bartomeus, Salvador Furés, Juan Gumbert y otros. En 1886 fue nombrado maestro de armonía y composición del Conservatorio del Liceo de S. M D.<sup>a</sup> Isabel II, de Barcelona, en sustitución del compositor alemán el Sr. Hamperding, con lo cual ha mejorado notablemente, desde el primer día, la enseñanza de dicha asignatura, y mejorará, formando escuela, dejándose sentir la influencia del inspirado y sabio maestro. F. P.” (V. GABRIEL BALART: EN ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felip; VIADA, FRANCISCO. *Celebridades Musicales o sea Biografías de los hombres más eminentes en la música...* Barcelona: Centro Editorial artístico de Torres y Seguí, 1886, p. 608-610.)

588 GARCÍA MALLO, M. Carmen, “La edición musical en Barcelona (1847-1915).”... *op. cit.*, p. 14.

589 SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Eferídes...* *op. cit.* vol. 4, p. 306. GONSÁLVIZ LARA, C. J. *La edición musical española...*, *op. cit.* p. 125, 157, 186. GONSÁLVIZ LARA, C. J. *La edición musical española...* *op. cit.*, p. 184-187; GARCÍA MALLO, M. Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915).”... *op. cit.*, p. 7-154.

590 V. GACÍA MALLO, *op. cit.*, p. 38-39.

591 Según GACÍA MALLO, *op. cit.*, p. 12: Sta. Tecla nº 3, Gracia; Pasaje Bacardí, Pasaje Bacardí 2, Rambla del Centro 35, Provenza 234.

592 En *La Vanguardia*. 28-02-1904, p. 4 “[Anuncio] Pianos Dassel de Berlín, los mejores del mundo. Representante Manuel Salvat, pasaje Bacardí, almacén de música.

593 En *La Vanguardia* 30-06-1909, p. 2.:

“Una estruendosa detonación alarmó ayer al mediodía a los vecinos de la Rambla del Centro y cuantas personas transitaban por aquella vía. La gente corrió azorada y se cerraron algunas tiendas. Los agentes de la autoridad acudieron en seguida al sitio donde había ocurrido la explosión, siendo uno de los primeros en llegar el delegado de policía señor Bravo, que en aquel momento desembocaba en la Rambla por la calle del Conde del Asalto. / La explosión había tenido lugar en la peloquería que el señor Portabella posee en la casa número 35 de la mencionada Rambla. / En dicho establecimiento se hallaban, al ocurrir la explosión, varios parroquianos, saliendo algunos de ellos a la calle con la cara llena de jabón y a medio afeitar. / En el interior de la peluquería hay un cuarto de baño, en donde se encontraba bañándose un caballero, quien vistióse como buenamente pudo antes de salir a la calle. / A consecuencia de la explosión derrumbáronse el cielo raso de la peluquería y un tabique y un armario del almacén de música que don Manuel Salvat posee contiguo a la referida peluquería. / También quedó partido en trozos un gramófono de gran tamaño del

Como compositor, publicó en 1880 una tanda de veinticuatro danzas americanas.<sup>594</sup>

El estudioso artista catalán D. Manuel Salvat, director de orquesta del teatro Principal de Barcelona, ha publicado una serie de *Danzas americanas* que hacen mucho honor a las dotes de compositor elegante y distinguido que posee el Sr. Salvat. Son veinticuatro danzas, divididas en ocho cuadernos, y se titulan: *Elvira, La Pesca, Rosarito, Rosita, Amparo, Virginia, Clotilda, La gitana, Tula, Panchita, Matilde, La Guanábana, El bambú, Carolina, Loló, ¡Sarasa!*, *La Africana*, Caimilo, Colibrí, Chupaflor, Mari Lulú, El sinsonte, La Nigua y el Mofongo.

Estas obras están grabadas y estampadas en el taller de grabados que el Sr. Salvat tiene establecido en Barcelona, calle de Valencia 323, taller que es el primero indudablemente que existe en España, así por la perfección del grabado como por la limpieza de la estampación.

En Madrid no son conocidas todavía las *Danzas americanas* del Sr. Salvat, pero no es dudoso que serán en breve tan apreciadas como en Barcelona, donde son verdaderamente populares.<sup>595</sup>

En octubre de 1877 figuraba, según Saldoni, como director de orquesta en el Teatro Principal de Barcelona,<sup>596</sup> encontramos referencias en prensa a su labor como director en esta institución también en otras temporadas:

Tuvo lugar anteanoche en el teatro Principal el primero de los conciertos del pianista italiano Beniamino Cesi ante una concurrencia más distinguida que numerosa, según costumbre en la mayor parte de los conciertos.[...] Estos [aplausos] acompañaron en mayor o menor número todas las piezas del programa, ejecutadas algunas en unión de una orquesta de 50 profesores bajo dirección de don Manuel Salvat, tales como el concierto en “si bemol” de Mozart, y el “Concert Stück” de Weber, habiendo tocado como piezas sueltas el minuetto de Pedrell para instrumentos de cuerda y la preciosa sinfonía de “Il reggente”, del inmortal Mercadante.<sup>597</sup>

Y también en su epistolario con Pedrell:

Vamos ahora a mis cosas. Abrí el Teatro Principal con una compañía de zarzuela catalana, que todo el mundo se figuraba que teníamos que hacer una fortuna; a los

---

propio establecimiento del señor Salvat. /Acerca de la causa de la explosión nada puede decirse en concreto. díjose al principio que se trataba de una explosión de gas; pero ni en la peluquería ni en el almacén de música se había percibido el más ligero olor de dicho fuido, y además las cañerías estaban intactas.

594 SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides...* op. cit. vol. 4, p. 306.

595 En *Crónica de la Música*, a. II, n. 99, 12-08-1880, p. 7.

596 SALDONI, Baltasar: *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de Efemérides...* op. cit. vol. 4, p. 306.

597 En *La Vanguardia*, 19-03-1884, p. 5.

quince días he tenido que cerrar, todos nos hemos equivocado, pasado el primer día de inauguración, no venía nadie al Teatro; ahora me entretengo los días festivos, no más con una compañía de zarzuela castellana. (Siempre tengo la misma suerte).<sup>598</sup>

Trabajó también como director de la orquesta “para los espectáculos” de la compañía de ópera italiana organizada por el empresario Alberto Bernis para la temporada 1882-83 del Gran Teatro del Liceo:

Completados ya los cuartetos de la compañía de ópera que debe funcionar desde el próximo sábado, 16 del actual, en el Gran Teatro del Liceo, publicamos a continuación los nombres de los artistas: Maestros directores y concertadores: Cav. Augusto Vianesi, Cosme Ribera y Joaquín Vehils. [...] Maestro de orquesta para los espectáculos; Manuel Salvat.<sup>599</sup>

Gran Teatro del Liceo. Temporada de 1882-83. La empresa que ha tomado a su cargo este coliseo, se complace en anunciar al ilustrado público de esta capital, que ha confiado la dirección del mismo coliseo al activo empresario de teatros don Alberto Bernis, quien ha organizado una Compañía de ópera italiana de *primissimo cartello*, en la cual figuran contratados, por toda la temporada, artistas de reconocido mérito y reputación artística, y por determinado número de representaciones a los celebrados artistas [...] maestro director de orquesta, don Manuel Salvat.<sup>600</sup>

En 1888, figura en la plantilla de artistas del Liceo en el cargo de director de la orquesta de la compañía coreográfica.<sup>601</sup> Dirigió también música de baile y conciertos instrumentales, en cuyo programa se incluían algunas de sus composiciones:

Liceo: Mañana, vispera de la Candelaria, tendrá lugar en el Gran Teatro del Liceo el cuarto baile particular de máscaras, ejecutándose por la orquesta que dirige el maestro don Manuel Salvat las piezas del siguiente programa:

Primera parte: Sinfonía, “De Nabonne a Carcassonne”, Llubes; Wals, “Sueños de Primavera” (nueva), Salvat; Rigodón, “Franco-Español”, Llubes; Mazurka, «Feliana», Vehils; Americana «Simpatía» Negrevernís; Rigodón, “La main aux dames”, Corbin

Segunda parte: Wals, “Fontaine d’amour”, Llubes; Lanceros, “Los Patacones”, Escalas; Polka, “Manifestación”, Llubes; Americana, “La Africana”, Salvat; Mazurka, “Gardenia”, Llubes; Rigodón, “Diable au ball”, Metra; Americana “La Falúa” Escalas; Galop “Tout a coup”, Llubes<sup>602</sup>

598 SALVAT, Manuel. 4, 26-11-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

599 En *La Vanguardia*, 8-12-1882, p. 7.

600 En *La Vanguardia*, 12-12-1882, p. 11.

601 En *La Vanguardia*, 18-03-1888, p. 3.

602 En *La Vanguardia*. 31-01-1899, p. 6:.

En 1904 llegó a hacer una propuesta para el arriendo del Teatro del Liceo, que finalmente ganó Alberto Bernís:

Anteanoche se reunió la Sociedad del Gran teatro del Liceo en Junta general extraordinaria para conocer, discutir y votar los tres pliegos de condiciones para el arriendo del teatro, suscriptos por don José París, don Manuel Salvat y don Alberto Bernís, de los que ya dimos oportuna cuenta.

Aprobada el acta y leídos los pliegos, don Pedro Milá presentó una proposición, que fue aprobada por unanimidad, en el sentido de que los pliegos presentados fuesen discutidos por el orden que resultase de un sorteo. Este determinó en primer lugar el del señor Bernís, el segundo el del señor París y en tercero el del señor Salvat.

Puestos a votación, se obtuvo el resultado que sigue:

El señor Bernís, 513 votos favorables, 310 negativos y 16 abstenciones.

Como se necesitaba tener las dos terceras partes, faltaron 45 votos.

El del serño París alcanzó 324 votos en pro, 489 en contra y 25 abstenciones, faltando por tanto 234 votos; y

El del señor Salvat mereció la aprobación de 25 votos y la negativa de 483 y 210 abstenciones.

En su consecuencia, el señor presidente don José Munné y Leal, levantó la sesión a las once.<sup>603</sup>

Al mismo tiempo, lo encontramos colaborando también con otras instituciones, como la Universidad de Barcelona, donde se encargó de la dirección de la orquesta en la ceremonia de apertura del curso 1883-84:

Según costumbre, el acto de apertura del curso académico de 1883-84, que mañana a la una se celebrará en el Paraninfo de la Universidad, será amenizado por una numerosa orquesta que dirigirá el profesor don Manuel Salvat.<sup>604</sup>

Entre abril y agosto de 1887 trabaja como segundo director de orquesta en El Dorado-Teatro de Cataluña,<sup>605</sup> junto a Alfred Patusset como primer director:

La empresa que ha tomado en arriendo este elegante coliseo tiene el propósito de dar a conocer en esta ciudad los mejores artistas que en el género llamado de *variedades*

603 En *La Vanguardia*, 19-06-1904, p. 3:

604 En *La Vanguardia*, 30-09-1883, p. 6.

605 Ubicado en la Plaza de Cataluña, n.5, esquina calle Vergara; Se inauguró el 21 de junio de 1884 con el nombre de Teatro Ribas; dos años más tarde, en 1886, cambia el nombre por Teatro de Cataluña (V. *La Vanguardia*, 1-10-1886, p. 4), y a partir de 1887 pasa asociarse con el nombre *El Dorado* (V. *La Vanguardia*, 5-05-1887, p. 2), a semejanza del café concierto *El Dorado* de París, nombre con el que poco a poco se irá identificando (V. SUBIRÁ, José. *La ópera en los teatros de Barcelona: estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Monografías históricas de Barcelona, 9. Barcelona: Millà, 1946.)

tanta aceptación tienen en el mundo artístico y que Barcelona no ha podido juzgar todavía por falta hasta ahora de un local destinado exclusivamente a ello.

A este fin, ha procedido a verificar en el local importantes reformas que han de convertirlo en aristocrático salón y darle si cabe mayor importancia, para que *como en otras temporadas el teatro de Cataluña sea centro de la buena sociedad barcelonesa*.

El programa de las funciones se dividirá entres partes y en cada una de ellas se dará la mayor variedad.

*Conciertos por artistas de merecida fama, notabilidades excéntricas, caricaturistas, equilibristas, ventriloquistas, atletas, completo cuadro de pantomima*, etc. formarán en conjunto un *verdadero museo artístico*, dognio de la importancia y buen nombre de Barcelona.

He aquí los nombres de los artistas que hasta la fecha tiene la empresa ajustados y que irán debutando sucesivamente desde el día 30 de abril corriente hasta el mes de agosto:

*Director de escena*, M. Charles Mey [...] Gran compañía de baile anglo americana: [...]

*Maestre director*: M. Alfred Patusset / *2º director*: D. Manuel Salvat.<sup>606</sup>

A partir de 1889 lo se vincula a la administración del Teatro Lírico, que en aquel momento se encontraba bajo la dirección de Evaristo Arnús y Ferrer.<sup>607</sup>

En lo que respecta a su relación con Felip Pedrell, Manuel Salvat fue el editor de *Notas Musicales y Literarias* y del *Salterio Sacro-Hispano* (1882-83); el *Salterio* fue republicado por Vidal Llimona y Boceta entre 1904 y 1905, y entre 1908 y 1925 por Ildefonso Alier Martra (\*Barcelona, 1864; †Madrid, 1938)<sup>608</sup>. Es además el editor de algunas de las primeras composiciones de Pedrell, y tenía los derechos de edición de algunas de sus obras publicadas en *Notas Musicales y Literarias*, como *Chiarina, Tanda de Valses, transcripción para piano* op. 113<sup>609</sup>, *Dolora, poesía musical para piano*,

606 En *La Vanguardia* 24-04-1887, p. 14.

607 V. AVIÑO, Xosé. "Arnús de Ferrer, Evaristo". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. I. Madrid: SGAE, 1999, p. 702.

608 IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008, p. 247

609 En el *Catálogo Manuscrito* de Pedrell, E-Bc M 1970, f. 96, se lee "*Chiarina, Tanda de Valses. Transcripción para Piano*. Año 1881 catálogo op 113. Publicada en los números 3 y 4 de la Revista *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona 16 y 13 de julio de 1882),º de edición P. % S. Depositada por el autor (propietario) en Barcelona 17 de Abril de 1884. nº de registro 728. Ceditos los derechos editoriales de esta obra, reservándome los de ejecución, transcripción, etc., a D. Manuel Salvat en 25 de Noviembre de 1889.

op. 28 (ch)<sup>610</sup> y la *Gavotte* op. 111,<sup>611</sup> que más tarde fueron también reeditados por Vidal Llimona y Boceta; Salvat publicó la transcripción para piano de *Otger, Marcha Fúnebre para la tragedia de este nombre de Antonio Ferrer y Codina*<sup>612</sup>, publicada en *La Enciclopedia Musical* por Rius y Julià, y más tarde reeditada por Alier, y la reducción para canto y piano de *La Celestina, tragi-comedia lírica de Calisto y Melíbea*.

En el epistolario de Felip Pedrell encontramos más información, lo que nos aporta una mayor comprensión del contexto social y musical de la época, y de algunos proyectos de edición de obras de Pedrell:

La correspondencia versa, principalmente:

1. Sobre las gestiones de Salvat para publicación de un “Album de Cantos españoles”, embrión de lo que luego será el *Cancionero Musical Popular Español*<sup>613</sup> de Pedrell.

Para ello, Salvat intenta conseguir los derechos de algunas obras, como *Cantos españoles* de Ocón.<sup>614</sup>

---

610 Mazurka compuesta en 1866, y publicada por Salvat, y más tarde por Vidall Llimona; En el *Catálogo Manuscrito* E-Bc M 1970, f. 194v, se lee: *Dolora, Poesía Musical para Piano*. Año 1866, catálogo op. 28 (ch). Publicada en Barcelona en el n.º 15 de la Revista *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona 8 de Octubre de 1882). N.º de edición P.20.S. Depositada por el autor (propietario) en Barna 17 de Abril de 1884, n.º de registro 745, y en el f. 8v: Op. 10. Cuatro Mazurkas para piano. Escritas bajo la influencia de Chopin cuyas obras estudié a fondo por aquella época. He perdido muchas de estas composiciones. Mi hermano Pedrell me ha recordado algunas al piano de las cuales no tenía yo la menor idea. Aunque escritas, estas composiciones, bajo la influencia chopiniana, hay algunas, sin embargo, bastante notables.

611 *Catálogo Manuscrito*, E-Bc M 1970, f. 218: “Primera Gavota (en Do menor) transcrita para Piano. Año 1880 catálogo op. 111 (d) Publicada en los números 21 y 22 de la Revista *Notas Musicales y Literarias* (Barcelona 19 y 26 de noviembre de 1882) n.º de edición P. 27 S. Depositada por el autro (propietario) en Barna 1.º Mayode 1884, n.º de registro 753. Cedo todos los derechos editoriales de esta primera Gavota y de la siguiente, segunda Gavota, reservándome los de ejecución, transcripción, etc. a D. Manuel Salvat en 25 de noviembre de 1889.”; f. 219: “Segunda Favota (en la menor) Transcripta para Piano. Año 1880 catálogo op. 111 (d)

612 *Catálogo Manuscrito*, E-Bc M 1970, f. 225. *Otger. Marcha fúnebre para la tragedia de este nombre de Antonio Ferrer y Codina*. Transcripción para piano. Año 1885. Publicada suelta y repartida a los suscriptores de “La Enciclopedia Musical”. Cedida la propiedad de la transcripción y de la partitura original para algunos instrumentos de banda a Rius y Julià. Edigor Salvat ha publicado este año 1889 una edición de la misma transcripción, planchas n.º. 149.

613 El proyecto, que se fue gestando durante muchos años, no verá la luz hasta 1916 (con un cambio de planteamiento respecto al plan inicial) con la publicación del *Cancionero Popular Español*. Valls: E. Castells, 1917-1922, 4 t..

614 OCÓN, Eduardo. *Cantos Españoles: colección de aires nacionales y populares, formada e ilustrada con notas*



Apreciable amigo: He recibido contestación del Mtro. Ocón, y me dice que tiene la edición de Cantos españoles agotada, y que por ahora no piensa hacer ninguna de nueva; si tú, con tu influencia y amigo que eres de Ocón, pudieras conseguir que me dejara hacer una tirada a mí, y si no tuviera láminas que me las dejara grabar, lo haría con muchísimo gusto.

Una pregunta que tú puedes saber: ¿son propiedad esos cantos andaluces, o no lo son? Si no lo fueran, no necesitaríamos permiso para grabarlos.<sup>615</sup>

Salvat trata de concretar las posibilidades de realizar el proyecto con Pedrell:

Para hacer este Album de Cantos Españoles, qué es lo que me harías pagar, porque me conviene tener más. Aguardo contestación.<sup>616</sup>

Dígame sin rodeos lo que costarían unos 30 cantos españoles para publicar un Álbum, y si me conviene, lo haré; si no, por eso no hemos de reñir.<sup>617</sup>

Encontramos también referencias a esta edición en la correspondencia de Joan Fabré y Oliver dirigida a Felip Pedrell:

Estuve un día a ver al Sr. Salvat y cambiamos impresiones. Sé que V. escribe para dicho señor una colección de música española. Le indiqué que haría gustoso la portada, y contestó que en eso, como en lo demás, se hará lo que V. quiera.<sup>618</sup>

Finalmente, la publicación se aplazó:

[P.S.] Para la publicación de los cantos españoles tengo que aguardarme un poco, hasta que concluya lo de Viladevall, y he pagado por él 4.000 pesetas; uno de estos días, si el abogado no me engaña, se venderán los bienes de su Madre, un año justo habré pasado en esta cuestión, sin yo tener nada que ver, no miro para hacer un favor a uno que decía era amigo mío; cobrando eso, aún tendré que pagar 3.000 ptas. más; de todas maneras, no lo habré perdido todo, y entonces podré principiar a trabajar en esta publicación.<sup>619</sup>

## 2. Sobre cuestiones económicas relacionadas con terceras personas:

---

*explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón.* Málaga: [s.n.] 1874. Algunos años más tarde, Pedrell recomienda la obra de Ocón a Lamote de Grignon (V. LAMOTE DE GRIGNON, J. Carta 2, 23-09-1900). Finalmente, Pedrell incluirá solamente una obra de los *Cantos Españoles* de Ocón, la “Nana” malagueña (*Cancionero Popular...*p. 3)

615 SALVAT, Manuel. 1, 30-01-1890, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

616 SALVAT, Manuel. 2, 7-02-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

617 SALVAT, Manuel. 2, 7-02-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

618 FABRÉ Y OLIVER, Joan 8, 14-06-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

619 SALVAT, Manuel. 11, 30-05-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



Creo que sabías dónde vive un tal Vicente Sánchez, pianista, que vino de América el año pasado, y se me llevó de mi casa 700 pesetas de música, y nomás cobré que la mitad; si puedes saber dónde tiene su domicilio en Madrid.<sup>620</sup>

Ya escribí a Vicente Sánchez, pero no me ha contestado aún.<sup>621</sup>

Esta semana seguramente todo lo de la madre del pillete de Viladevall, que me [ha] arruinado; se pondrán a vender todo lo poco que queda en el Masnou, lo cual ya hace un mes lo tengo embargado; irá a subasta por orden judicial. Dios quiera que salga bien de este asunto.<sup>622</sup>

Tendrías que ver a Sánchez Torralba, a ver si paga, y te puedes quedar con el dinero.<sup>623</sup>

Si hablas con el Sr. Dotesio, que yo no conozco - vino a Barcelona, y dicen que compraba el almacén de Pujol y el de Llobet; si me hubiese venido a verme, se lo habría vendido, y me parece que es lo mejor que podía comprar; también se hubiera vendido el taller, con todas sus herramientas.<sup>624</sup>

3. Información sobre las gestiones que se realizó Manuel Salvat para impulsar el estreno de *Los Pirineos* en el Liceo de Barcelona en 1902: sobre las conversaciones con Bernis, recomendaciones de personas influyentes con las que era necesario hablar, tratos y acuerdos, sobre la contratación de Mascheroni para la dirección de la obra, así como su sustitución por Goula, debido a motivos de salud, la representación de la obra en catalán o en italiano, y el comienzo de los ensayos, precios, etc...<sup>625</sup>

620 SALVAT, Manuel. 1, 30-01-1890, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

621 SALVAT, Manuel. 2, 7-02-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

622 SALVAT, Manuel. 4, 26-11-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

623 SALVAT, Manuel. 5, 5-12-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

624 SALVAT, Manuel. 7, 11-01-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

625 Debido a la importancia de esta fuente, y a su extensión, incluimos en Anexos al Capítulo III, p. 281 un extracto cronológico de la correspondencia de Salvat a Pedrell relativa al estreno de *Los Pirineos*, comprendiendo los años 1900 y 1901; esta correspondencia forma parte de un estudio más amplio en marcha sobre el proceso de estreno de *Los Pirineos* de Pedrell en Barcelona a través del análisis del epistolario conservado en la Biblioteca de Catalunya; complementando las publicaciones anteriores sobre el proceso general de estreno de la obra, CORTÉS I MIR, Francesc. *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1994; CORTÉS I MIR, Francesc. “El projecte d’estrena al Teatre Real de Madrid de l’òpera *Els Pirineus*, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell: estratègies i malvolences”, en *Recerca Musicològica* XIII, 1998, p. 231-267; Cortés i Mir, Francesc. “*Els Pirineus*, l’estrena del 1902”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, p. 269-287; GODOY LÓPEZ, Anna. “El procés d’estrena del «Pròleg» d’*Els Pirineus* de

En 1880, en los últimos meses de su estancia en París, Pedrell mantiene contacto con un editor (de quien no cita el nombre) interesado en la publicación una serie de 12 *Lieder*, así como en la ejecución de la *Samaritaine*. Pedrell lo narra así en *Jornadas de Arte*:

A principios de año dí en París una audición de varias obras mías al editor primitivo (se me escapa ahora su nombre) de las obras del maestro M. Dijeron malas lenguas, que le interesó por tal modo la carrera del maestro que, a la postre, comprometió su capital y hubo de retirarse del comercio, incautándose el protegido de todas las existencias editoriales del protector. Agradóle la serie 12 *lieder* escogida entre los que compuse el año anterior; le proporcioné copia; titulé la serie *Íntimas*, y quedó en editarlas. Comprometiése, en principio, a editar y hacer cuanto estuviese en su mano para que fuese ejecutado el oratorio *Samaritaine*, cuyo *scenario* yo le proporcionaría en seguida que llegase a España y, cuando llegase el caso, previa aceptación, ratificaría el compromiso ante notario. No llegó el caso porque después de una serie de evasivas de mal gusto y peor inventiva editorial, mi amigo el general S. comisionado por mí, hubo de arrancarle poco menos que a viva fuerza la serie de *Íntimas* y el *scenario* de la *Samaritaine*.<sup>626</sup>

Como hemos visto, en 1908 Ildefonso Alier (\* 1864; † 1938) adquiere los derechos de publicación de numerosas obras de Pedrell a través de la adquisición de la editorial Vidal Llimona y Boceta, que a su vez había ido anexionando los fondos de otras casas editoriales; Alier vuelve a editar el *Salterio Sacro-Hispano*, así como algunas de las obras para piano de Pedrell que ya había publicado Salvat, como la *Gavota en do menor*, la *Marcha fúnebre de la tragedia Otger*, y otras obras, como el *Nocturno para piano, Primer nocturno*, la *Rapsodia sobre motivos de los hugonotes*, *Roberto, rapsodia para piano sobre motivos de la ópera de Meyerbeer*, la *Serenata nel poema lírico Mázzeppa*. Alier publica también *El organista litúrgico español*<sup>627</sup>

La correspondencia entre ambos, conservada en la Biblioteca de Catalunya, comienza el 16-04-1907, y en el encabezado de la carta figura:

“Vidal Llimona y Boceta / Casa Editorial / Barcelona = Mallorca, núm 273 / Dirección telegráfica: LLIMONA-BARCELONA / Madrid = Cuesta de Santo Domingo, núm. 20 / Dirección telegráfica: LLIMONA-MADRID”

---

Felip Pedrell a Venècia l'any 1897”, en *Recerca Musicològica XX-XXI*, 2013-2014, p. 194-220. Cortès, Francesc, “La creació musical de Felip Pedrell”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 25-97.

626 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*, p. 149-150

627 Pedrell, Felip. *El organista litúrgico español, selección de composiciones de organistas clásicos españoles, precedida de avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico conforme a las prescripciones del Motu Proprio y a las tradiciones de la escuela clásica de órgano española / escogida y comentada por Felipe Pedrell*, Madrid: Ildefonso Alier, 1905.

El epistolario comienza con noticias relacionadas con la *Antología de organistas clásicos españoles*<sup>628</sup>, que estaba editando Vidal:

Mi querido Maestro: He estado ausente unos días y á mi regreso he encontrado su apreciable del 11 así como las pruebas corregidas de su *Antología*.

Creo que con lo que actualmente está ya grabado podemos formar un volumen y con las demás composiciones que V. indica podríamos formar un 1º vol. el cual procuraré se publique enseguida ¿le parece bien?<sup>629</sup>

El 1er Vol. se estampará enseguida que estén corregidas las pruebas, así es, que, venga el texto que indica que realmente debe procurar sea breve.

El 2º Vol. se empezará á grabar también seguidamente para irlo intercalando con lo otros trabajos.<sup>630</sup>

Amigo Don Felipe: He recibido su tarjeta del 11 y tengo el gusto de manifestarle que por todo el corriente mes espero quedará terminada la obra y yo mismo pasaré por su casa para liquidar y hablarle de otros asuntos, pues creo sabrá que el Sr. Boceta y un amigo suyo tienen el Teatro Real y que la Empresa tiene el propósito de poner en escena óperas de Maestros Españoles.<sup>631</sup>

A partir de agosto de 1908, Alier figura ya como editor y propietario de la empresa Vidal Llimona y Boceta:

Ildefonso Alier / EDITOR DE MÚSICA / PROPIETARIO DEL FONDO EDITORIAL / VIDAL LLIMONA Y BOCETA / PLAZA DE ORIENTE, 2 / MADRID / CASA EN BARCELONA.

Con el cambio de propiedad, la edición de la *Antología* de Pedrell se demora, y se presentan problemas económicos (que finalmente se resuelven); al mismo tiempo, Alier realiza las gestiones pertinentes para registrar a su nombre los derechos de las obras que pertenecían a Vidal Llimona y Boceta:

He recibido su apreciable carta del 29 de Julio último y contestando á la misma paso á manifestarle que me enteraré seguidamente del estado en que quedó la publicación del primer volumen de la *Antología* de órgano, donde está el prólogo, etcétera.

Tenga la bondad de decirme, pues así no tendré que mirar ningún libro, que cantidades faltan abonar, para poderlo dar al público lo antes que me sea posible.<sup>632</sup>

628 PEDRELL, Felip. *Antología de organistas clásicos españoles: siglos XVI, XVII y XVIII coleccionada y comentada con juicios y datos biográfico-bibliográficos por Felipe Pedrell*. 2 v. Madrid: Ildefonso Alier, 1908.

629 ALIER, Ildefonso. 1, 16-04-1907, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

630 ALIER, Ildefonso. 2, 22-04-1907, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

631 ALIER, Ildefonso. 3, 15-07-1907, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

632 ALIER, Ildefonso. 4, 1-08-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

Conforme tuve el gusto de manifestarle en nuestra última entrevista en esa, he estudiado bien el problema para poder publicar por entero su “Antología”, pero aun que la rebaja que Vd. ha tenido a bien concederme es importantísima, mis medios de acción no alcanzan todavía á ello, así es, que, desearía hiciese Vd. un último sacrificio y acceda á cobrar únicamente pesetas 750 por lo que le falta cobrar del primer volumen y todo el segundo.

Si quiere ó puede concederme este favor, publicaré seguidamente la obra y daré orden á mi hermano de que preparen la correspondiente Escritura y le entregue el total de la cantidad convenida.<sup>633</sup>

Mañana mandaré a mi hermano poder, instrucciones y fondos, para que se pueda formalizar la Escritura en seguida. En la Escritura citada, haré que figuren las demás obras ya publicadas, a fin de poder hacer el depósito de las mismas á mi nombre.

Con esta fecha escribo á Alesio para que termine en seguida el primer volumen de la “Antología” y emprenda la publicación del segundo á fin de que esté listo cuando tenga lugar el Congreso de Sevilla, pudiendo por lo tanto entregarle los originales y terminar el prólogo. Le agradecería me remitiese Vd. una listita de las obras ó únicamente de los Autores que figurarán en el segundo volumen, para poderlo anunciar en el Catálogo que estoy publicando.<sup>634</sup>

He mandado ya el dinero, poderes é instrucciones a mi hermano para que se firme la Escritura que hemos convenido y así mismo he dado instrucciones á Alesio para que grabe y publique en seguida toda la Antología.<sup>635</sup>

[...] Supongo en su poder los ejemplares de la “Antología” que el mismo día de recibir su carta ordené le remitiesen. No pude remitir el ejemplar al firmante de la carta que acompañaba á la Vd. por no haber entendido la firma, quien era para hacerlo figurar en mi libro de Maestros?<sup>636</sup>

La “Antología”, creí que causaría mucha sensación, pero que se vendería poco, pero no tan poco como ha resultado la realidad en que solo se ha vendido un solo ejemplar. Lo que han hecho, con el pretexto de escribir artículos ocupándose de la misma, ha sido pedir que se la regalasen, así es, que como he regalado todos los ejemplares que me han pedido, dirán que Vd. es el mas sabio de los músicos Españoles y que yo soy un editor rumboso... pero nada mas.<sup>637</sup>

A finales de 1908, el encabezado de las cartas de Alier cambia a:

---

633 ALIER, Ildefonso. 5, 13-08-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

634 ALIER, Ildefonso. 6, 18-08-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

635 ALIER, Ildefonso. 7, 22-08-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

636 ALIER, Ildefonso. 9, 19-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

637 ALIER, Ildefonso. 9, 19-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

Ildefonso Alier / EDITOR DE MÚSICA / PROPIETARIO DEL FONDO EDITORIAL / VIDAL LLIMONA Y BOCETA / MANUEL SALVAT Y ESPAÑA MUSICAL / REPRESENTANTE EXCLUSIVO PARA ESPAÑA Y PORTUGAL / DE LOS / PIANOS AMERICANOS / DE THOS SHEFIELD U. S. A. / (SIN RIVAL) / PLAZA DE ORIENTE, 2 / MADRID / APARTADO DE CORREOS 287 / CASA EN BARCELONA / PLAZA DE CATALUÑA 18 / CASA EN PARÍS / “STADIUM DES ARTS” / BOULEVARD DE STRASBOURG, 38

Pedrell propone a Alier la edición de obras nuevas, como una *Biblioteca*<sup>638</sup> (que finalmente se queda en proyecto):

Oportunamente he recibido su apreciable carta del 18 así como la del Sr. Oliva<sup>639</sup> y muestra de papel, que le devuelvo según sus deseos. El asunto me gusta y estoy dispuesto a intentarlo, pero como no tengo mercado actualmente, puesto que los que han de comprar los volúmenes son los librereros y hoy yo no estoy en relaciones con ellos, no podría emprenderlo hasta año nuevo en que habré hecho todos los trabajos preparatorios y además tendré en marcha mi actual negocio de edición de música. Si puede Vd. aguardarse, tenga la bondad de decirme las condiciones en que se haría la publicación para acabar de estudiar financieramente el negocio.<sup>640</sup>

Como á últimos del corriente mes tendré aquí á mi capitalista desearía buesque [*sic*] Vd. y me remita todos los demás documentos é ideas que puedan ser pertinentes á nuestro asunto a fin de poder presentar el plan de campaña con todos sus detalles y bien estudiado y para esto necesito también el que me diga las condiciones en que haremos la publicación.<sup>641</sup>

Con la presente le devuelvo todos los documentos que se sirvió remitirme para la publicación de su “Biblioteca”, la cual con harto dolor de mi parte he de declarar que no me atrevo con ella por que por mas que he hecho en el mercado de América me falta en absoluto y faltándome aquél, creo no debo emprender el negocio, mucho mas al comienzo de mis negocios en que hasta ahora solo gastos he tenido.<sup>642</sup>

638 Seguramente la Biblioteca que se menciona en *Jornadas Postresras...* p. 62:, en el capítulo correspondiente a 1908 se lee: “hay en proyecto una Biblioteca de vulgarización musical intitulada *Música y Letras*, y para la cual están preparados distintos volúmenes, con estos títulos: *Músicos contemporáneos.- Músicos de antaño.- La Música y los músicos de los teatros Lope de Vega y Calderón.- Folklore castellano del siglo XVI.- El drama lírico español y sus orígenes.- Carlos V músico.- El “Comvidado de piedra” de Pouchkine y Dargomijsky.- De Folklore y Nacionalismo musical*, etc.”

639 Impresor de Vilanova i La Geltrú; se encarga, también en este año 1908, de la impresión del *Catàlech de la biblioteca de la Diputació de Barcelona* (PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical propietat de la Excm. Diputació Provincial de Barcelona ab notes crítiques, històriques y biogràfiques, transpcions en notació moderna y reproduccions fotogràfiques del documents més importants per a la bibliografia espanyola*. 2 v. Barcelona: Palau de la Diputació, 1908-1909.

640 ALIER, Ildefonso. 7, 22-08-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

641 ALIER, Ildefonso. 8, 3-09-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

642 ALIER, Ildefonso. 9, 19-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

Como por otra parte continuo trabajando para hacerme un buen mercado en Europa y en América y no desconfío en lograrlo, tan pronto yo pueda, si no son las obras de su “Biblioteca” que es de creer que para bien del arte ya estén editadas, espero y confío en que escribirá para mí una nueva serie.<sup>643</sup>

Finalmente, considerando escasas las ventas de las obras de Pedrell, Alier no se compromete a la publicación de obras nuevas:

Muy Sr. mío y estimado amigo: He recibido su apreciable del 21 y por este mismo correo he dado orden de que le remitan 2 ex. del Primer libro de su “Antología” y uno de los “Poemas del Pianista”. Los ejemplares de esta última obra son procedentes de un resto de la primitiva edición que estaban arrinconados en los archivos de la Casa Vidal y ahora los he puesto á la venta junto con otras obras literarias, también residuos de edición, para ver que tal recibía este género de obras mi clientela á la que he añadido todos los librerías de España y desgraciadamente como si no les hubiese remitido nada puesto que no he logrado vender los poquísimos ejemplares que tenia en existencia.<sup>644</sup>

Como Vd. comprenderá, mi querido Maestro, esta fue una de las varias pruebas que he hecho para ver si podía lanzarme por el terreno de vender libros y esta también me ha salido fallida. Me dirá Vd. que se trata de obras viejas, pero esto solo lo sabe Vd. puesto que para la generación actual no las conocen y todo debía sonarles á novedades, lo que hay, es, que no teniendo el mercado de América, como no lo tengo, todo cuanto haga no seria mas que gastar dinero y ahora, al principio de mi casa, no me es posible el sembrar si no es para recoger inmediatamente.<sup>645</sup>

Para cuando tenga el mercado de América, que es en lo que trabajo con mas entusiasmo, voy á explicarle mis proyectos, puesto que á Vd. si quiere le tengo señalado un puesto importante. Deseo publicar una Escuela completa de composición, que sea lo más moderno y mejor que se haya publicado; esto es, tratados de armonía, contrapunto, fuga, instrumentación, etcétera, que sean una recopilación de todo cuanto hayan dicho sobre estos particulares los mas grandes maestros antiguos y modernos además de lo que reconocido talento y experiencia le sugiera. Esto mismo pienso hacerlo publicando métodos para todos los instrumentos. Esto es lo que pienso hacer y desearía me diese Vd. su opinión y si puede ser un plan de campaña mejor, teniendo en cuenta que no corre prisa puesto que por ahora me es imposible el hacerlo.<sup>646</sup>

Años después, en 1914, Alier vuelve a escribir a Pedrell, con el fin de pedirle una colaboración para la nueva revista que está fundado, *La Música*.

---

643 ALIER, Ildefonso. 9, 19-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

644 ALIER, Ildefonso. 10, 23-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

645 ALIER, Ildefonso. 10, 23-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

646 ALIER, Ildefonso. 10, 23-12-1908, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



Mi querido y respetable amigo: En el próximo mes de Enero empezaré a publicar una Revista titulada “La Música” y desearía mucho la honrase Vd. con su continua colaboración.

Dicha Revista se publicará en los días 15 y último de cada mes y como en el primer año no habrá más que pérdidas y mas si se tiene en cuenta la actual situación que la guerra está creando en todo el mundo y que es una perturbación horrible en todos los negocios, me veo en la necesidad de poderle ofrecer únicamente 5 pesetas por cada artículo que me mande, pero en la seguridad de que este estipendio ahora tan mezquino se aumentará paulatinamente.<sup>647</sup>

Por razones de mercado, como hemos visto, los derechos de edición de las obras de Pedrell van pasando de Alíer a otras editoriales.

Joan Baptista Pujol (1835-1898), pianista, compositor, y amigo personal de Pedrell, funda su editorial de música en el año 1888. Es el editor, entre otras obras de Pedrell, de la partitura de *Los Pirineos*, de colección *Hispaniae Schola Musica Sacra*, las *Cansons populars catalanas* de Francisco Alió i Brea (1862-1908), con prólogo de Pedrell<sup>648</sup>.

Tras el cierre de la empresa de Joan Baptista Pujol, Ramon Fornell adquiere sus fondos, y con ellos los derechos de gran parte de las publicaciones de Pedrell. La correspondencia de Fornell con Pedrell es amplia, y requeriría un estudio aparte no sólo por sus dimensiones sino también porque aporta información relevante de primera sobre el contexto social y cultural de la época, aporta consejos, críticas y valoraciones sobre diversos aspectos de la producción de Felip Pedrell. Sin entrar ahora en un análisis exhaustivo, la correspondencia trata temas como la gestión económica y difusión de la obra de Pedrell. Concretamente, Fornell le hace recomendaciones sobre cómo las diferentes críticas y las propias actividades de Pedrell pueden servir para promocionar sus obras.

Me gusta que el crítico de París inste para llevar a cabo su objeto sobre la música española, y no dudo que de su pluma han de salir cosas buenas, y en particular sobre *Los Pirineos*, de los cuales es de esperar una crítica de tan elevados conceptos como han hecho Cui, Uriarte, etc.; y será un material más para cuando llegue la oportunidad de publicar el sabido folleto de que tantas veces hemos hablado, y por cuyo medio, según yo tengo pensado, se han de enterar muchos millares de personas que de la importancia de dicha obra, que no siendo así y no habiéndose representado, ni tendrían noticia de que existiese.<sup>649</sup>

---

647 ALIER, Ildefonso. 11, 17-12-1914, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

648 ALIÓ, Francisco. *Cansons populars catalanas recullidas y armonisadas per Francisco Alió; ab un prólech de Feliph Pedrell* Barcelona: Joan Bta Pujol & Cia, 1891..

649 FORNELL, Ramon. 1, 24-12-1894, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



Supongo que con las conferencias, se despertarán ahí los deseos de adherirse a la *Hispania*, pues esto y mucho más merece la obra.<sup>650</sup>

[...]pareciéndome oportunísima la idea de la creación y fundación de una capilla a los objetos que V. indica, y que fomentada la Asociación por las entidades tan ilustradas e influentes que V. cita, las consecuencias han de resultar precisamente beneficiosas en pro el arte y de la verdadera música religiosa; así como excelentes preliminares para que a Antología vaya aumentando en adherentes, y sea una edición algo lucrativa para todos. Respecto a esta obra, tengo presentada instancia a nombre de Pujol a este Ayuntamiento, y creo se obtendrá la admisión por algunos ejemplares. ¿No podría intentarse igual con el Ayuntamiento de esa, valiéndose de personas de alguna influencia dentro? En fin, me parece que está V. en la actualidad en terreno firme, y que cada día se irá afirmando más.<sup>651</sup>

Tratan también temas de gestión de adelantos económicos y pagos de derechos a Pedrell por la venta de sus publicaciones:

[...] referente a su indicación por las mil pesetas; en estos momentos, aunque mis deseos, como V. sabe, son de complacerle en cuanto me sea posible, sólo puedo ofrecerle quinientas, que puede V. disponer como guste, y si le parece bien, se las remitiré en una letra a cargo de este Banco de España, o de algún otro banquero. No regateo a V. su petición, pero tenga V. en cuenta que estamos en la boda de mi hija, y los gastos de vestuario y otros anejos son muy crecidos, y hay que añadir a esto, que este año se ha perdido la cosecha de naranjas de Alella con motivo de las heladas, que a lo menos importa de mil seiscientos a dos mil duros; y a otras cosas que no vienen al caso, por tanto, no dude de mi buena voluntad, y acepte de momento lo que le ofrezco, y tal vez más adelante pueda complacerle en el todo.<sup>652</sup>

Incluso recomendaciones sobre temas de relaciones con otros compositores y críticos, previniéndole de entrar en polémicas que les pudieran perjudicar:

Meditar mucho el acto de ponerse en pugna con el personaje sabido, por cuanto tal vez, aunque en argumentación y conocimientos le dejara V. aplastado, correría V. el riesgo de crearse un enemigo poderoso en influencia oficial mayormente, y esto seguramente no ha de convenirle, según mi humilde parecer; el silencio adoptado hasta ahora es la más elocuente contestación y la que más contraria al enemigo; el seguir por esta senda no hay compromisos ni se excita la enemistad, que tal vez otro día pueda desaparecer. ¡Es tan voluble el tiempo! Y a V. y a él, si no se han enconado mucho los ánimos, pueda convenirles hacer las paces, y mayormente cuando él ha reconocido solemnemente sus méritos de V. en otras ocasiones, y que sin duda por algún resentimiento pasajero le habrá inducido a cometer la

650 FORNELL, Ramon. 1, 24-12-1894, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

651 FORNELL, Ramon. 4, 22-05-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

652 FORNELL, Ramon. 2, 12-03-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

trastada, teniendo esto en consideración y salvando el parecer de V. siempre de mejor peso que el mío, me atrevo a hacerle tales indicaciones<sup>653</sup>

También tratan del planteamiento formal y las posibilidades de edición de algunas publicaciones, como el *Cancionero Musical Popular Español* que Fornell rechaza en 1900:

Al mismo tiempo, deseando ser útil a V. y no teniendo compromisos adquiridos, le agradeceré se sirva indicarme las condiciones para la publicación de su obra Cancionero de música española popular y el número aproximado de planchas para poder hacer cálculos sobre su coste, pues siendo cosa de V., me gustaría editarla, por poco que las circunstancias lo permitan<sup>654</sup>

Referente al Cancionero, aunque fuera mi mayor gusto, emprender esta publicación, las circunstancias que median hoy impiden determinar nada, como V. comprenderá por lo que voy a exponer.<sup>655</sup>

Otros temas relevantes que se tratan en este epistolario son las relaciones con la editorial Breikopf & Härtel con respecto a las obras publicadas por Pedrell en dicha editorial (de cara, a la continuación de *Hispaniae Schola Musica Sacra*), la gestión de derechos de edición y de representación de *Los Pirineos* tras la compra por parte de Fornell de la empresa de Pujol,<sup>656</sup> y las gestiones de Fornell relativas al estreno de *Los Pirineos* en Barcelona,<sup>657</sup> la edición de *Los Pirineos y la Crítica*<sup>658</sup> y de otras obras, como la partitura de *La Celestina*,<sup>659</sup> etc. También trata el tema de las relaciones con otras editoriales, como Dotesio<sup>660</sup> (que finalmente acabaría comprando la empresa de Fornell) o Salvat.<sup>661</sup>

---

653 FORNELL, Ramon. 4, 22-05-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

654 FORNELL, Ramon. 7-28-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

655 FORNELL, Ramon. 37, 23-03-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

656 FORNELL, Ramon. 21, 29-07-1901; 22, 13-08-1901; 25, 21-09-1901; 27, 16-10-1901; 35, 3-02-1902; 36, 10-02-1902; 37, 23-03-1902; 53, 20-11-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

657 FORNELL, Ramon. 9, 16-01-1901; 12, 2-06-1901; 17, 28-06-1901; 5-07-1901; 39, 5-07-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

658 FORNELL, Ramon. 16, 23-06-1901; 17, 28-06-1901; 19, 8-04-1901; 21, 29-07-1901; 24, 15-09-1901; 24, 15-09-1901; 25, 21-09-1901; 27, 16-10-1901; 28, 27-10-1901; 29, 7-11-1901; 30, 22-11-1901; 32, 4-12-1901; 33, 5-12-1901; 34, 28-01-1902; 35, 3-02-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

659 FORNELL, Ramon. 46, 12-10-1902; 48, 28-10-1902; 49, 4-11-1902; 50, 12-11-1902; 51, 14-11-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

660 FORNELL, Ramon. 37, 23-03-1902; 38, [?]-04-1902; 40, 7-07-1902; 41, 10-07-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

661 FORNELL, Ramon. 39, 5-07-1902, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

Manuel Villar será el editor de las últimas publicaciones de Felip Pedrell. En noviembre de 1915 se pone en contacto con Pedrell, tras comprar la sucursal en Barcelona de Unión Musical Española (antes Casa Dotesio), proponiéndole la edición de algunas de sus obras.<sup>662</sup>

Para comenzar, quisiera publicar algunas obras de Vd., de las dimensiones como las publicadas por la casa Ollendorff, pero exclusivamente inéditas, que no se hayan publicado ni en periódicos ni en revistas. La proposición que Vd. hacía a la Unión Musical Española, de quinientas pesetas por cada una de esas obras, la encuentro acertada [...]. Me atrevo a proponer a Vd. que me ceda tres obras de las condiciones indicadas, por la cantidad de mil pesetas..

Villar señala las recomendación de Vicente Ripollés y Eduardo López Chávarri para la publicación de las obras de Pedrell<sup>663</sup> y le solicita tres libros de entre 200 y 250 páginas para publicar: *Orígenes y transformaciones de las formas pianísticas*, que Pedrell había empezado a publicar en la revista *Musiciana* de la Academia Granados, la biografía de Tomás Luis de Victoria y otro libro a elección de Pedrell. Éste le envía varias propuestas para el tercer libro, entre ellas el *Cancionero*<sup>664</sup> que tenía proyectado desde hacía tiempo pero aún no se había podido publicar. Villar especifica en esta misma carta que el contenido de este libro debería ser “a base de que sus materias no hayan sido publicadas anteriormente en revistas ni periódicos, o por lo menos en su gran mayoría.”

Manuel Villar realiza también recomendaciones encaminadas a la difusión de las obras que van a publicar: en *Orígenes y transformaciones de las formas pianísticas*, la primera que quiere publicar, Villar recomienda que no haya demasiados ejemplos musicales; finalmente, aunque Villar menciona en algún momento la necesidad de reformar algo la redacción del texto, decide publicarla exactamente tal y como se editó en *Musiciana*; no se llegó a incluir el segundo tomo proyectado. La biografía de Victoria sigue en su mayor parte la publicación de datos biográficos incluidos en el tomo VIII de la *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria publicada por la editorial Breitkopf & Härtel en 1913. Finalmente el tercer libro no será el cancionero, sino la biografía de Anonio Eximeno, sobre la que Villar comenta: “con sinceridad, debo decirle que me inclino por Eximeno por ser más original, y ya sabe Vd. mi criterio algo cerrado de no querer publicar trabajos que cualesquiera forma hayan visto la luz pública”.<sup>665</sup> El *Cancionero Musical Popular Español* pasará a publicarse finalmente en Valls, por la editorial Castells.

La correspondencia de Manuel Villar a Pedrell trata también con detalle todas las gestiones para la edición de las tres obras mencionadas, siguiendo todo el proceso, desde el envío de materiales, corrección de originales, impresión, papel y distribución, así como las gestiones económicas (malentendidos incluidos) y de pago de derechos.

662 VILLAR, MANUEL. 3, 9-11-1915, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

663 VILLAR, MANUEL. 4, 7-12-1917, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

664 VILLAR, MANUEL. 5, 13-12-1917, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

665 VILLAR, MANUEL. 5, 13-12-1917, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

## 2. DIFUSIÓN DE *POR NUESTRA MÚSICA* A PARTIR DEL EPISTOLARIO DE FELIP PEDRELL

Una de las fuentes más importantes para conocer el proceso de difusión de *Por nuestra música*, así como su recepción, es sin duda *La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*, que recoge la mayor parte de artículos publicados a nivel internacional alrededor de esta obra de Pedrell. Ya hemos visto en la introducción del presente trabajo, al tratar el estado de la cuestión<sup>666</sup> de los estudios previos sobre la figura de Felip Pedrell, cuál es el análisis que realizan de *Por nuestra música*.

Sin embargo, a la vista de la documentación aportada por el estudio del epistolario de Felip Pedrell, encontramos nueva información, de un carácter diferente: ya no se trata de escritos dirigidos al público con afán de divulgación (o de crítica, en su caso), sino de registros íntimos que revelan, a través de la correspondencia epistolar, felicitaciones, pensamientos y sentimientos sobre aspectos concretos del opúsculo de Pedrell, e incluso asuntos de índole práctica y económica respecto a la edición y distribución de la obra.

Es un tema amplio, que da pie a una profundización mayor en investigaciones posteriores, y del que haremos un esbozo en el presente trabajo.

Corresponsales como Enric Alzamora,<sup>667</sup> Ramón de Arana,<sup>668</sup> Ricardo Castro<sup>669</sup>, Edoardo Dagnino<sup>670</sup>, Enrique G. Girbal<sup>671</sup>, Manuel M<sup>a</sup> Guzmán<sup>672</sup>, Buenaventura Íñiguez,<sup>673</sup> Teodoro Llo-

---

666 V. p. 21.

667 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015; ALZAMORA GOMÀ, Enric, 1, 25-09-1891, p. 68. Todas las citas al epistolario de Pedrell en el presente trabajo se revieren, a menos que se indique expresamente lo contrario, a esta edición del mismo.

668 ARANA, Ramón de. 4, 1-01-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 79-80.

669 CASTRO, Ricardo. 2, 10-04-1897, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 542.

670 DAGNINO, Edoardo. 4, 16-07-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 553.

671 GIRBAL, Enrique G. 12, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 908.

672 GUZMAN, Manuel M<sup>a</sup>. 18, 4-02-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

673 ÍÑIGUEZ, Buenaventura. 1, 16-11-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

rente,<sup>674</sup> Gino Marinuzzi,<sup>675</sup> Guillermo Massot<sup>676</sup>, Juan Montes<sup>677</sup>, Juan Oliva,<sup>678</sup> Narciso Oller,<sup>679</sup> Adrián Pascual,<sup>680</sup> Bartolomé Pérez Casas<sup>681</sup>, Luis Pidal Mon,<sup>682</sup> Francisco Pradilla,<sup>683</sup> Serafín Ramírez,<sup>684</sup> Antonio O. de Retana,<sup>685</sup> Juan Facundo Riaño,<sup>686</sup> Francisco Sallarés,<sup>687</sup> Juan Tomás Salvany<sup>688</sup>, Eduardo Serrano,<sup>689</sup> entre otros, felicitan a Pedrell por la publicación, al tiempo comentan de forma más o menos extensa sus impresiones sobre *Por nuestra música*.

La difusión del opúsculo de Pedrell estaba íntimamente relacionada con la difusión de la ópera *Los Pirineos*, y por tanto con su posible estreno. Víctor Balaguer<sup>690</sup> solicita a Pedrell una docena de ejemplares para repartir, y le pide también que envíe ejemplares firmados a D. Carlos Calderón, en Extramadura, al Excmo. Sr. D. José M. López y López, en Écija, y a Mr. Paur Marieton, en París. Unos años más tarde, en 1901, en pleno proceso de negociaciones para la representación de *Los Pirineos* en Barcelona, Claudio Martínez Imbert comenta a Pedrell, en la misma línea, que está planeando un pequeño concierto en el que se interpretarán los motivos mencionados en *Por nuestra música*, con el fin de publicitarlo.

Ramón de Arana, por su parte, escribe con su prosa entusiasta:

Leí *Por nuestra música* y sin exageraciones ni hipérbola he de manifestarle á V, con la franqueza que me caracteriza, que me gustó muchísimo y la he paladeado con verdadera fruición.- Jamás he leído una exposición más clara y sincera de los modernos

- 
- 674 LLORENTE, Teodoro. 1, 21-09-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1167.
- 675 MARINUZZI, Gino. 2, 26-07-1911, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1327.
- 676 MASSOT BERTRAN, Guillem. 1, 26-11-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1402.
- 677 MONTES CAPÓN, Juan. 1, 8-07-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1761.
- 678 OLIVA, Juan. 2, 17-09-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2073.
- 679 OLLER, Narciso. 3, 1-10-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2016.
- 680 PASCUAL, Adrián. 1, 12-07-1899, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2141.
- 681 PÉREZ CASAS, Bartolomé. 4, 24-05-1896, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2300; 24, 1-01-1912, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2318.
- 682 PIDAL MON, Luis. 4, 28-05-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2367.
- 683 PRADILLA, Francisco. 6, 12-12-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2427.
- 684 RAMÍREZ, Serafín. 2, 16-11-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2494.
- 685 RETANA, Antonio O. de. 2, 13-12-1894, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2520-2522.
- 686 RIAÑO, Juan Facundo. 2, 29-09-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2528.
- 687 SALLARÉS, Francisco. 1, 2-06-1892, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2694.
- 688 SALVANY, Juan Tomás. 2, 16-09-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2715.
- 689 SERRANO, Eduardo. 5, 10-04-1897, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2770-2771.
- 690 BALAGUER, Víctor. 17, 20-10-1891; 100 [S.D.], en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 284;

(llamémosle así) procedimientos musicales; en toda la obrita campea una honradez y una fe y una idea tan grande y generosa de nuestra música, que subyuga y encanta.- Quizá me atreva á escribir algo sobre el particular, aunque temo que mi audacia resulte ridícula ante tan excelente alegato en defensa de sagrados intereses; y, coincidencia rara, en uno de mis artículos referentes á lo que yo creo que deben ser nuestros certámenes musicales (los gallegos) he llegado á sostener que la canción popular pudiera ser en Galicia el origen y fundamento de la ópera regional (no se ría V.), á imitación de los hechos realizados por Glinka con la música rusa.- ¡Y luego los Silvaris me llaman mal gallego!<sup>691</sup>

y posteriormente reparte el folleto entre sus conocidos, hasta el punto de perder sus propios ejemplares y tener que solicitar más a Pedrell.<sup>692</sup>

José María Esperanza y Solá,<sup>693</sup> acompaña su acuse de recibo de *Por nuestra música* con una siguiente reflexión sobre la ópera nacional:

Viniendo ahora a su *Trilogía*, le diré que la empresa que ha acometido, y de que es razonado comentario el libro que tengo a la vista, merece sinceramente, a mi juicio, aplauso, y cuanto en elogio suyo se diga, será merecido.

Harto se ha hablado de Ópera Nacional; harto, como dice V. muy bien, se ha teorizado sobre ella, sin que el resultado haya dejado de ser siempre el mismo. Mientras Italia, Francia, Alemania y Rusia tienen en la música de sus óperas y de sus dramas líricos, rasgos característicos que marcan la nacionalidad respectiva, algo típico y genuino que las distingue y separa unas de otras, España, excepción hecha de algunas de nuestras mejores zarzuelas, tímido ensayo en breve, malogrado, de música propia y peculiar, ha seguido atada, hasta recientísimos tiempos, al carro de la ópera italiana, que, como atinadamente dice V., lo invadió todo desde el pasado siglo: teatros, liceos, conservatorios y academias, en donde se rendía culto al divino arte.

Era, pues, necesario hablar menos y buscar mejor; y esto es lo que ha hecho V., predicando con el ejemplo, y utilizando algo del fruto cosechado en largos años de incesantes estudios y prolijas investigaciones. ¿Habrás V. acertado? ¿Será el verdadero sendero que conduzca a la Ópera Nacional y genuinamente española el que V. ha tomado? *A i posteri P'ardua Sentenza.*

Ildefonso Jimeno de Lerma<sup>694</sup> también recibe *Por nuestra música*, junto con la dedicatoria del mismo que le hace Pedrell, y escribe su felicitación en la correspondencia del 17 de Octubre de 1891:

691 ARANA, Ramón de. 4, 1-01-1895, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 80.

692 ARANA, Ramón de. 18, 27-03-1895, p. 96; 39, 3-01-1896, p. 118; 42, 28-01-1896, p. 122; 45, 26-02-1896, p. 125; 66, 28-04-1897, p. 152, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

693 ESPERANZA Y SOLA, José María. 17, 7-06-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 687.

694 JIMENO DE LERMA, Ildefonso. 1, 17-10-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1115.



Mi querido amigo y compañero: Si yo me concretase a dar a V. las gracias y presentarle mi modesta felicitación por su precioso folleto titulado *Por nuestra música*, que con tan inmerecida dedicatoria se ha servido remitirme, habría cumplido con el caballero y el amigo, pero no con el artista; y juzgo que en el caso presente es ante todo el artista.

A este, pues, me dirijo, asegurándole que la lectura de su escrito me ha proporcionado no sólo satisfacción y regocijo, sino algo más hondo, porque si mi escasez de inteligencia y mi abundancia de quehaceres me privan de ocuparme directamente de ciertas materias artísticas a las que siento decidida afición, no pueden privarme del deseo de que personas tan competentes como V. las cultiven, en cuestiones tan trascendentales de suyo, como es la que ha dado lugar, felizmente, a sus bien meditadas líneas.

Y como quiera que estoy, por temperamento y por ideas, tan conforme con las de V., en que no se debe ir de puerta a puerta a rogar se admitan frutos que aún no están en sazón, pero sí hay una obligación moral, en el que cuenta con medios para ello, de trabajar por altos ideales, y el verdadero patriotismo es el de entregar al bien común y al lauro de la patria los honores por ello alcanzados, guardando sólo lo que para conseguirlos en sosiego y paz se pierda, doblemente le felicito, al ver que con obra y con palabra está resuelto el amigo Pedrell a marchar por tan noble camino.

Por su parte, Johann Fastenrath<sup>695</sup> recibe el libro a través de Joaquín Rubió y Ors, y Carl Krebs<sup>696</sup> lo recibe a su vez a través de Van der Straeten.

Entre las voces críticas, Antonio Peña y Goñi escribe a Pedrell el 21 de septiembre de 1891, acusando recibo de *Por nuestra música*. En su siguiente carta, del 3 de octubre, Peña y Goñi escribe a Pedrell un comentario sobre el opúsculo, al tiempo que apremia a Pedrell a la aplicación práctica de los principios expuestos en el mismo:

Amigo Pedrell: No he hecho sino llegar a la deliciosa villa y corte de todas las Españas, y leer de una tirada su libro de V., *Por nuestra música*. Comprenderá que es imposible del todo asunto una crítica acerca de esa exposición de principios que peca, en general, de anfobología, y se halla al alcance de aquellos para quienes la música es desgraciadamente el menos molesto de todos los ruidos. Esta es, al menos, mi opinión. Yo le entiendo a V., y sé a donde quiere dirigirse, en medio de las penumbras filosóficas que envuelven a las ideas y a los pensamientos del artista. Los demás lo sabrán, también. ¿Cuándo? Cuando se salten en presencia de la Trilogía. Hace V. la descripción, en líneas generales, de una criatura ideal que despierta en todos, vehementísimos deseos de conocerla. Venga, pues, la criatura, y presentémosla al público. ¿Sirve para algo? ¿Puedo servir de testigo en el bautizo? ¿Cuál será la ocasión más oportuna? [...].

Lo que hace falta es apuntar al blanco. Cuando éste se encuentre a nuestras vistas. Y para ello me tiene V. a su disposición. Hábleme de sus propósitos prácticos; ¡fuera

695 E-Bbc M 964. BALAGUER, Victor..16 23-10-1891.

696 KREBS, Carl. 1, 1-08-1894, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 1135.



filosofías, vayamos a lo positivo! ¿Qué concurso es ése para el cual ha escrito V. a Arrieta y a Chapí? Yo ingresaré en la Academia, muy pronto, quizá el mes que viene, por consejo de todos. ¿Puedo ser a V. útil allá?<sup>697</sup>

En cambio, y prácticamente en las mismas fechas, la reacción de Edoardo Dagnino es entusiasta:

J'ai lu *Por nuestra música*, c'est un des livres qui enthousiasment et (même) découragent un peu les jeunes gens: voire combien de nobles efforts trouvent souvent l'indifférence du public, et voire en même temps comme triomphe la routine; mais aussi ou se réchauffe au feu d'une si noble idée, et on se sent réconforté et orgueilleux de vibrer à l'unisson avec des nobles intellects. Je suis, pour ma part, très fier de votre affectueuse dédicace- milite obscuro de la idea, mes efforts de suivre les nobles ideales don't Vous êtes apôtre si fervent et illuminé, seront mon ambition. Galli, selon mon opinion, a porté son attention plus sur le côté technique que sur l'idée géniale que informe votre Trilogie. C'est peut-être encore un peu la faute à nous italiens, on juge ici la Musique allemande comme plus savante, sans s'apercevoir qu'il y a quelque chose de plus qu'une plus grande doctrine; il suffit lire *crestes*[?] les *Lamentations* de Torchi dans la *Rivista Musicale Italiana*; dans ses paroles se résument toutes les espérances et l'amertume de ceux qui songent à une Art italienne digne de se nommer Art et de se nommer italienne.<sup>698</sup>

La difusión de la obra llega al punto de que Ramón Fornell,<sup>699</sup> editor de Pedrell, le indica en junio de 1901 que en la editorial sólo le queda algún ejemplar en francés de *Por nuestra música*, y que se ha agotado la versión en español.

Algunos años más tarde, en 1897, Pedrell recibe correspondencia de Ricardo Castro,<sup>700</sup> acusando recibo de *Por nuestra música* en México, y felicitándole por la obra.

En 1910 su sobrino Carlos Pedrell le escribe informándole de las posibilidades de difusión de *Los Pirineos* y *Por Nuestra Música* en Argentina;<sup>701</sup> Felip Pedrell realiza ese mismo año su viaje a Argentina llevando consigo algunos volúmenes de las partituras de *Los Pirineos* y de *La Celestina*, así como de *Por nuestra música* y *Los Pirineos y la Crítica*, para difundirlas en dicho país, dejando a su sobrino encargado de la gestión económica.<sup>702</sup>

697 PEÑA Y GOÑI, Antonio. 4, 21-09-1891, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2268.

698 DAGNINO, Edoardo. 4, 16-07-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 553-554.

699 FORNELL, Ramon. 17, 28-06-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 785.

700 CASTRO, Ricardo. 2, 10-04-1897, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 542.

701 PEDRELL, Carlos. 16, 22-05-1910, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2170-2171.

702 PEDRELL, Carlos. 22, 1-02-1911, en *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2177-2178.

### 3. UNA POLÉMICA EN PRENSA: ¿PEDRELL PLAGIARIO?

Como hemos visto, Pedrell repetía sus ideas principales sobre música con frecuencia, en obras diferentes, utilizando en ocasiones incluso las mismas palabras. Otras veces publicaba artículos completos en diferentes medios de prensa, los agrupaba en libros recopilatorios, o los incluía como parte integrante del texto de volúmenes monográficos.<sup>703</sup> Especialmente en este registro discursivo de los artículos de divulgación musical, incluía a veces ideas y resúmenes de textos de otros autores, e incluso extractos literales y traducciones de dichas obras. El nombre de los autores originales (y en muchos casos los títulos de las obras citadas) aparecen en la mayoría de los casos dentro del mismo artículo, aunque sin indicar las referencias completas a modo de cita bibliográfica en un trabajo académico actual. Este es también el caso de *Por nuestra música*, concebido como una herramienta de difusión de sus ideas sobre el drama lírico nacional y de promoción directa de *Los Pirineos*, de cara a su posible representación.

En su propia autobiografía Pedrell comenta cómo llegó a acusársele directamente de plagio a raíz de la redacción, precisamente, de *Por nuestra música*:

“Y como he dicho que si me fuera dable volver a componer la trilogía en cuestión, la escribiría otra vez tal como la concebí, así mismo sostengo y sostendré mil veces más cuanto afirmé y en el modo y forma en que lo hice, sin quitar ni añadir una sola tilde, en el opúsculo *Por nuestra música*, sin curarme, poco ni mucho, de protestar contra la obra de mala fe que quiso alguien hacer acerca del opúsculo, tildándolo de plagio descarado, suprimiendo con aviesa intención incisos gramaticales, referencias y citas de procedencia que pudiesen dañarme ante el público, y presentando, en fin, párrafos de mi escrito no como yo los escribí, cuando me referí a ideas corrientes y de dominio público, sino como él quiso hacer entender que yo los había escrito.”<sup>704</sup>

Pedrell se refiere, entre otros, a una serie de críticas publicadas en el *Heraldo de Madrid* a principios de 1902, con motivo del estreno de *Los Pirineos* en el teatro del Liceo de Barcelona el 4 de enero de ese año. El 5 de enero el *Heraldo de Madrid* publica en portada un resumen del argumento, junto con ilustraciones de algunos de los personajes. La crónica afirma que se estrenó “con gran éxito” y que recibió “una ovación”.<sup>705</sup> En este mismo número, el corresponsal del periódico en Barcelona, José Reig, publica la siguiente crítica:

En el Liceo se ha estrenado anoche la trilogía *I Pirinei*.  
La ópera, cuya letra es de Víctor Balaguer y la música del maestro Pedrell, obtuvo una ovación.

703 Ver Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria...”, p. 327.

704 PEDRELL, Felip. *Jornadas de arte*,... p. 254

705 “Los Pirineos. Ópera de Pedrell”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIII, n. 4069, 5-01-1902

La función ha terminado a las dos y cuarto de la madrugada.

Imparcialmente hablando, la obra no responde a los aplausos debidos a las muchas simpatías y amigos del maestro.

Se notan muchas reminiscencias de Wagner.

La obra estuvo bien presentada; pero el desempeño fue algo deficiente.

La respuesta no se hizo esperar, y a los dos días<sup>706</sup> el *Heraldo de Madrid* publica una respuesta de un grupo de músicos asistentes a una velada en honor a Pedrell en el Orfeón Catalán el día siguiente al estreno, donde reivindicán:

Los concursantes a la velada en honor del maestro Pedrell, celebrada por el Orfeón Catalán, protestan enérgicamente por el telegrama que dirigió el corresponsal del *Heraldo* dando cuenta del estreno de la ópera *Los Pirineos*.

Ruegan rectifique las apreciaciones, pues la partitura es en extremo original y característica y obtuvo extraordinario éxito, que se ha ratificado en la segunda representación.

Los abajo firmantes declaran que la obra del maestro Pedrell es un verdadero monumento nacional, y esperan de su caballerosidad la publicación del presente telefonema.

Antonio Nicolau, Isaac Albéniz, Enrique Granados, Luis Millet, F. Millet, Pagès, J. Lamote de Arignon (sic), Magin Morera, Miguel Llovet (sic), J. Vidal, F. Viada, J. Sallaverry, J.M. Concella, Juan Polvat, R. Mitjana.

José Reig responde al día siguiente<sup>707</sup> reafirmando en que “se nota en *Los Pirineos* muchas reminiscencias de Wagner, y ahora añado que algunos trozos recuedan el famoso prelude del *Mefistófele*” de Boito. Más adelante llega a afirmar: “Otros que han elogiado también la ópera de Pedrell, particularmente abundan en mi opinión; pero me han dicho que hay que tener en cuenta que se trata de un maestro catalán”, y que el apoyo de Granados y Albéniz se debe a su propio interés personal de que el Liceo comience a programar obras de compositores españoles, y por tanto poder estrenar *Petrarca* y *Merlín*.

Las protestas se manifestaron en forma de artículos publicados en diversos medios en defensa de Pedrell y de su ópera. Entre ellos, por ejemplo, el artículo de Josep Roca y Roca en *La Vanguardia*,<sup>708</sup> donde afirma:

706 “Los Pirineos”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIII, n. 4071, 7-01-1902

707 “La ópera de Pedrell. Por teléfono de nuestro corresponsal. Contestación al telefonema de ayer. El señor Roig se ratifica en su juicio”. En *Heraldo de Madrid*, a. XIII, n. 4072, 8-01-1902.

708 ROCA Y ROCA, Josep, “La Semana en Barcelona. El maestro Pedrell. Sus cualidades y sus luchas con la realidad. Sus trabajos de compositor y de musicógrafo. Pedrell profesor. Generación de Los Pirineos. La teoría y la práctica. Once años de espera. La ópera española abriéndose camino en el extranjero. los descubridores de Los Pirineos. El prólogo de la trilogía en Venecia. Un rasgo de Arrigo Boito. La obra de Pedrell en el Liceo. su significado y su valí. Lo que se ha visto y lo que se

La obra de Pedrell es única, y no hay que examinarla bajo el patrón de las comparaciones con otras obras de distintas escuelas. Precisamente en esta condición de obra singular radica su mayor importancia. De cepa genuinamente española habla siempre nuestro lenguaje musical; pero tan poco acostumbrado estaba el público a oírlo, hacía tantos años [...] que el arte nacional había enmudecido, que no todos, ahora que resurge con acentos propios y genuinos, están en disposición de entenderlo bien.

O el artículo de Ramón de Arana firmado con el pseudónimo “Pizzicato” en *El Correo Gallego*.<sup>709</sup>

A nadie que se ocupe en asuntos relacionados más o menos directamente con la crítica musical, que se usa por estos tiempos, ha de producir sorpresa el estupendo corrolario del corresponsal barcelonés del *Heraldo de Madrid*; porque, afortunadamente, todos estamos curados de espanto, y cosas tan enormes, tan tremendas ha escrito y escriben algunas veces al tratar de análogas cuestiones, que el afirmar que el maestro Pedrell es un descocado plagiario más produce risa que indignación.

El 15 de enero Reig vuelve a contestar, en la misma línea, reafirmando en su crítica inicial e insistiendo en la parcialidad (por defender intereses propios) de los compositores que apoyaron la obra de Pedrell en homenaje del Orfeó Català.<sup>710</sup>

Algún tiempo después se produce otra polémica en prensa que, aunque no aborda directamente la cuestión del plagio, resulta de vital importancia para el desarrollo posterior de esta cuestión. La disputa tuvo lugar en las páginas de *El Imparcial*, y ha sido recogida y estudiada por Luis García Iberní, en su trabajo sobre Felipe Pedrell y Ruperto Chapí.<sup>711</sup> Se inicia a raíz de un artículo sobre el estreno de un cuarteto de Chapí publicado por Cecilio de Roda y titulado “El nacionalismo en la música. Música española”, donde afirmaba:

En España, el movimiento nacionalista sólo ha contado con dos defensores entusiastas: uno teórico, Pedrell; otro práctico, Chapí. Y llamo teórico a Pedrell porque sus aficiones arqueológico-musicales le han llevado a utilizar principalmente los tipos melódicos de nuestros músicos del siglo XVI.[...] Chapí ha abierto la marcha haciendo un cuarteto, que a mí me parece buenísimo, escrito en español. Con nuestros ritmos y

---

irá descubriendo en ella”. En *La Vanguardia*, a. XXII, n. 7031, 12-01-1902, p. 4

709 ARANA, Ramón de. “Musiquerías. «Los Pirineos» del maestro Pedrell”. En *El Correo Gallego*, a. XXV, n. 7905, 11-01-1902, p. 1-2.

710 REIG, José. “La ópera de Pedrell. Por correo de nuestro corresponsal”. En *Heraldo de Madrid*, a. XIII, n. 4079, 15-02-1902, p. 2.

711 GARCÍA IBERNÍ, Luis, “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”. En *Revista Musicológica* XI-XII, 1991-1992, p. 335-344.

nuestro canto y nuestro ambiente [...] ¿quieren ustedes seguir el ejemplo que ha dado Chapí? ¿Quieren ustedes el cuarteto nacional?<sup>712</sup>

Pedrell responde a Cecilio de Roda con otro artículo titulado también “El Nacionalismo en Música”, donde hace una velada acusación a la falta de interés de Chapí por aspectos extramusicales:

Mientras no se desmienta con prueba que el compositor de música que más sabe en España no sepa más que música (y hasta se dan casos en que ni ésta se sabe), estaremos condenados a leer todas las monsergas que se traen los jaleadores y a oír las musiquitas que las han inspirado, dignas unas de otras.<sup>713</sup>

Como señala García Iberní, ambos compositores se enzarzan en una polémica de tintes casi folletinescos, entrando incluso en el ámbito personal. El 18 de mayo de 1903, Chapí escribe un artículo en el *Imparcial* en el que, en tono de mofa, critica el modelo de música nacionalista defendido por Pedrell:

Ópera en español, ¿entiendes? Nada de ópera española, frase tan huera como inconveniente y peligrosa. ópera en español. Es decir, el idioma nacional como base general e indispensable de la nacionalidad y sobre esa base general, toda libertad en las tendencias, carácter, asuntos y géneros. ¿Que eso te parece que es pretender entrar «por la ventana»? Pues abre tú la puerta, si es que tienes la llave.<sup>714</sup>

Pedrell a su vez escribe un comunicado a *El Imparcial*, respondiendo con las siguientes palabras:

Querido Ruperto: Cuando te decidas a escribir la obra de arte que aguardamos todos tus admiradores, no la de «metier» que sólo apunta al trimestre, no las habituales «chapuzas», como tú mismo las calificas con mucha gracia, las tuyas, avisa y hablaremos con la extensión e imparcialidad serena digna del hecho. Mientras tanto, libre de ese gran peso que te estorbaba, con peligro de enfermar, te diré que lo otro, ¡mira tú!, todo lo otro goza perfecta salud y... «eppur si muove» ¿Comprendes? Cálmate, pues, y decídate a escribir lo que con insinuante y cariñosa excitación te ruega tu amigo de siempre.- Felipe.<sup>715</sup>

712 RODA, Cecilio de. “El nacionalismo en la música. Música española”. En *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12926, 30-03-1903, p. 3.

713 PEDRELL, Felip, “El Nacionalismo en Música. Para D.C. de Roda”. En *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12967, 11-05-1903, p. 4.

714 CHAPÍ, Ruperto. “El nacionalismo en la música. Para D. Felipe Pedrell”. En *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12974, p. 2., 18-05-1903.

715 PEDRELL, Felip. “Comunicado. Para terminar”. En *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12976, 20-05-1903, p. 2

Pedrell da por concluida la disputa en este momento, aunque Chapí todavía responde en otro comunicado<sup>716</sup> (en un tono similar), al que Pedrell ya no responde. De todas formas, aunque hubiera finalizado la polémica directa entre ambos compositores, amigos y colaboradores de Chapí recogen el testigo y publican notas críticas sobre Pedrell,<sup>717</sup> quien se abstiene de responder hasta que apenas un par de semanas después Manuel Manrique de Lara,<sup>718</sup> wagneriano y discípulo de Chapí, publica el 4 de junio de 1903<sup>719</sup> un artículo en el que acusa directamente a Pedrell de plagio.

Hora es ya de hacer evidentes las artes de que el Sr. Pedrell se vale para disfrazar de ciencia su osadía, y de demostrar las habilidades de taumaturgia artística con que se apodera de las ideas ajenas para darlas, impudicamente, como propias. Hora es ya de probar que, no sólo carece de todo sentido estético, sino que está igualmente desposeído de toda sinceridad y que, reconociéndose él mismo incapaz de crear y desarrollar una teoría crítica, da como suya la primera que le viene a la mano, sin preocuparse siguiera de comprender rectamente el sentido de los mismos escritos que plagia y comenta.<sup>720</sup>

Después, Manrique de Lara realiza un recorrido por algunos fragmentos de *Por nuestra música*, estableciendo correspondencias con otros de *La Musique en Russie* de César Cui<sup>721</sup> y de la carta de Richard Wagner a Frédéric Villot.<sup>722</sup> Dos días después se publica una segunda parte del artículo, continuando las correlaciones entre el texto de Pedrell y el de Wagner, juzgando a Pedrell en un tono ácido:

En esta frase, como en alguno de los párrafos que preceden y como en casi todos los que siguen, el Sr. Pedrell, por un procedimiento que le es exclusivo, se apodera de las palabras, pero no de los conceptos, como si para él las voces sólo tuviesen un valor

716 CHAPÍ, Ruperto, “Comunicado. También por mi parte”. En *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12977, 21-05-1903, p. 3

717 V. por ejemplo “Espectáculos”, en *El Cardo*, 22-05-1903, a. X, n. 462, p. 14; “...y armas al hombre”, en *Gedeón*, a. IX, n. 391, 23-05-1903; “El nacionalismo en música”, en *Fidelio*, a. II, n. 19, 1-06-1903, p. 4, y n. 20, 11-06-1903, p.

718 GARCÍA IBERNI, Luis, “Un acercamiento a Manuel Manrique de Lara”. En *Anuario musical: Revista de musicología del CISC*, n. 52, 1997, p. 155-172.

719 Incluimos el texto completo de los artículos de esta polémica en Anexos al capítulo III, Anexo II, p. 297.

720 MARIQUE DE LARA, Manuel. “Las artes del señor Pedrell. I”. En *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4580, 4-06-1903, p. 4.

721 CUI, César. «La Musique en Russie», en *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 15 Octubre 1878-19 Septiembre 1880. Reed. París: G. Fischbacher, 1881.

722 WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Richard Wagner*. Barcelona: Daniel Cortezo y C., 1885.

fonético y no ideal. La comparación de ambos textos resulta muy instructiva y revela claramente el método que la indigencia del señor Pedrell emplea para aprovechar las migajas del festín ajeno. ¡Singular plagario, que, al asir el pensamiento de otro, deja intacto el oro en poder de quien despoja y retiene sólo la bolsa que lo envuelve!...

Sería tarea interminable perseguir en el folleto del Sr. Pedrell los pensamientos, las frases y hasta las palabras que no le pertenecen más que por su deliberado propósito de apropiárselos, los cuales, en la obscuridad informe de su desmañado estilo, resaltan como trozos de púrpura cosidos en la capa de un pordiosero.

Ante hecho tan evidente, ocurre preguntar. Si el Sr. Pedrell, al hablar de su propia música y al referirse a la obra que debía encerrar su alma entera de artista, obra en la cual cifra su reputación de compositor y de jefe de escuela (!), acude con plena conciencia de ello a la falsificación de razonamientos ajenos para acomodarlos a su fin, ¿qué no habrá hecho en las lecciones por él explicadas en los cursos del Ateneo, donde sus palabras no estaban sometidas a comprobación alguna posible y podían sin peligro ser descaradas traducciones? [...] Así tenemos todos derecho a suponerlo, dados los antecedentes que acabo de exponer, mientras el señor Pedrell no se sincere y reivindique por medios irrecusables una propiedad de que todos dudamos, publicando al mismo tiempo los textos, ya que los tiene escritos, de sus conferencias del Ateneo, para que la crítica pueda verificar si, al igual del caso de su folleto *Por nuestra música*, se trata de una verdadera mixtificación.

Bien a pesar mío y con viva repugnancia he emprendido mi desagradable labor, provocado por el Sr. Pedrell y para cumplir el deber en que estoy de contribuir con mi pobre esfuerzo a que en su reciente polémica con el Sr. Chapí resplandezca con absoluta fijeza la verdad.[...] <sup>723</sup>

El agravio era de proporciones mayúsculas, y persiguió a Pedrell durante mucho tiempo. Incluso una vez zanjada la polémica, en determinados círculos se le llegó a considerar como un “copista”, como recuerda Nemesio Otaño cuando, en su artículo “¿Pedrell plagario?”, defiende a Pedrell de dichas acusaciones.

Así, como suena; lo he oído a muchos músicos, compositores de talento, hombres de su facultad, maestros en su profesión. “Pedrell - dicen - tiene la cualidad de ser un copista de todo lo que se dice y escribe en el extranjero, se ha escrito y dicho en libros antiguos: es un reloj de repetición, es un verdadero *plagario*.” <sup>724</sup>

Pero volviendo al momento que nos ocupa, la prensa se hizo eco del artículo de Manrique de Lara. Poco después, el 8 de junio de 1903, se lee en *El Cardo*:

Otro palo a Pedrell.

723 MANRIQUE DE LARA, Manuel, “Las artes del señor Pedrell. II”. En *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4582, 6-06-1903, p. 2

724 OTAÑO, Nemesio. “¿Pedrell plagario?”, en *Revista Musical de Bilbao*, a- IV, n. 3, marzo-1912, p. 50-54. V. Anexos al capítulo III, Anexo II, p. 313.



Esta vez se lo suministra despiadadamente el ilustre amateur y maestro Sr. Manrique de Lara, en *El Heraldo* del día 4. Como buen marino que es, se ha entretenido en seguir los derroteros que en sus elucubraciones lato artísticas siguió el Sr. Pedrell, y le cita, párrafo por párrafo, cuanto ha copiado y de donde lo dopió, línea por línea y página por página.

No sabemos qué recurso tomará el Sr. Pedrell; muertos sus ilustres protectores, sólo le queda volverse a su tierra, donde puede ser que no le conozcan, en cuanto a su suficiencia; en cuanto a su práctica artística, ahí está el conservatorio y los discípulos que en él obtiene.

¿Por qué no toma la palabra el Subsecretario de Instrucción Pública? ¿Quién le impide hablar cual en conciencia debe hacerlo?<sup>725</sup>

Felip Pedrell le responde en un artículo titulado “El arte mío”,<sup>726</sup> donde defiende que en el texto de *Por nuestra música* él mismo ya indicaba la procedencia de las ideas expuestas. En concreto señala algunas menciones a Wagner y a Cui a lo largo del opúsculo. En todo caso, es difícil considerar si estas menciones son suficientes de cara a la atribución de las ideas, especialmente teniendo en cuenta la literalidad de algunas de las citas.

Más adelante, en el mismo artículo, Pedrell se defiende afirmando que las ideas que expone en *Por nuestra música*, en realidad, “no son de nadie, por ser de todo el mundo, y constituir el fundamento del drama lírico desde su origen hasta hoy”. Pedrell explica también que la misma idea que él defiende sobre el drama lírico había sido expuesta ya por numerosos autores, desde Caccini a César Cui, expresándola cada uno de ellos a su manera, en sintonía con su famosa afirmación de que “lo poco que sabemos, lo sabemos entre todos”.<sup>727</sup> Esta defensa de Pedrell tiene sentido, sobre todo si tenemos en cuenta que el registro discursivo de *Por nuestra música* es divulgativo, aunque como en el caso anterior no justifica la literalidad de algunas de las citas.

El último argumento con el que Pedrell se defiende es el peso de los numerosos autores que han leído y defendido la obra, sin ver en ella ni rastro de plagio.

Pedrell no vuelve a contestar directamente al ataque de Manrique de Lara, que aún continúa con otro artículo sobre el tema unos días después. En 1911, sin embargo, ya hemos visto que el recuerdo de Pedrell en *Jornadas de Arte* sobre este tema era más que agrio. Este mismo año de 1911 Pedrell publica un artículo titulado “El plagio en las obras de Haendel”,<sup>728</sup> donde trata el

725 “Otro palo a Pedrell”. En *El Cardo*, a. X, n. 464, 8-06-1903, p. 5.

726 PEDRELL, Felip. “El Arte mío”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4586, 10-06-1903, p. 1.

727 Pedrell hace esta afirmación en su “Estudio bio-bibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria”. En *La Música Religiosa en España*, a. I, n. 12, dic. 1896, y en las biografías sobre Victoria publicadas por la Breitkopf & Härteñ (1902) y Manuel Villar (1918). También se menciona en una carta Inzenga, el 26 de enero de 1888.

728 PEDRELL, Felip. “El plagio en las obras de Haendel”, en *Revista Musical de Bilbao*, a. III, n. 7, Julio

tema de las citas musicales. Poco después, en 1912, Nemesio Otaño ataca directamente el tema en su artículo “¿Pedrell plagario?”<sup>729</sup> de la *Revista musical de Bilbao*, donde defiende que las ideas descritas por Pedrell no constituyen un plagio, sino que son una expresión de “ideas llanas y comunes”.

Hay varios aspectos a tener en cuenta. En primer lugar, el sistema de citación bibliográfica actual no estaba estandarizado y, al menos en el ámbito hispánico y en el registro divulgativo, no se consideraba que fuera necesario señalar la referencia bibliográfica completa de todas y cada una de las ideas expuestas. Por poner un ejemplo, el mismo Marcelino Menéndez Pelayo (con quien Pedrell coincidió en su estancia en Madrid, en la Escuela de Estudios Superiores), en su *Historia de las Ideas Estéticas*, no cita las referencias completas y las atribuciones de todas las ideas y conceptos musicales; de hecho, en algunos casos no figura ningún tipo de atribución, sin que ello implique de ninguna manera que se pueda considerar que estaba cometiendo un plagio.

Por otro lado, considerar que Pedrell estaba realizando una apropiación fraudulenta de las ideas musicales de otros compositores y escritores con el afán de hacerlas pasar por suyas implicaría una enorme incongruencia de base, no sólo con sus planteamientos musicales, sino también con los ideológicos y vitales. Vista la personalidad de Pedrell a lo largo de todas las fuentes estudiadas - sus artículos, su autobiografía, su epistolario - donde transpiran sus ansias de luchar por la situación musical de su época, por la formación de público y músicos, sus esfuerzos por la investigación de fuentes históricas, por la regeneración de la música religiosa, por la creación del drama lírico nacional, resulta profundamente incoherente una transgresión tan grave. De hecho, la primera protesta de Pedrell al artículo de Manrique de Lara es:

Siempre creí que mi honradez profesional era inatacable e indiscutible; que la tranquilidad de mi conciencia, no sólo me ponía a cubierto de cualquier ataque - pues eso sigo teniéndolo por cierto, sino que me libraría hasta de los *malos pensamientos*.<sup>730</sup>

Es un argumento a tener en cuenta no sólo a la vista de su respuesta a las acusaciones de plagio, sino también en el contexto del resto de sus escritos. También hay que considerar que Pedrell incluye normalmente alguna referencia al autor que cita o resume (y en ocasiones a las obras citadas), de modo que suele resultar sencillo llegar a la fuente original a partir de la información que proporciona. Además, cuando el registro cambia y publica escritos en un ámbito más académico, como es el caso de los artículos publicados en *Sammelbände der Internationales Musik-Gesellschaft*, incluye las correspondientes citas bibliográficas completas.

---

1911. V. Anexos al capítulo II, Anexo III, p. 313.

729 OTAÑO, Nemesio. “¿Pedrell plagario?”, en *Revista Musical de Bilbao*, a- IV, n. 3, marzo-1912, p. 50-54. . Anexos al capítulo II, Anexo III, p. 318.

730 PEDRELL, Felip. “El Arte mío”..., p. 1.

En cuanto al caso concreto de *Por nuestra música*, la ausencia de referencias bibliográficas podría deberse a una cierta falta de rigurosidad a la hora de tomar notas, sumado a las prisas por parte del editor para que el libro se imprimiera dentro del plazo para promocionar a su vez *Los Pirineos* y al registro divulgativo de la obra, coherente con su finalidad divulgadora.

A la hora de dilucidar este tema, finalmente, es importante tener en cuenta que César Cui había recibido un ejemplar de *Por nuestra música* en su traducción francesa, junto con un ejemplar de la partitura para canto y piano de *Los Pirineos*. A pesar de que Manrique de Lara afirma en su artículo que Pedrell había plagiado claramente *La Musique en Russie*, Cui no sólo no ve ningún rastro de plagio, sino que felicita efusivamente a Pedrell tanto por la composición de *Los Pirineos* como por la publicación de *Por nuestra música*.

Por lo que respecta a la repetición de sus propias ideas y la publicación de artículos en medios diferentes (hemos encontrado algún artículo publicado hasta cuatro o cinco veces<sup>731</sup>), hay que tener en cuenta que, a pesar del importante desarrollo que la prensa escrita había experimentado a lo largo del siglo XIX, la difusión de la información en la época presentaba todavía importantes dificultades. Publicar sus artículos en medios diferentes, en ámbitos territoriales diversos o republicar artículos publicados algún tiempo antes facilitaba a Pedrell una herramienta importante para difundir sus ideas.<sup>732</sup> Además, en sus últimos años, y posiblemente por causa de su avanzada edad, su estado de salud y sus difíciles circunstancias económicas y personales, Pedrell reduce la publicación de artículos originales en las *Quincenas Musicales* de *La Vanguardia* (que durante muchos años había sido su publicación de referencia y aquella en la que “estrenaba” sus artículos). Su producción disminuye y Pedrell comienza a republicar artículos que habían visto la luz por primera vez en este mismo medio varios años antes. Si los editores conocían este detalle es un tema que desconocemos; en principio, se asumía que los artículos de Pedrell eran inéditos, y así se indica tras la muerte de Pedrell, en “Un artículo inédito del maestro Pedrell. El Tonic-Solfa” que publica *La Vanguardia* a título póstumo el 23 de noviembre de 1922 que era un artículo inédito de Pedrell, cuando en realidad ya se había publicado en el mismo periódico en 1906.<sup>733</sup>

731 V. Catálogo, p. 337: por ejemplo el artículo “Albéniz”, publicado en la *Revista Musical Catalana* (RMC 3, 5-1905), la *Gaceta de Mallorca* (GM 24, 17-05-1909), en las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia* en dos ocasiones (QM-LVG 175, 15-06-1909 y QM-LVG 434, 27-02-1921), y en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (MC 1910 52, 375-381)

732 Adjuntamos a partir de la página 337 un catálogo en el que indicamos las correspondencias de artículos publicados que hemos encontrado, lo que nos permite por un lado establecer una cronología más precisa de la obra literaria de Pedrell.

733 V. p. 380

## ANEXOS AL CAPÍTULO III:

### Anexo I: Correspondencia de Manuel Salvat dirigida a Felip Pedrell relativa al estreno de *Los Pirineos* en el Liceo de Barcelona en 1902.

- » He visto el empresario de Liceo, Sr. Bernis, y me ha dicho qué me parece si hiciera tu ópera en el Liceo; contesté que si yo fuera empresario, la haría enseguida, porque creo que ha de dar un buen resultado; dice que se ocupará detenidamente de dicho asunto; yo volveré a verle.<sup>734</sup>
- » Amigo Pedrell: Hoy he visto a Bernis y le he leído tu carta; me ha dicho que estaba trabajando sobre este asunto; me parece que tiene ganas de hacer tu ópera, y me ha hecho ver cosas que ya tenía empezadas; no me ha prometido nada formalmente, pero que por su parte hará todo cuanto pueda; si tienes aquí alguna persona de influencia que pueda recomendar este negocio a D. José Mila y Pi, que es presidente de la Junta del Liceo, y Presidente del Casino Silvelista; casi de aseguraría que la ópera se cantaría en la próxima temporada; pues espábilate, que la cosa vale la pena; por mi parte, ya sabes que hago todo cuanto puedo tratándose de ti; hoy mismo he hecho más de lo que puedas figurarte, y haría muchísimo más, aún.<sup>735</sup>
- » Amigo Pedrell: esta mañana he hablado con Bernis; está enterado del argumento; del decorado que se necesita, le gusta todo y está bien dispuesto para ponerla en escena, pero falta lo principal, cuando él vaya [a] hablar con sus amigos en el Casino del Liceo, y le pregunta qué tal nos va dar para la temporada de Pascua, y al contestar si esta pregunta ha de decir tal o cuál ópera, ya quisiera al hablar de la tuya, hubiera quien hubiese creado atmosfera en favor tuyo, y la persona indicada para eso, la única en este momento, es D. Enrique Collaso; si se puede preparar bien eso, de seguro que la ópera se hará; de lo contrario, ya es más difícil; primero, se han de convertir a los animales para que entren en el potrero; es una desgracia, pero se ha de hacer así; yo haré, por mi parte, todo cuanto se pueda, ya lo sabes.  
Sin perder tiempo, prepara bien a Dn. Enrique Collaso, y la victoria será tuya.<sup>736</sup>

734 SALVAT, Manuel. 1, 30-01-1890, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

735 SALVAT, Manuel. 2, 7-02-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

736 SALVAT, Manuel. 3, 13-02-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

» Fui al Liceo para ver a Bernis, y estaba en Milán; aguardé que viniera, y llegó dos o tres días de hacer el abono, y enseguida fui a verle para hablar de tu asunto; después de escucharme, me dijo que no podía contestarme enseguida, y que le dejara la carta, para poder hablar mejor al Sr. Collaso. Pasaron ocho días más, y yo mismo fui a ver al Señor Collaso, y me dijo que él no se había comprometido con el Sr. Balaguer para nada; nomás dijo que le había prometido que si se hablaba de tu ópera *I Pirenei* en el círculo del Liceo, que apoyaría la proposición, para que se pudiera poner en escena (agua de borrajas).

Entonces fui a ver a Bernis, y me dijo que si Collaso se lo indicara, porque él es quien puede hacerlo, la pondría con muchísimo (gusto), pero que necesita que este Sr. Collaso se lo indique, y quedó la cosa así.

Yo pensé: quien podía hacer algo es Mascheroni, y aguardé sin hablar más del asunto, que llegaría a Barcelona, y ayer llegó, y hemos (hablado) largamente, y la primera palabra que me dijo, “¿Dónde está el Maestro?” Pedrell está bueno de que sí, y que estaba en Madrid, y enseguida me dijo: “Quiero hacer su ópera enseguida”, y yo le he contestado que podría encontrar algún obstáculo, y me ha dicho que él no ha de encontrar ninguno, y que a pesar de todo, lo quiere poner en escena, que se lo ha prometido, y que la pondrá; al mismo tiempo me ha dicho que le mandaras un ejemplar enseguida, para verla y trabajar desde este momento. Dios haga que sea verdad tanta belleza; yo, por mi parte, no dejaré este asunto ni un solo momento.

Adiós! Manda la partitura para canto y piano enseguida, para Mascheroni.<sup>737</sup>

» Apreciable amigo: recogí tu ópera a casa Pujol y la entregué a Mascheroni; nos hemos visto dos otras veces y hemos habla[do] de este asunto, y me ha dicho que te diga que la ópera tuya le ha entusiasmado, y que te promete que te la pondrá en escena; y ha conquistado a los señores del Círculo del Liceo, a Collaso y a Bernis; Mascheroni es un buen amigo y nos podemos fiar de él; en este momento tiene mucho trabajo de ensayos, para su debut, que será con *La Walkiria*; yo he asistido a algún ensayo, y he visto que Mascheroni (y le he observado bastante), me parece que cuando se haga la representación tendrá un éxito, pues la conoce mucho y tiene buen gusto.<sup>738</sup>

» Amigo Pedrell: He tenido la paciencia de estar cuatro horas al ensayo general de la ópera *Iris* (que ya te la regalo), para poder hablar con Mascheroni; hemos salido juntos y (hemos) estado una hora á su casa, hablando de tu asunto; me ha dicho que mañana te escribirá una extensa carta, porque no ha tenido tiempo (esto es verdad). Antes de ayer me dijo que los Sres. de la Junta ya la aceptaban, pero que había un inconveniente:

737 SALVAT, Manuel. 4, 26-11-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

738 SALVAT, Manuel. 5, 5-12-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

que no podían gastar más esta temporada, ya que esta tarde he podido hablar extensamente con Mascheroni; hemos quedado que iría a ver a Bernis enseguida; yo he dicho a Mascheroni que dijera a Bernis que no tenía que gastar una peseta en el decorado, ni en nada, que es la piedra filosofal de la cosa.

Después de la entrevista de Mascheroni con Bernis, iré [a] hablar con Mascheroni otra vez, porque yo no puedo ir [a] hablar con Bernis de este asunto, si no me lo dice Mascheroni. Quiere ser él solo en este asunto, pero según lo que me diga mañana, iré a hablar con Bernis enseguida, y te escribiré el resultado de todo.<sup>739</sup>

» Apreciable y distinguido amigo: He tenido una entrevista con Bernis, y me ha dicho que el Maestro Mascheroni estaba ajustado para la próxima temporada, y después he hablado con Mascheroni, y me ha dicho que Bernis le había prometido que mientras él fuera el empresario, el maestro sería Mascheroni; resultando verdad todo eso - que yo creo que lo es - tu ópera se pondrá en escena en la temporada próxima. Los Sres. de la Junta también están conformes en que se haga, de momento te doy la buena noticia que yo esperaba, y que tanta satisfacción en dártela, como tú en recibirla. (Gracias a Dios).<sup>740</sup>

» Amigo Pedrell: en este momento me ha llamado Mascheroni, que sale hoy para Roma, para decirme que está contratado para el año que viene (o la próxima temporada de invierno), y que tu ópera está aceptada por Bernis y la Junta del Liceo, y que va en el cartel de abono.

La próxima temporada será la primera de las nuevas que irá en escena (todo esto que te digo, puedes estar tranquilo, que es seguro). Hoy, antes de marchar, Mascheroni te mandará un telegrama para darte tan buena noticia.

Ya ves cómo hemos triunfado; ha costado bastante, pero al fin hemos llegado.<sup>741</sup>

» Amigo Pedrell: Supongo que habrás recibido carta mía ayer, y un telegrama de Mascheroni; cuando se embarcó, me dijo que hicieras una cosa, de escribir a Bernis, dándole las gracias por el interés que ha tomado para hacer tu ópera en la próxima temporada; me parece que estarás contento de todo y de todos.<sup>742</sup>

» Amigo Pedrell: esta tarde me ha mandado llamar Bernis, para que le diera un par de ejemplares de tu ópera, para mandarlas a Italia; porque los artistas que tengan que hacer tu ópera, primero quieren verla antes de ajustarse; con eso para ir más aprisa, he

739 SALVAT, Manuel. 6, 24-12-1900, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

740 SALVAT, Manuel. 7, 11-01-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

741 SALVAT, Manuel. 8, 21-02-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

742 SALVAT, Manuel. 9, 22-02-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



mandado un volante a Casa Pujol, para que les entregaran en tu nombre; no sé si he obrado bien; tú dirás, con eso, para quedar bien con la casa Pujol, escríbele que está bien lo que ha hecho, y si alguna vez se necesita para ir más aprisa, digas que me entreguen todo lo que se necesita sobre todo este asunto.<sup>743</sup>

- » Amigo Pedrell: hablé con Bernis, y me dijo que tu ópera se hará; creo lo tiene todo arreglado; me pidió aquel libro que publicasteis, que hay el argumento en italiano y en catalán; si no me equivoco, una edición de lujo, porque el que tenía Bernis se la llevó Mascheroni, y si me dices dónde los venden, Bernis quiere comprar uno, que lo necesita.

Mascheroni está ahora en el Teatro Dalverme de Milán.<sup>744</sup>

- » Amigo Pedrell: He visto a Bernis, y le he dicho que me enseñara la carta que te escribió: la carta está bien escrita, no hay ningún insulto para ponerte de esta manera; lo que hay, si como le hice ver a Bernis, que tanto Mascheroni como yo mismo, no hemos hecho los trabajos para que hiciera la ópera de Pedrell, de limosna, sino la ópera de un maestro eminente como eres tú, y que se ha de arreglar en las condiciones más o menos modestas que tu exigieras, que tu trabajas para ganar dinero, como todos los demás, y no por la gloria, que esta hace muchísimo tiempo que la tienes.

Si has de contestar a Bernis, como creo que es natural, yo le diría :”Ha de ser en estas condiciones” (lo que te parezcan), si quiere poner la ópera; o de lo contrario, la retiras, y hasta otra vez: esto es lo que yo diría; y entonces me parece que te hará otras condiciones; se ha de tener la calma, que yo ya pongo las cosas en su lugar, ya estoy aquí para algo; esto es lo que yo haría; esto es lo que yo te aconsejo que hagas; él ya responderá, porque la ópera está aceptada por la Junta y para todo; ten calma, y me parece que venceremos.<sup>745</sup>

- » Amigo Pedrell: Ayer estuve con Bernis, y hemos hablado de asunto más de dos horas, como conviene para ti, y todos tus amigos, que se haga la ópera, lo arreglado, de la siguiente manera, y al señor Fornells le parece que está bien. Este señor te cede todos los derechos, que yo no sé si tiene alguno.

Bernis te pondrá la ópera en esta temporada de 1901, con vestuario enteramente nuevo, y el decorado de la casa, y si necesita hacer alguna cosa con el primer acto, también lo hará. Bernis es espléndido, no pone nunca el espectáculo de cualquier manera, por la cuenta que le tiene, y menos éste, estando yo y Mascheroni, que también tiene gusto

743 SALVAT, Manuel. 10, 13-04-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

744 SALVAT, Manuel. 11, 30-05-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

745 SALVAT, Manuel. 12, 8-06-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



en poner las obras, y ésta, más que ninguna. De todo esto no tengas ningún cuidado, que se hará bien y se pondrá bien.

Te dará 2.000 ptas. este año, y si se hace la siguiente temporada, 3.000, siendo el único que la pueda poner en escena en Barcelona estas dos temporadas; supongo que el material de orquesta lo tendrás; esto es lo que yo he arreglado si te gusta; así puedes hacer la escritura, para tener la seguridad, tú y Bernis, que también lo quiere así, y es de la manera que debe hacerse.

Berni se marcha a Milán mañana martes, y estará en Barcelona el día 1º de Julio, y para aquella fecha quiere tenerlo todo arreglado. Conteste. Tuyo, Manuel Salvat [rubricado]<sup>746</sup>

- » Amigo Pedrell: como verás, te mando la contrata para que veas si te está bien, y si encuentras alguna que no te gusta, indícalo; para mí, me parece que está bien.

Tan pronto como puedas, tienes que dar todos los datos a Bernis, de decorado, si hay bocetos, si hay figurines, atrezzo, etc., etc. Hemos ganado mucho; el presidente de la Junta tiene empeño en que se ponga bien; ya ha hablado con el pintor señor Vilumara, que es del Liceo, para ver el decorado de la casa y hacer todo lo que haga falta; Bernis también está contento.<sup>747</sup>

- » Amigo Pedrell: Bernis hace dos días ha salido para Milán, y como quedamos con Bernis que le mandase tu escritura a Milán, hoy se la mando junto con tu carta, todo certificado para que no se pierda, y para tener yo un resguardo, para que conste que se lo he mandado.

El órgano del Liceo no es como antes; lo han arreglado y creo que está bien, hay tubos en lugar de campanas, que son muy buenos.

He visto a Moragas una vez sola, y no se le ha vuelto a ver más; le enteré de todo, y no sé lo que había hecho, pero puedes estar tranquilo, que todo irá bien; ya sabes que cuando tengo empeño en una cosa, podré trabajar más o menos, pero me salgo con la mía.<sup>748</sup>

- » Amigo Pedrell: he visto las campanas del Liceo Las notas que tienen son las siguientes: La-La escala cromática.

Mascheroni no vendrá por enfermedad de la vista, tiene una catarata, y a su debido tiempo le tienen que hacer la operación

Moragas no lo he visto más; todo esto que se habla de hacer la opera en catalán, no sé nada, pero no me gusta; para mí y para ti, la ópera ha de ser en italiano y nada más; no

746 SALVAT, Manuel. 13, 17-06-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

747 SALVAT, Manuel. 14, 4-07-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

748 SALVAT, Manuel. 15, 9-07-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

des facultades a nadie para nada, sino, no nos entenderíamos; Bernis está muy contento de que no se haya de entender con nadie, no más que conmigo, sino lo enredaríamos; déjame hacer a mí y a nadie más, que se entiendan conmigo, ya ves que me cargo con un trabajo y una responsabilidad que pagando, no lo harías por nadie.<sup>749</sup>

- » Amigo Pedrell: Los ensayos. Ayer empezaron los coros, y las segundas partes también saben su papel.

Las copias de orquesta están hechas y los cortes también, si se quiere, la orquesta puede ensayar hoy mismo.

Goula llega el día 10, y el 11 empezarán los ensayos de conjunto.

Supongo estarás acorde con Vilumara.<sup>750</sup>

- » Los ensayos de los coros primeras partes y segundas van siguiendo, y Goula cuando llegue, que será el día diez, lo he de encontrar todo hecho para hacer los de conjunto el día once. Vilumara me ha dicho que te había escrito y que te explicaba el motivo de su silencio, y al mismo tiempo, que estaba trabajando en el decorado, y que de esto no te hablaba porque como está autorizado Goula por tu mismo para todo, están de acuerdo para esto, Goula y Vilumara.

Bernis me ha dicho que con el trabajo que tiene, y el haber estado un poco acatarrado, no te había escrito, y que le dispenses, que l hará cuando tenga un momento oportuno, y que la ópera se pondrá en escena el 29 del corriente. Toda la ópera esta copiada, y todos los cortes hechos,; las copias de los papeles que se han tenido que hacer valen 133 ptas.<sup>751</sup>

---

749 SALVAT, Manuel. 16, 12-07-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

750 SALVAT, Manuel. 17, 30-11-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

751 SALVAT, Manuel. 18, 7-12-1901, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

## Anexo II: Felip Pedrell y Ruperto Chapí. Polémica en *El Imparcial*

C. RODA. “El nacionalismo en la música”. Música española, en *El Imparcial*, a. XXX-VII, n. 12926, 30-03-1903, p. 3.

Pocas tendencias han tenido en arte consagración tan grande, tan rápida y tan iniversal como la del nacionalismo en la música.

Los primeros que lo proclamaron como escuela fueron los rusos. Cinco señores, “los cinco”, como se les llamó después en el mundo musical, se reunieron, discutieron y redactaron un programa de estética, y con arreglo a él comenzaron sus trabajos. Borodin, Cui, Mussorgski, Balakireff y Rimsky-Korsakoff cultivaron todos los géneros: el “*lied*”, el drama lírico, la música de cámara, la sinfonía, la música de programa, cada uno según su temperamento, con personalidad distinta, pues mientras Borodin, por ejemplo, presfería la disonancia y se hallaba poseído de una invencible antipatía hacia el acorde perfecto, César Cui cultivaba y cultiva la melodía plácida y la armonía consonante. Sus discípulos continuaron la obra comenzada y hoy la escuela rusa ha extendido su fama por el mundo entero, haciendo populares los nombres de Glazunoff, Sokoloff, los hermanos Blumenfeld, Kopiloff, Arenski, etc.

Los bohemios, siguiendo el impulso de Smetana, crearon la escuela checa [sic], donde figuran los nombres de Bendi y de Fibich, del gran Dvorack, y los no menos conocidos, menos ilustres, de Novotny, Picka, Prochazka, Napravnik, Suk y Nedbal; los húngaros hicieron también la suya con Uld, Szekely, Egressy, Bertha y tantos otros; los noruegos se envanecen con la gloria ya popular de Grieg, de Cristina Sinding, cuya música, inspirada también en el canto popular noruego, tiene un color totalmente distinto de la de Grieg, y con Swendsen, Nordraack, Kjerulf, etc.; los suecos con Hallen, Rubenson, Stenhammar, además de las ya célebres de Södermann, Norman y Berwald; los finlandeses, una escuela que apenas lleva quince años de existencia, han asombrado al mundo musical con la poesía y la personalidad de las obras de Sibelius y Merikanto, sus dos compositores principales, y de Kajanus, Järnefelt, Melartni, Krohn y otros, que sería ocioso citar; los suizos, inspirándose en los “*jodler*” del pueblo y en los aires de baile, y construyendo sus temas según el tipo melódico alpestre, han conseguido popularidad europea con Hegar, Huber, Gustavo Weber, Sutter, y quizá más que con nadie, con el ardiente propagandista de su música nacional Jaques-Dalcroze; los holandeses cultivan la música neerlandesa y cuentan con personalidades como Alfonso Diepenbrock, Van-Brücken, Foch, Van-Milligen, etc.; los belgas presentan entre sus músicos a la plana mayor de los discípulos de Pedro Benoit, el infatigable defensor del arte belga, discípulos entre los que merece el primer puesto Jan Blockx, y entre los que merecen citarse a Huberti, Van Duyse, Dubois, Dupuis, y muchos otros; hasta Stanford, Campbell Mackenzie, Elgar y bastantes más, entre los ingleses, buscaron su fuente principal de inspiración en las melodías de Irlanda y de Escocia.

Si en esta lista dejo de incluir á los alemanes, a los franceses y a los italianos, es porque tenían ya sus escuelas definidas y formadas. A pesar de ello, el movimiento reformador les alcanzó también, y César Franck en Francia, Liszt y Raff en Alemania, y los veristas en Italia, formaron sus escuelas nuevas: las escuelas del porvenir, hoy en su auge por lo que toca a Francia y a Italia, sustituida ya en Alemania por la nueva tendencia de Ricardo Strauss.

El campo que principalmente cultivan todos es el de la canción vical, la música de cámara y el poema sinfónico. Las canciones, los “lieder”, aparecen a centenares, cada vez impregnados de sentimiento más íntimo, compenetrándose en ellos de un modo admirable la letra y la música, formando éstas, más que una melodía a la antigua usanza, una nota de color, un apunte de expresión y de poesía. La música de cámara y la música sinfónica tienden cada vez más a ensanchar sus moldes. Las sinfonías de los rusos, las de Mahler, Hegar, Auber, etc., son de dimensiones enormes comparadas con las de Mozart, de forma tan amplia y tan libre que cuesta gran trabajo descubrir en ellas el tan consagrado patrón de las escuelas.

La divisa de los nacionalistas es la melodía popular: su fuente de inspiración, lo que canta el pueblo; los argumentos en que principalmente basan la defensa de sus principios, aquellos que tan concisamente exponía Pedro Benoit: “El gusto ecléctico lleva a la incoherencia. El cosmopolitismo es un principio de esterilidad, o al menos de imitación sin vida propia. Los temas melódicos tipos nacen, naturalmente, en la lengua nacional. El porvenir de la música en cada pueblo no se decidirá completamente hasta que cada uno cree su propio “melos”, su propia manera de decir y cantar.”

En España el movimiento nacionalista sólo ha contado con dos defensores entusiastas: uno teórico, Pedrell; otro práctico, Chapí; y llamo teórico á Pedrell, porque sus aficiones arqueológico-musicales le han llevado a utilizar principalmente los tipos melódicos de nuestros músicos del siglo XVI. Los demás han hecho, sí, arte español, pero sólo a ratos, como quien hace una concesión, como quien presenta una cosa rara o curiosa entre el fárrago enorme de vulgaridades a la italiana. Y para que se vea cuán equivocados andan al obrar así, al no decidirse por hacer siempre, siempre música española, basta observar la obra de cualquiera de ellos. Bretón, por ejemplo ha llegado al público, ha satisfecho a la crítica siempre que ha escrito en nuestro idioma; de su obra enorme de trabajador infatigable, vive y seguirá viviendo todo lo español: “La verbena”, las “Escenas andaluzas”, la jota de “La Dolores”, la sardana de “Garín”; lo demás... ¿quién se acuerda ya de “Los amantes de Teruel”, por ejemplo? Y ¿quién, en cambio, no coloca “La verbena de la Paloma” entre la media docena de obras sólidamente artísticas que ha producido el género chico?

Lo que digo de Bretón, puede aplicarse a todos. Albéniz, Granados, Larregla, cuantos han escrito para piano, han hecho preciosidades sobre cantos y motivos españoles, ¿por qué no hacerlo siempre?

Hacer arte español sin hacer su propaganda, sin aficionar al público a que lo escuche y lo saboree, sería como no hacerlo. Volver a intentar otra vez la ópera nacional sería temerario y suicida, aparte de que aquella música tenía, en general, muy poco de música española.

Pero, en cambio, se abren hoy a la música en España unos horizontes que ni sospechábamos siquiera que pudieran existir. El público se ha aficionado a la música de cámara. Contamos con un cuarteto excelente que ha hecho una artística campaña en el teatro de la Comedia, y con otra corporación de la misma índole que se dispone a continuar sus interrumpidos trabajos. Chapí ha abierto la marcha haciendo un cuarteto, que a mí me parece bonísimo, escrito EN ESPAÑOL, con nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente. La puerta está abierta: los que no iban al género chico porque aquello no era arte 8¿como si se hubiera hecho aquí nada parecido a “La revoltosa”, “La chavala” y “La verbenal”?) no podrán huírle al cuarteto de cuerda: los que no trabajan porque no había ambiente, no podrán disculpar con su pereza el no presentarse a que los juzque un público culto, numeroso y entusiasta. Pedrell, Bretón, los maestros, los consagrados; vives, Morera, Manrique, Granados, Villa, Saco, los jóvenes, que vienen llenos de entusiasmo y de cultura, a trabajar y a vencer; Albéniz, Arbós, Rubio, Manen, los que en el extranjero demuestran que no se ha acabado en España la raza de los artistas, los que empiezan ahora la lucha por la gloria y por el arte: hace falta crear una escuela española de arte musical, es necesario demostrar que a esa lista de nombres indigestos que copiaba al principio se puede y se deben agregar unos cuantos nombres españoles; la música de cámara no da dinero, pero da gloria, da reputación, puede hasta dar una fama universal, que el teatro niega casi siempre; entre nosotros hay dos sociedades de cuartetos que seguramente cifrarán su mayor gloria en contribuir con sus fuerzas a hacer un arte español: ¿quieren ustedes seguir el ejemplo que ha dado Chapí? ¿Quieren ustedes hacer el cuarteto nacional?

No quiero ni pretendo que me contesten: prefiero dar las gracias a su respuesta aplaudiéndoles de todo corazón.

C. RODA.

**PEDRELL, Felip. “El nacionalismo en la música”, en *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12967, 11-05-1903, p. 4.**

Para D. C. Rodas.

De agradecer es, muy de agradecer, la alusión que en su artículo de este título, publicado hace días en estas mismas columnas, dirige usted a “los dos únicos defensores entusiastas del tal movimiento en España, uno de los cuales soy yo, a título de teórico, de teórico tan solo, porque mis aficiones arqueológico-musicales (?) me han llevado a utilizar, principalmente, los tipos melódicos de nuestros músicos del siblo XVI”; esto es, de los músicos más desprovistos de los

que hoy entendemos por elemento musical popular. Paso por alto este “lapsus”, y aunque no regatee el agradecimiento por tal alusión, paso por alto también, que la alusión llegue un poco tarde, aunque, á decir verdad, nunca es tarde para un país como el nuestro que se entera mal y con daño de las cosas; tan tarde, que parece hecha para tomar al aludido como cabeza de turco en la cuestión que usted y otros debaten ahora, motivada por la composición de un cuarteto, última producción del otro de “los dos único defensores entusiastas del movimiento musical nacionalista”, el defensor práctico, mi colega y amigo Chapí, y la polémica un tanto inocentona que ha ocasionado la aludida producción.

¿Qué se debate en esta polémica? Que mi colega, el defensor práctico de la nacionalización, ha escrito un cuarteto, “que a usted le parece bonísimo, EN ESPAÑOL (con letras mayúsculas), con nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente.”

Y pregunto yo (sin meterme a averiguar si el cuarteto es una “Suite” de carácter popular, como se ha dicho por ahí, con ritmos de habanera, de zapateado, de zortzico, etcétera, ó eral y positivamente un cuarteto con el ambiente y clasicismos de formas y de “fondo” consagradas por una evolución que, precisamente arranca por desdoblamiento sucesivos, de la primitiva “Suite”, en puridad una “Suite” o una tanda de distintos “tempi da ballo”) y pregunto yo, repito, ¿bastan “nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente” para que una producción musical española, no un drama, no un cuarteto, sino un sencillo sainete musical pueda calificarse de española, “escrita en español”, como Vd. dice?

Pregúntesele Vd. á “los cinco” rusos que hoy forman legión: pregúntesele Vd., sobre todo, al crítico independiente y al compositor, más independiente todavía, mi gran amigo César Cui (que, sea dicho aparte, cultiva al más sustancioso que “la melodía plácida y la armonía consonante”); pregúntesele Vd. a Smetana (al cuarteto “Escenas de mi vida”, por ejemplo); a Sinding, a Sibelius, a Peter Benoit, especialmente, éste le dirá a Vd. por todos y por los muchos que callo, que... no basta el hábito para que el monje, un monje hecho y derecho con toda la indumentaria del caso y no un malandrín... disfrazado de monje; que no basta la etiqueta registrada de fábrica para acreditar la bondad del producto registrado; que, en una palabra, no bastan las figuraciones sonoro-rítmicas de tal o cual canto popular para expedir carta de nacionalización á la obra que se asimile la parte externa del mismo, la parte burda, lo que antes he llamado la etiqueta de fábrica, si la parte interna del canto, la esencia del mismo, un sentir y ser tradicional, un solo acento apasionado, á veces, que contenga toda el alma de un pueblo, no han entrado en la obra que aspira al derecho de ciudadanía y nacionalización por virtud de la que, con gran acierto, se ha llamado “la gran reintegradora de la conciencia de las razas”, la canción popular transformada [sic], el “temperamento artístico” de un pueblo, del que emana, por consiguiente, su “carácter”.

Peter Benoit, a quien usted cita, oportunamente, nos dirá sobre esto lo que, cien años antes y más, había dicho el gran desfacedor de entuertos musicales Eximeno, que sobre la base de

la música popular debía fundar cada pueblo su sistema de música de temperamento y carácter tradicionales propios; que el eclecticismo en música lleva a la incoherencia y al exotismo; que el cosmopolitismo es un principio de esterilidad; que los temas melódicos tipos, nacen, naturalmente, en la lengua nacional. Y ¿qué hizo Peter Benoit para despertar la Psiquis flamenca y crear su propio “melos”, su propia manera de decir y cantar? Declararse adversario del eclecticismo, del cosmopolitismo y del utilitarismo, los tres azotes que atentan a la fuerza vital y a la originalidad de una nación. Un cosmopolitismo aceptaba sin embargo: el que, partiendo de la idea de nacionalización de cada pueblo, reconocía en cada pueblo su facultad creadora, exenta de toda condición de desenvolvimiento, basada sobre un principio uniforme e incompatible con el genio particular de cada pueblo; recomendaba este cosmopolitismo porque en él reconocía la acción y el libre desenvolvimiento de una raza por todas las demás razas.

Partiendo de esto reconocía que la libertad consiste en el respeto del individuo al individuo, y por modo tal es eficaz este cosmopolitismo musical, a la manera que él lo entendía, que si establecía el mismo principio para la personalidad colectiva, reclamaba, a la vez, para los pueblos los mismos derechos a la autonomía artística que para los individuos. Así el sistema de educación popular musical, todo un plan de educador estético de una raza, preconizado por Benoit y aplicado a su Conservatorio flamenco de Amberes, consistía, en primer lugar, en el estudio y en la interpretación de los cantos de cada pueblo (las “voces de los pueblos” de Herder), y después, en la iniciación de las obras de arte, del cual se hubiese penetrado la naturaleza y poética estudiando a fondo los temas de sus cantos: no tanto ritmos externos como ritmos internos: no figuraciones melódicas, por ejemplo, de boleros, de alalás o soleares; sino los acentos monódicos apasionados que se agitan en el fondo de aquellas formas populares; no la melodía escueta de un simple cantar, sino la melodía íntima que ha nacido de la polifonía ideal del ser y sentir de cada raza.

Mas ¿a qué predicar en desierto acerca de las nacionalidades en música, de clavo pasado para los que se han hecho cargo de esa tendencia ineludible del arte moderno, entrando de lleno en ella? Y ¿a qué malgastar palabras y tiempo hablando de la “nuestra”, cuando de esa nacionalización, por daños de cabilismo, por obstinada resistencia a obedecer a otro, por falta de solidaridad y ausencia de verdadero patriotismo, no se han eterado, todavía, ni nuestros músicos ni los que agitan ahora “eso”, a pesar de todo lo que sobre ello se ha escrito, desde fuera, por supuesto?

Mientras sigamos creyendo que en materia de drama lírico de carácter nacional bastará que éste se escriba en castellano y se componga “con ritmos, cantos y ambiente nuestros”, reincidiremos, impotentemente, en lo que usted mismo afirma, pues, en efecto, “volver a intentar otra vez la ópera nacional, sería temerario y suicida, aparte de que aquella música tenía, en general, muy poco de española”.



Mientras no se desmienta con pruebas que el músico que más sabe en España no sepa más que música (y hasta se dan casos en que ni ésta se sabe), estaremos condenados a leer todas las monsergas que se traen los jaleadores y a oír las musiquitas que las han inspirado, dignas unas de otras.

Pero, como Vd. presiente, ¿han de abrirse hoy a la música española “unos horizontes que ni sospechábamos siquiera que pudiesen existir”: han de abrirse, acaso, no por el camino del drama lírico fracasado, sino por la afición repentina a la “música de camera [sic]”, y porque ya contamos en nuestro haber de nacionalización un cuarteto de mi amigo y colega práctico “escrito en español, con nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente?”

“La puerta está abierta - exclama Vd., lleno de esperanza - y me temo mucho que, como la otra vez, como las otras que vendrán, y como siempre, dado nuestro sentido práctico de raza, pretenderemos entrar en el edificio por la ventana, estrellándonos contra la pared medianera.

Leía ayer las sensatas palabras que el señor Ortega Munilla pronunció en un banquete en las cuales encarecía “la necesidad de una acción común para defender en España el arte de la música, que atraviesa un período de decadencia, indigno, ciertamente, de un pueblo culto”.

“¡Voilà l’ennemi! La incultura musical. Que los músicos que se sientan llamados sepan música y algo más que música, y todo les será dado con las creces y aumentos que merecen tanto ingenio derrochado, tan mal dirigido y tan funestamente mal encaminado.

J. [sic] PEDRELL

**CHAPÍ, Ruperto, “El nacionalismo en la música”, en *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12.974, 18-05-1903, p. 2.**

Para D. F. Pedrell.

¡Ay, Felipe de mi alma! ¡Qué desencanto! Al ver tu nombre para mí sagrado, al pie de un artículo sobre el nacionalismo en la música, ¡qué de esperanzas concebí! ¡qué de revelaciones esperé! ¡qué de enseñanzas me prometí! ¡con qué ansia lo devoré! Pero ¡ay! Felipe de mi alma, ¡qué desencanto!

Porque yo esperaba ¡oh mi reverenciado maestro! yo esperaba, aunque no fuera más que en síntesis, un par de ideas... ¡qué digo un par! con una sola me hubiera contentado; pero idea tuya, que como tuya, hubiera sido clara, trasparente, original, instructiva, de esas que por su lógica contundente, cortan de plano toda discusión, de aquellas de “¿dijolo Blas? punto redondo”. ¿Dijolo Felipe? boca abajo todo el mundo.

Y mi esperanza estaba justificada, No en vano venía leyendo desde hace dos años el consabido anuncio. “Ateneo de Madrid.- Don Felipe Pedrell.- El canto popular y su influencia en el drama lírico” Y yo, que no he asistido a tus calses, porque tu palabra, para mí divina, me causa espasmos de admiración y altera mi organismo, esperaba la hora suprema de que salieran a la estampa tus maravillosas lucubraciones, formando de una vez y para siempre el libro sagrado en cuyas doradas páginas hallásemos, por fin, los ignorantes y míseros mortales, el código augusto de la verdadera tía Javira.. quiero decir, los cánones definitivos, inmutables, perennes, de la música nacional española.

Y cuando esperaba todo eso, te me vienes ¡guasón incorregible! con la “Psiquis flamenca” y el “melos” de Peter Benoit. ¡Vamos, maestro, que estás de buen humor!

Y es claro, como esas ideas no son ideas tuyas, las traduces de una manera tan endiablada que no hay, créeme, no hay Cristo que las entienda... ¿O es que tú tampoco las entiendes y quieres embromarnos? Porque yo te conozco, Felipito; ¡ya sabes que te conozco!

“Como dijo Eximeno”... “como dijo Peter Benoit”... “pregúnteselo usted a los cinco rusos”... ¿Pues, entonces, para qué vino al mundo el profundo expositor de aquella nueva teoría estética, desarrollada en las admirables páginas del original folleto “Por nuestra música” Porque todo aquello es original, ¿verdad que es original?

De ti, directamente de ti, único lucero que puede guiarnos en la oscura noche de nuestra triste ignorancia; de ti, ¡oh maestro entre los maestros! es de quien esperamos la solución a la duda angustiosa que nos consume y aniquila.

Tú eres quien debe decirnos si es que realmente existen las nacionalidades musicalesm cuáles son sus caracteres distintivos, si éstos so fijos e inmutables y comunes a todos los individuos de la misma raza, subsistiendo a través del tiempo y de todas las evoluciones y transformaciones sociales y artísticas, como expresión de un temperamento determinado, o si se modifican en relación y proporción de esas evoluciones y transformaciones; si el temperamento nacional o de raza se manifiesta de igual modo y en relación íntima de carácter y expresión en las demás artes paralelamente con la música; qué causas determinan el diverso temperamento artístico de las razas; si la manifestación artística ha surgido espontánea en cada raza conforme a su temperamento, o si es que éste ha modificado inconscientemente la expresión y el sentimiento del arte de otras razas; si hay alguna razón al amparo de cuya lógica podamos prometernos que la música llegue a encontrar, por excepción, entre todas las demás manifestaciones de la humanidad, una forma estable y definitiva, merced a cuya poderosa influencia desaparezcan en el hombre el hastío de lo conocido y la ley de la evolución que parece ley universal; si la música popular es germen puro o bárbaro residuo; si la encontramos bella por naturaleza o por contraste si es elemento indispensable de toda evolución; si el canto popular es manantial inagotable, y en tal caso, en qué forma, con qué elementos y en qué circunstancias se renueva y vivifica, o si en caso

contrario, su agotamiento podría determinar el aniquilamiento del arte, si las nacionalidades musicales ya tradicional y universalmente reconocidas se formaron también a su tiempo sobre la base del canto y música populares, en la misma forma que ahora lo intentan las nuevas escuelas; si esta tendencia constituye el fin o no es ni puede ser más que un medio pasajero de jacer interesante un período de infecundidad y de tanteo, si es que el fin de esos períodos de amañamiento no lo determina siempre la aparición de un genio extraordinario, que aun arrollando y contradiciendo teorías y procedimientos, es el que verdadera y casi siempre inconscientemente viene a fijar los fundamentos de una nueva escuela al calor de su propio temperamento y la incontestable expansión de una absoluta libertad...

Si no esas precisamente, otras cosas podrías habernos dicho sacadas de tu propio fondo y por tanto de más enjundia y trascendencia; pero ¡ay! que te cogió en mal día, querido Felipe. tú, un hombre tan superhombre, atarugado y atrafandándote entre la “suite” y el “cuarteto”, con aquellos “desdoblamientos sucesivos”. Tú, descendiendo a echarnos en cara nuestras “musiquitas” y “las monsergas” que “se traen” los jaleadores, y hablando en párrafo endiablado de la música que “más se sabe” y que “no sepa” y que “ni se sabe...” ¡qué sé yo, oh, justiciero, pero cruel amito! ¡Tú, construyendo párrafo sobre párrafo y charla que te charla alrededor de una musiquita, todo lo más despectivamente musiquita que tú quieras, pero la cual ni has oído ni conoces! Dí, mi buen Philippus, ¿es eso obrar en conciencia?

Y perdone su clasicismo esa fantasía en la declinación de su excelso nombre.

¡Con un “se dice por ahí” te juzgas tan tranquilo! ¡Pues digo, si tú oyeras todas las cosas que se dicen por ahí!...

En una eres tú profeta y yo incorregible. Tú, temiendo (no sé por qué) nuevas tentativas de ópera en español y yo asegurándote que sí, que llegarán esas nuevas tentativas tantas veces yo pueda realizarlas.

De ópera en español. ¿entindes? Nada de ópera española, frase tan huera como inconveniente y peligrosa.

Ópera en español. Es decir, el idioma nacional como base general e indispensable de la nacionalidad, y sobre esa base general, toda la libertad en las tendencias, carácter, asuntos y géneros.

¿Qué eso te parece que es pretender entrar “por la ventana”? Pues abre tú la puerta, si es que tienes la llave. Lo peor y que a nada conduce, como no sea a tomar el fresco, es quedarse en medio de la calle.

En cambio (¡no todo había de ser perder el tiempo!) apuntas una idea que por lo trascendental considero muy digna de tí y que sin duda es resultado fecundo de tus directas y profundas investigaciones.

Dices, que “un solo acento apasionado, a veces, contiene toda el alma de un pueblo.” ¡Decir es, mi amigo! ¿O es sólo “un decir”? Porque yo me atrevería a ofrecerte el precio de una conferencia del Ateneo, por cada acento de esos que me proporcionaras ty que no estuviera ya empleado en la música universal.

¡Qué maravilla! Poderle decir a un judío: “Señor Avraham, le voy a sorprender a usted tocándole el acento del pueblo hebreo. “¡Do mi!”... Y oír al señor Abraham, todo conmovido y deshecho en lágrimas-- “¡Oh, sí! ¡Ese acento es el alma entera de mi raza!”

Y quien dice aun judío, dice a un turco, a un chino o a un inglés... ¡Qué maravilla!

Pero voy a terminar y exclamo como tú: La incultura musical. ¡He aquí el enemigo! Que los españoles aprendan a admirar como se merece el genio creador del eminente, del ilustre, del sabio, del práctico y muy práctico (¿qué es eso de teórico, señor Roda?), del práctico y muy práctico autor de “El canto de la montaña” o cosa así, y de “I Pirinei” (en italiano), “Les Pyrénées” (en francés) o “Los Pirineus” (en catalán; hasta ahora no se ha publicado en español); que aprendan eso los españoles y “todo les será dado con las creces y aumentps” que por clasificación les corresponda.

R. CHAPÍ.

**PEDRELL, Felipe. “Comunicado. Para terminar”, en *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12976. 20-05-1903. p. 2.**

Sr. Director de EL IMPARCIAL

Señor mío: Digo hoy en carta dirigida a don Ruperto Chapí lo que sigue:

“Querido Ruperto: Cuando te decidas á escribir la obra de arte que aguardamos todos tus admiradores, no la de “metier”, que sólo apunta al trimestre, no las habituales “chapuzas”, como tú mismo calificas, con mucha gracia, las tuyas, avisa y hablaremos con al extensión e imparcialidad serena digna del hecho. Mientras tanto, libre de ese gran peso que te estorba, con peligro de enfermar, te diré que lo otro, ¡mira tú! todo lo otro, goza perfecta salud y... ”eppur si muove” ¿Comprendes? Cálmate, pues, y decídate á escribir lo que con insinuante y cariñosa excitación te ruega tu amigo de siempre.- Felipe”

Si usted, señor director, manda insertar estas líneas en el periódico de su digna dirección, se lo agradecerá su afmo. s. s. q l. b. l. m. *Felipe Pedrell*

CHAPÍ, R. “Comunicado. También por mi parte”, en *El Imparcial*, a. XXXVII, n. 12977, 21-05-1903, p. 3.

Sr. Director de EL IMPARCIAL.

Agradecerá a Vd. mucho, señor director, la inserción de estas líneas, su afectísimo s. s. q. l. b. l. m.,

Ruperto Chapí

Mi ilustre amigo: Contesto a D. Felipe Pedrell lo siguiente:

“Querido Felipe: ¡No me mates! ¡no me mates de alegría!

¡Yo admirado, y admirado por tí! ¡Y admirado aun antes de haber yo escrito obra de arte!

¡Y me pides calma!

¡Gracias, Felipe, gracias!

En cuanto a esa obra, intentaré complacerte y ta tengo elegido asunto.

Se trata de una comedia lírica que se titulará... “¡Taday probeza!” y espero que me harás merced, aunque sea a cambio del precio que te ofrecí, del “acento” que corresponda al ama entera de la raza montañesa.

¡Y a la recíproca, Felipe!

Tu compañero... (¡me siento envanecido!) y admirador, amigo de siempre.

Ruperto.

## Anexo II: Felip Pedrell y Manuel Manrique de Lara. Polémica en el *Heraldo de Madrid*

MANRIQUE DE LARA, M. “Las artes del Sr. Pedrell”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4580, 4-06-1903, p. 47<sup>52</sup>

### I

Me inspira tanta simpatía quien, poseído de sincero entusiasmo, consagra al Arte sus vigiliás, y siento tanto respeto hacia todo el que honradamente trabaja, que en mis modestos escritos de crítica siempre he procurado avalorar cualidades antes que señalar defectos. Los maestros han encontrado invariablemente en mí consideración y reverencia, impiniéndome sus años una veneración nunca menor que la que merecieran sus obras. Para los que comenzaban he tenido constantemente afectuosa benevolencia, y jamás ha trazado mi pluma una palabra que, entibiando la alegría del triunfo o acibarando la vergüenza de la derrota, despertase en el artista la desconfianza en las propias fuerzas y le empujase por la senda del desaliento.

Aún más que en la alabanza, me he mostrado piadoso en el silencio, y mi censura ha sido siempre tácita, ya que mis elogios han dejado en ocasiones de ser comedidos.

Por primera vez, y muy en contra de mi voluntad, me veo precisado hoy a ser severo. Un deber de probidad artística me obliga a quebrantar el propósito, en que he persistido muchos años, de mostrarme tolerante con las debilidades ajenas. Mucho lamento que la conducta del Sr. Pedrell me fuerce a torcer yo la mía. Mientras el Sr. Pedrell se contentaba con el entretenimiento inocente de darse ínfulas y apariencias de sabio por aquel mismo fácil procedimiento que Quevedo indica para poseer todos los idiomas de la tierra, esto es, el de hablarlos delante de los que no los entiendan, para nada teníamos que intervenir los demás si no era para justificar una malquerencia que ni el Sr. Pedrell inspiraba ni nadie sentía. Se trataba simplemente de una broma demasiado prolongada, que presenciábamos con cierto regocijo los espectadores que estábamos en el secreto.

Mas el Sr. Pedrell se ha juzgado ya seguro de su impunidad, y aún sospecho que acaso él ha sido el último embromado, llegando, por fin, a creer lo que un día y otro venía repitiendo de sí mismo ante su crédulo auditorio. Y olvidado de su verdadera situación, en vez de agradecer la tolerancia, que le permitía colocar su nombre junto a los de ilustres maestros que por la cantidad y la calidad de su labor tan superiores le son y tanto le aventajan, ha intentado afirmar su fortuna por un descarado esfuerzo de su audacia y se ha atrevido a hacer blanco de sus reticentes mordacidades al compositor eminente que, por su inspiración noble y elevada, por la pureza de su

---

752 V. PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 254.

estilo, por la flexibilidad de su talento y por la fecundidad de su imaginación creadora, es la más legítima gloria de nuestro arte contemporáneo.

Hora es ya de hacer evidentes las artes de que el Sr. Pedrell se vale para disfrazar de ciencia su osadía, y de demostrar las habilidades de taumaturgia artística con que se apodera de las ideas ajenas para darlas, impúdicamente, como propias. Hora es ya de probar que, no sólo carece de todo sentido estético, sino que está igualmente desposeído de toda sinceridad y que, reconociéndose él mismo incapaz de crear y desarrollar una teoría crítica, da como suya la primera que le viene a la mano, sin preocuparse siquiera de comprender rectamente el sentido de los mismos escritos que plagia y comenta.

Para ello acudamos al folleto *Por nuestra música*, escrito por el Sr. Pedrell en 1891 como antecedente a su obra capital, *Los Pirineos*. En él trata su autor de formular una teoría estética y de “exponer sus ideas sobre una obra que aspira a merecer el título de manifestación de arte nacional”, y, efectivamente, su lectura convence de que ni en la parte expositiva hay una sola idea fundamental que el Sr. Pedrell no haya cogido, en esencia y forma, de escritos anteriores, *fusilándola*, como ahora se dice, con inaudito desahogo, sino que tampoco en la realización hay casi nada que de cerca ni de lejos tenga algo que ver con España ni se relacione con nuestro arte.

No es mi propósito hacer una crítica del trabajo del Sr. Pedrell en su conjunto, pues nada en él lo merece, ni puedo tampoco enumerar punto por punto todos los plagios y reminiscencias que en él se contienen, porque mi labor resultaría interminable. Prescindo, por ejemplo, de sus juicios sobre la *camerata* florentina, sobre la *virtuosité*, sobre la obra de Gluck y sus sucesores, sobre la relación de la música italiana de ópera con la de Palestrina, sobre la historia de la música en España, en la cual, con un aplomo admirable, copia los rasgos más salientes de lo que Wagner escribe relativo a Alemania en la misma época y donde, sin preocuparse de que haya podido ocurrir o no en nuestra patria lo que Wagner afirma de la suya, sólo modifica y falsea algunas palabras del original para dar carácter español a su razonamiento. Límite, pues, mi examen a la parte dedicada al poema y a la música de *Los Pirineos*, en la cual, por tratarse de una obra suya, debía el Sr. Pedrell tener más clarividencia de juicio y ser más espontáneo y sincero.

Dice el Sr. Pedrell (pág. 48), y sus palabras se corresponden exactamente con otras del libro de César Cui *La musique en Russie*, París, 1880 (pág. 75, línea 16):

“Sólidamente establecidas mis convicciones sobre la unión del texto y la música, hicieron que la elección de poema no fuese tratada ligeramente y que, libre, sin imposiciones de nadie, recurriese a la producción de un gran poeta.”

“Ces convictions solidement établies sur d’union absolue du texte et de la Musique, font que l’école russe ne trate pas la question du poème avec légèreté; les musiciens qui représentent cette école ont de préférence, recours aux productions des grands poètes.”



El Sr. Pedrell habla después de la atención que despertaron en el las dos primeras partes de la trilogía de Balaguer, y, diluyendo palabras de Cui que aplica a lo que le conviene, añade:

“Si el arte ha de encumbrarse *bienelegido un asunto*, no cabe duda que del plan y condiciones musicales que ofrecían aquellas dos partes *podría surgir*, completada la Trilogía, *una producción* que si acertaba en los medios de expresión, *fuese una obra de arte* y genuina manifestación de arte nacional, en *dos sentidos, poético y musical*.”

“Ils recherchet l’art dans le sujet même, et aspirent á ce que, du certe choisi par eux, il suigisse une nouvelle création qui soit une œuvre d’art dans les deux sens, poétique et musical.”

De repente abandona el Sr. Pedrell el libro de César Cui y se apodera de la cartade Wagner á Federido Villot en su forma más conocida entre nosotros: la traducción castellana que precede a la edición de los *Dramas musicales*, publicada en Barcelona el año 1885, y sin solución alguna de continuidad, a renglón seguido de los párrafos arrancados al crítico ruso, comienza a espoliar el admirable escrito del reformador alemán, sin vacilar, a veces, en torcer su sentido para acomodarlo á su razonamiento.

Lo que el Sr. Pedrell dice, refiriéndose a *Los Pirineos*, pertenece á Wagner (pág. XXIX, línea 8). He aquí, exactamente trasncritos, ambos textos:

“*Habiendo encontrado*, afortunadamente y *sin dificultad*, *el medio en el poema* de Balaguer, *reconocí* en sus vuelos líricos... *que su gran potencia expresiva aspiraba á resolverse en la música desde que percibí* y sentó en lo que podría ser la música de la obra el cumplimiento de *una necesidad que, a su vez, sólo la poesía puede satisfacer*”.

“La poesía encontrará sin dificultad el medio y reconocerá que su secreta y profunda aspiración es resolverse finalmente en la música, desde que perciba en la música una necesidad que, a su vez, sólo la poesía puede satisfacer.”

A continuación juzga el Sr. Pedrell las cualidades del libro de *Los Pirineos*, y este juicio, que el Sr. Pedrell supone formulado por él mismo en 1891 sobre el poema del Sr. Balaguer, está escrito por Wagner treinta y un años antes, en 1860, exponiendo la situación del poeta respecto de la música, y cómo su colaboración puede aclarar el sentido de aquella (pág. XXIX, línea 29):

“Por unas y otras causas, y sobre todas, *por la filiación literaria del autor del poema*, *se me dió ya construido el poema de manera que penetraron hasta en las mismas tenues fibras del tejido musical*, resolviéndose, por lo tanto, y *enteramente*, *las ideas expresivas* del mismo, *en el sentimiento*. *El poema no se ceñía, sencillamente, a describir; sino que ofrecía* en todos sus desenvolvimientos apasionados *una representación real que hería los sentidos en su forma más aplicable, el drama*.”

“El poeta...es preciso que construya su poema de manera que penetre hasta en las más tenues fibras del tejido musical y que la idea que expresa se resuelva enteramente en el sentimien-

to. La única forma aplicable aquí es aquella en que el poeta, en vez de describir sencillamente, ofrece de su objeto una representación real y que hiere los sentidos: esta forma es el drama.”

Prosigue el Sr. Pedrell y aplica al poema de *Los Pirienos* y á su autor, D. Víctor Balaguer, las mismas palabras con que Wagner (pág. LIII, línea 20) avalora las cualidades de su *Tannhäuser*:

“Compuesto el poema de manera que *la acción dramática se desarrollaba con ilación, naturalidad y sencillez*, supo el autor dominar la idea poética y expresiva del mismo, *sin que en el fondo ni en la ejecución se viese en el caso de hacer concesión alguna á las triviales exigencias de los ordinarios libretti de ópera. Supo interesar por medio de la acción dramática, sin que se viese obligado por ninguna convención a perderla un momento de vista.*”

“El poema contiene una acción dramática desarrollada con ilación, cuyo fondo y ejecución no encierran absolutamente concesión alguna á las triviales exigencias de un libreto de ópera. Mi objeto es, desde luego, interesar al público en la acción misma, sin que se vea obligado a perderla un momento de vista.”

Al hablar inmediatamente el Sr. Pedrell de la colaboración de D. Víctor Balaguera, repite las palabras con que Wagner (página XX, línea 16) enumera las razones que había para que los vicios consuetudinarios de la ópera no se revelasen a los ojos de un poeta, ni sus formas pudiesen ser cambiadas por un músico:

“*Es poeta*, en la obra común, por la razón feliz en este caso, de *que no era músico*, no se preocupó de averiguar que en el libretto de la ópera corriente *había un conjunto invariable de formas musicales que le prescribían de antemano las leyes determinadas á que debía adaptarse todo el andamiaje dramático que á su cargo corría.*”

“El poeta que no era á la vez músico, encontraba en la ópera un conjunto invariable de formas musicales que le prescribían de antemano las leyes determinadas a que debía adaptarse el andamiaje dramático que á su cargo corría.”

Este artículo se ha hecho demasiado largo. Razones que para nada se relacionan con el plan de mi trabajo, sino con la extensión de que en las columnas del HERALDO puedo disponer, me obligan á subdividirlo y a abandonar en este punto mi razonamiento. Ruego a los lectores que difieran su juicio para cuando, después de leído el segundo artículo, hayan encontrado la completa justificación de mis afirmaciones, las cuales, sin el complemento de lo que ha de seguir, pudieran aparecer todavía como ligeras o apasionadas.

M. Manrique de Lara

MANRIQUE DE LARA, M. “Las artes del Sr. Pedrell”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4582, 6-06-1903, p. 2.

## II

Prosigo el análisis del folleto *Por nuestra música* en el punto donde lo abandoné al final de mi artículo anterior.

El razonamiento que a continuación se desarrolla es un mosaico de fragmentos wagnerianos unidos por el Sr. Pedrell, sin poner apenas una palabra de su cosecha:

“Como no pensó (Balaguer) escribir un libreto de ópera, ni creo que nunca, como verdadero poeta, quiera tratos con tal género de la literatura, *no se vió reducido por la necesidad*, por aquella terrible necesidad *que puso en la pluma de Goethe mismo*, y también de Víctor Hugo, *trivialidades y vulgaridades propias del género, a rebajar en la invención del asunto y la composición de los versos su talento de poeta* hasta el extremo de dar en aquella *desesperada proposición de Voltaire (inclinado en teoría a admitir que el ideal del drama se podía alcanzar en la ópera) en que afirmaba... que lo que por necio ó insulso no valía la pena de declamarse se cantaba (ó se danzaba)*).

(Página XX, línea 27)

“Inútil es patentizar la pobreza, la trivialidad, la ridiculez, del género *libreto de ópera*).

El valor de sus formas (línea 22) “descubríalo (el poeta) por la necesidad a que se hallaba reducido de rebajar, en la invención del asunto y la composición de los versos, su talento de poeta” (Página XX, línea 1) “Goethe... ha escrito varios textos de ópera, y para mantenerse al nivel del género ha creído conveniente permanecer trivial, en lo posible, tanto en la invención como en la ejecución. (Pág. 19, línea 32) “Voltaire, inclinado en teoría al primer modo de ver (línea 26: ¿El ideal del drama se puede alcanzar en la ópera?) caía, en vista de la realidad en esta proposición desesperada: “Lo demasiado necio para ser declamado se canta”. (Pág. VIII, línea 2) “La bailarina alternaba con la cantatriz danzando lo que ésta había cantado”.

El párrafo que inmediatamente escribe el Sr. Pedrell es también una teracea de citas wagnerianas, malamente soldadas:

“Balaguer escribió el poema sin preocuparse de *aquel mecanismo propio de la ópera, que ha sido durante tanto tiempo un objeto verdaderamente extraño al poeta; no se vió en el caso de alterarlo ni de someterse a él... mantúvose dentro de las exigencias que la obra dramática está obligada á satisfacer*, y se halló en aquella plena *cooperación del poeta* en el drama lírico, que hoy *ha cambiado totalmente de carácter...* No buscó *el problema insoluble de si del ideal del drama alcanzado por la ópera*, como el del extremo contrario sobre la *preeminencia absoluta de la música en la ópera*, o sea *la ópera debiendo sus triunfos á la música y no a la poesía.*”

(Página XX, línea 30)

“El mecanismo propio de la ópera ha sido siempre un objeto extraño al poeta; éste no podía alterarlo, sino someterse a él.” (Línea 35) “... como hubiera podido el músico dar a la ópera su significación ideal, si el poeta no puede... mantener las exigencias que toda pieza dramática razonable está llamada á satisfacer.” (Pág. XXI, línea 13) “... esa perfección ideal de la ópera suponía una primera condición: que la cooperación del poeta cambiase totalmente de carácter.” (Pág. XIX, línea 24) “El debate de los gluckistas y de los piccinistas en París no era más que una controversia, insoluble de sí, sobre este problema: ¿El ideal del drama se puede alcanzar en la ópera? Los adversarios (de esta tesis) describían la preeminencia de la música en la ópera, preeminencia tal que la ópera debía sus triunfos a la música y no a la poesía.”

El siguiente razonamiento del Sr. Pedrell relativo, como los anteriores, al autor del poema de *Los Pirineos*, es el mismo con que Wagner, en un terreno de pura especulación estética, procura justificar las esperanzas que los grandes poetas habían concebido “de ver elevada la ópera a la altura de un género ideal”

“Como poeta verdadero, favorecido por su *inclinación y dominando la concepción y la forma, empleó el instrumento de las ideas abstractas, la lengua, haciéndola obrar sobre la sensibilidad. Siendo evidente esta tendencia para la invención del asunto poético es, a la vez, ley que preside a la esencia de la forma y á la representación poética.*”

(Página XXI, línea 25.)

“... parecíame hallar su explicación en una inclinación natural al poeta y que domina en él la concepción como la forma: emplear el instrumento de las ideas abstractas, la lengua, de suerte que obre sobre la sensibilidad misma. Esta tendencia es evidente en la invención del asunto poético; el único cuadro de la vida humana que se llama poético, es aquel en que los motivos que no tienen sentido sino para la inteligencia abstracta, ceden su lugar á los móviles puramente humanos que gobiernan el corazón. La misma tendencia es la ley soberana que preside á la forma y á la representación poética.”

Dejando estas referencias del Sr. Pedrell al poema de *Los Pirineos*, y saltando á la página 54 de su folleto, veremos que no es más sincero cuando habla de su propia música. Así, por ejemplo, cuando dice “*de ese centro, que llamaré íntimo, surgió espontáneamente la forma musical exterior de la trilogía*”, no hace más que plagiar las palabras de una frase de Wagner en que, hablando de su estado moral al consagrarse á la composición del *Tristán*, dice (pág XL, línea 5): “Sumergime... con entera confianza en las profundidades del alma y sus misterios, y de ese centro íntimo del mundo vi surgir su forma exterior”.

En esta frase, como en alguno de los párrafos que preceden y como en casi todos los que siguen, el Sr. Pedrell, por un procedimiento que le es exclusivo, se apodera de las palabras, pero

no de los conceptos, como si para él las voces sólo tuviesen un valor fonético y no ideal. La comparación de ambos textos resulta muy instructiva y revela claramente el método que la indigencia del señor Pedrell emplea para aprovechar las migajas del festín ajeno. ¡Singular plagario, que, al asir el pensamiento de otro, deja intacto el oro en poder de quien despoja y retiene sólo la bolsa que lo envuelve!

Véanse las palabras del Sr. Pedrell, falseando los textos de Wagner:

*“Descarté los contornos del poema, que no convenían á mi plan..., porque su desenvolvimiento y forma no debían ni podían ir a cargo de los mismos. por eso la música de esta obra no presenta la obligada y mal consentida repetición de palabras..., porque las palabras tienen la extensión destinada á la melodía, y la melodía está construida poéticamente sobre las necesidades de la palabra. La forma poética, completa y claramente indicada en el poema ha sido ventajosa, y lo que convenía que fuese, dada la índole de la obra musical... bien indicada en el poema la forma musical pude darle un valor particular que concordase exactamente con el fin poético; tanto es así, que la melodía y su forma presentan desdenvolvimientos muy precisos que no habrían podido alcanzarse fuera de este orden de ideas.”*

(Página XL, línea 23)

“La preocupación en que... me hallaba yo cuando concebí el *Buque Fantasma...*, me indujo á bosquejar contornos muy generales, cuyo desenvolvimiento y forma debían ir a cargo absoluto de los mismos.” (Línea 31) “La ejecución musical del *Tristán* no ofrece ya ni una sola repetición de palabras; el tejido de las palabras tiene toda la extensión destinada á la melodíaM en resumen, esta melodía está ya construída poéticamente” (Pág. XLI, línea 4) La forma musical completamente figurada en el poema, habría sido ventajosa, al menos, para el trabajo poético. De consiguiente, si sólo por estar figurada en el poema, la forma musical le da un valor particular y que responde exactamente al fin poético, ya sólo se trata de saber si la forma musical de la melodía perde en ello algo de la libertad de su marcha y de su desdenvolvimiento...” por el “contrario; la melodía y su forma fracias a este procedimiento, comportan una riqueza de desenvolvimiento inagotable y de que, sin él, no cabía formarse idea”.

Sería tarea interminable perseguir en el folleto del Sr. Pedrell los pensamientos, las frases y hasta las palabras que no le pertenecen más que por su deliberado propósito de apropiárselos, los cuales, en la obscuridad informe de su desmañado estilo, resaltan como trozos de púrpura cosidos en al capa de un pordiosero.

Ante hecho tan evidente, ocurre preguntar: si el Sr. Pedrell, al hablar de su propia música y al referirse á la obra que debía encerrar su alma entera de artista, obra en la cual cifra su reputación de compositor y de jefe de escuela (!), acude con plena conciencia de ello a la falsificación de razonamientos ajenos para acomodarlos a su fin, ¿qué no habrá hecho en las lecciones por él

explicadas en los cursos del Ateneo, donde sus palabras no estaban sometidas á comprobación alguna posible y podían sin peligro ser descartadas traducciones?

Y si de tales medios se vale en sus producciones literarias, donde el descubrimiento del plagio está al alcance de todo el que sabe leer. ¿qué procedimientos de expropiación forzosa no habrá puesto en práctica al componer la música de su obra, cuyo análisis técnico ha de estar reservado á muy pocos? Así tenemos todos derecho a suponerlo, dados los antecedentes que acabo de exponer, mientras el señor Pedrell no se sincere y reivindique por medios irrecusables una propiedad de que todos dudamos, publicando al mismo tiempo los textos, ya que los tiene escritos, de sus conferencias en el Ateneo, para que la crítica pueda verificar si, al igual del caso de su folleto *Por nuestra música*, se trata de una verdadera mixtificación.

Bien a pesar mío, y con viva repugnancia he emprendido mi desagradable labor, provocado por el Sr. Pedrell y para cumplir el deber en que estoy de contribuir con mi pobre esfuerzo á que en su reciente polémica con el Sr. Chapí resplandezca con absoluta firmeza la verdad. el arte lo exige; la justicia lo impone. Después de todo, sigo el donsejo que el Sr. Pedrell da en la página 23 de su folleto, afirmando que la conciencia artística exige del compositor “el dirigirse tranquilo y lleno de convicción, sin doblegarse á ninguna clase de imposiciones, hacia el ideal, esa corriente siempre viva de inteligencia, de convicción y de eterna poesía”, coincidiendo una vez más con César Cui y repitiendo palabras que éste aplica (pág. 74) á la nueva escuela rusa: “Elle marche tranquille et fière vers l'idéal qui l'appelle - cette source vive d'intelligence, d'honnéteté et d'éternelle poésie-, sans se préoccuper de la réussite ou de l'insuccés.” de Lara

**PEDRELL, Felip. “El Arte mío”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4586, 10-06-1903, p. 1.**

Me había propuesto no añadir una palabra más á la carta que publiqué en *El Imparcial*, dando por terminada la enconadísima pelea entre el Sr. Chapí y sus amigos, de una parte, y yo, de la otra. El giro que tomaba la controversia, llena de argumentos *ad hominem* y de mortificaciones personales, no cuadraba á mi temperamento ni a mis fines puramente artísticos.

En este estado de la cuestión, terminada ya por mi parte, me veo en la dolorosa precisión de tomar la pluma de nuevo para responder á los crueles y pérfidos ataques del Sr. Manrique de Lara, quien, invocando insidiosamente la *probidad artística* (?), se abroga el derecho de perseguirme con el mayor y más injusto encarnizamiento. No; no le reconozco al Sr. Manrique de Lara ese derecho, porque la probidad artística se basa en condiciones morales, que a él le faltan, en la serenidad de juicio y en la buena fe.

A mi detractor le guía la más sana de las intenciones - según afirma -; pero si se demuestra lo infundado y absurdo de sus artículos, ¿quién no creerá que le movían tan sólo mezquinos estímulos de parcialidad y de despecho?



Los artículos *Las artes del Sr. Pedrell* son cándidos de puro agresivos, y huecos, de puro hinchados y aparatosos. No hace falta saber lo que hay de cierto en semejante tejido de insultos para comprender que han sido inspirados por la pasión más ciega.

Descarto la cuestión personal de las injurias, usando el triste privilegio que los años me conceden. Al Sr. Manrique de Lara, la gallardía de sus provocaciones, y a mí, la humillación de soportarlas.

Debo rechazar los cargos que se me han hecho, aunque esta ingrata tarea represente el esfuerzo más penoso y más amargo de mi vida.

Siempre creí que mi honradez profesional era inatacable é indiscutible; que la tranquilidad de mi conciencia, no sólo me ponía a cubierto de cualquier ataque - pues eso sigo teniéndolo por cierto -, sino que me libraría hasta de los *malos pensamientos*.

Desgraciadamente, no ha sido así. A los cincuenta años de vida artística, cuando he producido todo lo que puede exigirse del trabajo de un hombre, sale un señor llamándome *plagiario*.

Pocas palabras me bastan para sincerarme. No emplearé, de seguro, la mitad de las columnas que ha necesitado el Sr. Manrique de Lara para agredirme de tan inesperada manera.

A propósito de lo que llama *plagio* este señor, erigido por sí y ante sí en expertísimo defensor de las glorias nacionales, á despecho de la crítica musical europea, se me ocurre preguntar: ¿Ha leído el autor de la *Orestíada*, trilogía plagiada o *fusilada* - usaré sus mismas palabras - de las formas wagnerianas, el folleto *Por nuestra música*? Tengo para mí que no; que si lo hizo fué por encima y á la ligera, pues de otro modo no hubiera dejado de decir, dada la lealtad de que blasona, que en la pág. 13 del folleto en cuestión escribo:

“Propóngome ahora poner al lector al alcance de la cuestión, como quien dice, de la cuestión del drama lírico.”

Hablo a continuación de los orígenes del drama musical, expresando que he de fundamentar mis teorías precisamente en lo dicho por Caccini, Gluck y Wagner... Así como suena: *en lo dicho por Wagner*, y vuelvo a repetirlo con perfecta claridad en tres pasajes del folleto, páginas 24, 25 y 27.

Pero - ¡lo que ciega la pasión! - nada de esto ha visto o no le ha convenido ver al señor Manrique de Lara, como tampoco observó que en la página 29 digo, remachando el clavo: “La composición del drama lírico, *según la teoría de Wagner...*” Notelo bien el Sr. Manrique de Lara, “... *según la teoría de Wagner...*”, pasando después á explicar la teoría que, por el sistema del flamante crítico-músico, debió ser plagiada por el autor de *Lobengruin* de un musiquillo francés llamado Gretry y de un criticastro español que llevó el nombre ilustre en la historia de la música de Es-



teban Arteaga, quienes habían dicho mucho antes que Wagner lo que Wagner había de repetir andando los tiempos, sin que á nadie se le ocurriese llamarle plagiatario.

Tras repetir las ideas de Gregry y Arteaga, que fueron utilizadas por el reformador alemán, con sabio acuerdo, declaro que *todas mis simpatías están por la escuela rusa, cuyas tendencias están formuladas en estos precisos términos...*

Y al llegar aquí, copio y transcribo en toda su integridad, no uno, sino cuatro párrafos entrecomados del libro de César Cui *La Musique en Russie*. Por lo que sin duda, el propio Cui, el *expropiado* Cui, autor de trabajos encomiástidos sobre el folleto *Por nuestra música* y la partitura de *Los Pirineos*, no ha descubierto el plagio.

En la página 35 digo: “Estas son las formas adoptadas por Wagner”, declarando a continuación, explícita y francamente, que mis *ideas no son más que la doctrina de nuestro P. Juan Andrés*.

Todo esto ha debido pasar inadvertido para el Sr. Manrique de Lara, pues de conocerlo, no hubiera confundido las especies, llamando *plagio* a lo que tan sólo es *vulgarización de ideas*, que no son de nadie, por ser de todo el mundo, y constituir el fundamento del drama lírico desde su origen hasta hoy. Caccini, Vincenzo Galilei, Juan Bautista Doni, Gluck; los PP. Juan Andrés, Eximeno y Arteaga; Gregry, Beaumarchais, Weber, Wagner, Darjomirsky, Rimsky Korsakoff y Cui han dicho todos ellos exactamente lo mismo que yo, exponiendo cada uno dichas ideas de un modo personal, original y característico.

Del folleto *Por nuestra música* se han ocupado César Cui, Esperanza y Sola, el P. Uriarte, Krebs, Mozkowsky, Barger, Casembroot, Vander Streten, Bellaigne, Mascagni, Soubies, Herbey, Bonaventura, Amintore Galli y Tebaldini, autores de sendos artículos sobre este folleto, sin que uno solo de ellos haya descubierto el plagio. Esta empresa estaba reservada para el autor de la ñoñez *El ciudadano Simón*, pues los demás son ignorantes ó imbéciles.

En le mismo folleto está contestada la pregunta que hace, horripilado, mi *descubridor*: “¿Qué procedimientos de expropiación forzosa habrá puesto en práctica al componer la música de su obra?”. Allí se dice, con entera espontaneidad, el origen de los cantos y de los motivos de la partitura. Creo, sin falsa modestia, que no hay muchos músicos en España que hagan tales confesiones.

Finalmente, el Sr. Manrique de Lara parece sentir que no estén impresas mis conferencias, para perseguir, sin duda, más plagios.

No se apure por tan poca cosa: mi labor ha sido tan extensa, que hay en ella materia para rebuscar plagios durante muchos años. Por no hacer interminable este artículo no cito la lista completa de mis obras; pero le indicaré el folleto del notable crítico francés Hernid de Curson “*Felipe Pedrell et les Pyrénées*” donde se publica el catálogo.

Allí tiene ocupación preparada para seguir entreteniendo a la galería.

Yo me inhibo desde este momento en tales cuestiones, porque reclaman mi atención asuntos de más trascendencia, por pertenecer al arte verdadero.

Felipe Pedrell

**MANRIQUE DE LARA, M. “Las artes del Sr. Pedrell”, en *Heraldo de Madrid*, a. XIV, n. 4596, 20-06-1903, p. 4.**

### III

Por respeto al periódico para cuyas columnas escribo; por respeto al público a quien me dirijo; por respeto al nombre con que firmo estas líneas, no quiero descender al terreno de acritud y violencia personal en que el señor Pedrell se coloca, empujado por su despecho y amparado en su ancianidad. En ninguno de mis dos artículos anteriores había una sola palabra descomedida que atacase a la persona del Sr. Pedrell; limitábame á formular juicios puramente artísticos, tan severos como se quiera; pero que salvaban la consideración que todo hombre merece, por despreciable que sea su labor intelectual. El señor Pedrell, con la salvaguardia de sus canas, traspasa en su respuesta los límites que yo me tracé. Tuviera el Sr. Pedrell menos años y no cogería yo la pluma para contestarle; pero la edad del Sr. Pedrell y mi propio honor me imponen miramientos que estoy obligado a guardar, y me llevan a desentenderme de sus demasías para refutar su escrito y demostrar con evidencia la absoluta inexactitud de sus afirmaciones.

Nada hay en la réplica del Sr. Pedrell que destruya las mías. el Sr. Pedrell se desentiende de todo cuanto se relaciona con mis acusaciones, y por un procedimiento comodísimo se olvida de que en su folleto aparecen Wagner y Cui hablando de *Los Pirineos* mucho antes de que saliese esta obra de la mente de sus autores. ¿Cómo justifica el Sr. Pedrell que, como he probado en mis anteriores artículos, todo lo que en las páginas 48, 49, 50 y 51 de su folleto relativo al poema de Balaguer, y que el Sr. Pedrell da como propio, pertenece a una teoría formulada treinta y un años antes por Wagner? ¿Acaso la estética del reformador alemán conduce por camino honrado a que el Sr. Pedrell se apropie de sus palabras separadas de sus ideas, como si aquellas fueran cascabels vacíos, y a aplicarlas, así transformadas, al poema de Balaguer sin declarar su origen? ¿Acaso pudo ser presentido y adivinado el autor de *Los Pirineos* por el autor de los *Nibelungos*? ¿Cómo justifica el Sr. Pedrell que las palabras con que Wagner, poeta y músico, juzga su situación respecto de la ópera de su tiempo, pueda aplicárselas el señor Pedrell a sí mismo, ante quien no surgía el mismo problema, que no es poeta, que apenas merece el nombre de músico, que construye sus *Pirineos* como bárbaro mosaico, donde, sin discernimiento alguno, junta elementos procedentes de canteras lejanas y, según propia confesión, mezcla frases de diversos autores, y une melodías de todos los tiempos y de todos los países: canciones medievales del norte de Francia, *voceri cor-*

sos, *cannzoncitas* itallianas, melodías turcas, melodías provenzales, modos griegos, modos árabes, imitaciones del arte chino y japonés, y hasta de aires malayos de Java, y toda esta heterogeneidad confusa la suma en un monstruo más horrendo aún que el de Horacio, y que, sin embargo, “aspira á merecer el título de manifestación de arte nacional”?

Pero aún más. El Sr. Pedrell, a quien todas las habilidades - llamémoslas así - literarias y artísticas le son familiares, las emplea con admirable aplomo en su réplica a mis artículos, y no vacila en afirmar, como escritas en su folleto, cosas que allí no aparecen en parte alguna. Así, por ejemplo, el señor Pedrell dice: “... en la página 13 de mi folleto escribo «Propóngome ahora poner al lector al alcance de los términos de la cuestión, como quien dice, de la cuestión del drama lírico». Hablo a continuación de los orígenes del drama musical, expresando que he de fundamentar mis teorías precisamente en lo dicho por Caccini, Gluck y Wagner... Así como suena: *en lo dicho por Wagner*, y vuelvo a repetirlo con perfecta claridad en tres pasajes del folleto, páginas 24, 25 y 27”

Pues bien; estas afirmaciones que el señor Pedrell audazmente formula son perfectamente inciertas, y ni en las páginas 24, 25 y 27 de su folleto, ni en ningunas otras, aparecen. En la página 13, como comienzo del II capítulo, se leen en efecto, las veintidós palabras que el Sr. Pedrell cita entre comillas. A continuación habla, *suponiendo que es por su cuenta*, de los orígenes del drama musical durante *doce* páginas, y ay en la página 24 añade: “Toda la síntesis histórica de la evolución del drama lírico... habíase desenvuelto laboriosamente en tres fechas de excepcional interés y se hallaba gloriosamente aplicada en tres obras capitales: 1601, CACCINI, prefacio *Nuove musiche*. 1769-1770, GLUCK, prólogo o cartas dedicatorias de las óperas *Alcestes y Paris et Hélène*; 1852, WAGNER, *Opern und drama*.”

Esto es lo único que el Sr. Pedrell dice de Caccini, de Gluck y de Wagner, y a continuación prosigue el Sr. Pedrell con un arranque lírico digno de Platón, y habla de “la música toda música”, de “la alondra shakesperiana”, del “cisne moribundo” y de “celestes coloquios”. ¿Hay algo en todo esto que sea, como el Sr. Pedrell se atreve a afirmar en su artículo, aseveración implícita o categórica de *que ha de fundamentar sus teorías precisamente en lo dicho por Caccini, Gluck y Wagner?* ¿Dónde está eso escrito en el folleto *Por nuestra música?* Concrete el Sr. Pedrell la página y la línea, para que pueda ser comprobada su cita; por mi parte, afirmo terminantemente que después de leer por centésima vez (y no es menudo sacrificio) el folleto entero del srñor Pedrell, no he encontrado el menor vestigio de lo que él afirma, y menos aún en las páginas 24, 25 y 27, donde nada se lee pertinente al caso; en la pág. 24 está el párrafo ya transcrito; en la 25, llama al drama lírico *la décima musa de nuestra edad gloriosa*; en la 27, dedica á Wagner un elogio de veintidós líneas para comenzar inmediatamente á combatir su sistema, oponiendo al genio alemán el genio latino, y á los sentimientos que persisten los sentimientos que estallan.”

Nada se trasluce, pues, en las páginas del folleto *Por nuestra música* de la afirmación que el Sr. Pedrell hace en su artículo “El arte mío”, y que es todo lo contrario á la verdad. en el texto del capítulo II, á que el Sr. Pedrell se refiere, y que comienza en la página 13, no aparece el nombre de Wagner hasta una nota de la página 22, y allí, sólo incidentalmente. Lo cual, sin embargo, no impide que desde la página 16 esté el Sr. Pedrell plagiando, mejor dicho, apropiándose palabras de Wagner, sin citar para nada su procedencia y barajando tales copias con otras del libro de César Cui, que tampoco declara, y del cual, en la página 15, transcribe ya un párrafo, muchas páginas antes de que aparezca referencia alguna a la escuela rusa, a Wagner, a Gluck o a Caccini.

(Pedrell, pág. 15, línea 23) “Digno es de mención, también, que *en época tan alejada de la nuestra fuese admirablemente bien presentado, gracias al justo instinto de la estética musical, semejante tendencia, si bien mal realizada, excusable por falta de recursos técnicos.*”

(C. Cui, pág. 72, línea 4) “N’était-ce pas là que tendait l’opéra dès son origine au XVI siècle? Si, á une époque aussi reculée, cette tendance a été mal réalisée, faute de moyens suffisants elle n’eût été pas moins sentie, grâce à un juste instinct de l’esthétique musical...”

([Pedrell] Pág. 16, lín. 18.) “Aparece la *virtuosité... pusieron en música gorgios al servicio de toda clase de personajes, y el barbero sevillano y el moro de Venecia, y hasta el mismísimo profeta hebreo Moisés, diéronse á cantar vocalizaciones trascendentales... Todas las ineptias musicales que en una composición sinfónica habrían sido colocadas merecidamente en el index, hallaban campo natural y bien preparado en la ópera. La música de ópera italiana no era hija legítima de aquella admirable madre, de aquella magna obra de Palestrina, de aquella sublimidad, riqueza e incomparable profundidad de expresión del arte religioso.*”

([Cui], Pág. 72, lín. 24.) “Rossini fit de son mieux... en sacrifiant absolument la vérité d’expression aux tours de force de la vocalise, distribuée à tous les rôles indistinctement. au berber sevillan comme au More de Venise, comme au prophète hébreu.” (Pág. 73, lín. 16) “Ce qui, dans une composition symphonique, aurait été mis à l’index avel le dédain le mieux justifié, trouvait naturellement sa place dans un opéra.”

(Wagner, pág. VIII, línea 13.) “La evidencia de este aserto (la decadencia de la música italiana... data... del desenvolvimiento de la ópera) se hará tangible a cuantos posean idea exacta de la sublimidad, de la riqueza, de la incomparable profundidad de expresión de la música de iglesia en Italia en los siglos precedentes... ¿Quién, después de haber oído el *Stabat Mater* de Palestrina, podría considerar la música italiana de ópera como hija legítima de tan admirable madre?”

¿Cómo quiere el Sr. Pedrell que todos estos plagios y otros muchos que hasta la página 21 se siguen queden salvados porque en la página 29, y en capítulo aparte, hable de “la composición del drama lírico según la teoría de Wagner”, si en el espacio que media entre ambas páginas citadas no ha hecho otra cosa que apropiarse palabras de Wagner, a quien ni siquiera ha nombrado todavía? Además, como ya he afirmado, el Sr. Pedrell no dice en ninguna parte de su folleto que

exponga una teoría ajena; antes bien, constantemente habla como si todo lo que escribe, y cuya procedencia no determina, saliese de su mollera. (Página 11, lín. 22): “*He de hablar...*”; (pág. 16, línea 10): “En la época *que reseño...*”; (pág. 114, línea 5): “*Me pareció* laudable y hasta necesario y patriótico exponer *mis ideas...*”; (lín. 12); “Exposición de mis puntos de vista.”

¿Pero qué más? El Sr. Pedrell, en su defensa, repitiendo palabras de su folleto, asegura “que todas sus simpatías están por la escuela rusa, cuyas tendencias están formuladas en estos precisos términos...”, y añade: “Y al llegar aquí, copio y transcribo en toda su integridad, no uno, sino cuatro párrafos entrecomados del libro de César Cui.” Y, en efecto, también en este caso, como en otro anterior, anda el señor Pedrell equivocado, porque con son *cuatro* los párrafos que copia, sino *nueve*, aunque los cinco restantes se los apropia sin confesarlo.

Como demostración de lo que afirmo, los reproduzco todos en la forma misma que tienen en el folleto del Sr. Pedrell, poniendo cuidadosamente las colullas donde él las pone, conservando en tipo corriente los cuatro párrafos *confesados* y escribiendo en letra cursiva los cinco restantes, a partir del punto en que Pedrell finge que habla por su cuenta.

(Pedrell, pág. 34, línea 3.) “... La moderna escuela rusa ... ha modificado un tanto las tendencias de Wagner, formulándolas en estos precisos términos:

“La música dramática debe poseer siempre un valor intrínseco como música absoluta, abstracción hecha del texto.

“La música debe hallarse en perfecta concordancia con el sentido de las palabras.

“La estructura de las escenas que componen una ópera ha de depender enteramente de la situación recíproca de los personajes, lo mismo que del movimiento general de la obra.

“Los coros representan la muchedumbre, el pueblo, y no únicamente, los coristas: deben dirigirse a un fin determinado y no han de intercalarse en la obra con el único objeto de ofrecer contraste entre dos piezas de distinto carácter, o dar algún descanso a los solistas.”

*La nueva escuela rusa tiende, además, a expresar musicalmente el carácter y el tipo de los personajes con todo el relieve de cada parte o de cada personaje en un molde individual y no general, a caracterizar con rigurosa verdad la época histórica del drama y a traducir con toda exactitud y en todo su sentido poético el color local, las partes descriptivas y pintorescas de la acción.*

*Estos principios tienen sin duda grandes afinidades con las ideas de Wagner: los procedimientos para alcanzar idéntico resultado, difieren, sin embargo, entre las dos escuelas.*

*Por lo tanto ENTIENDO que no se ha de concentrar en absoluto el interés a la orquesta, si ésta destruye la importancia que en realidad tiene la parte vocal en el drama.*

*La orquesta no expondrá cierta clase de temas que parece concenan á los personajes á emitir fragmentos de melopea o recitativos que, tomados separadamente, no poseen ningún valor intrínseco ni ofrecen ningún sentido preciso.*

*Los personajes de una ópera sostienen la trama y el interés escénico, y su intervención en la obra no ha de quedar reducida á completar la orquesta: pronuncian las palabras hacia las cuales converge, necesariamente, la música, puesto que por ellos y en ellos existe la acción y la música del drama. Salvo raras ocasiones, debe concederse siempre á los personajes del drama toda la supremacía musical. Aparezcan rodeados los personajes de todos los motivos que las situaciones exijan, pero transfórmense los temas cada vez que el drama lo reclame, pues, desenvolviéndose y diversificándose por distintos aspectos tonales, modales ó instrumentales, no pierden su unidad y sirven para pintar el carácter del personaje con toda la variedad deseada.*

(C. Cui, pág. 73) La Musique dramatique doit toujours avoir une valeur intrinsèque, comme Musique absolue, abstraction faite du texte.

(Pág. 74) La Musique vocale doit être en parfaite concordance avec le sens des paroles.

(Pág. 75) La structure des scènes compant une opéra doit dépendre entièrement de la situation réciproque des personnages, ainsi que du mouvement général de la pièce.

(Pág. 77) Les chœurs représentent la foule, le peuple, et non pas seulement les choristes; ils doivent offrir un sens déterminé, rassemblement, émeute, etc., et non s'intercaler entre d'autres morceaux dans le seul but de faire contraste avec eux, ou pour laisse reposer les solistes.

(Pág. 77, lín. 24) "... La nouvelle école russe s'efforce de rendre musicalement *le caractère et le type des personnages* avec tout le relief possible, de modeler, pour ainsi dire, chaque phrase d'un rôle dans un moule individuel et non général; de *caractériser* avec vérité, enfin, *l'époque historique* du drame et de rendre dans son sens poétique autant qu'exact *la couleur locale*, les côtés descriptifs et pittoresques de l'action.

Tous ces principes ont, sans doute, beaucoup d'affinité avec les idées wagnériennes; mais les procédés por atteindre la même but diffèrent essentiellement entre ces deux écoles. Wagner concentre tout l'intérêt musical sur l'orchestre, jusqu'à n'accorder qu'une importance secondaire à la partie vocale. Pendant qu'il fait exposer le thème par l'orchestre, les personnages de ses opéras n'émettent que des fragments de récitatifs que, pris séparément, n'ont aucune valeur intrinsèque, ni aucun sens précis. C'est un procédé complètement faux. Les personnages d'un opéra tiennent la scène et ne se bornent pas à compléter l'orchestre; ils prononcent les paroles du texte qui amènent nécessairement la Musique; c'est par eux que l'action existe... (Pág. 78, lín. 17)... les musiciens russes réserent aux chanteurs (sauf de rares exceptions) toute la suprématie musicale.



(Pág. 79, lín. 2): Il leur en donne autant que les situations lui semblent l'exiter. Il est vrai qu'il se réserve le droit de travailler ces thèmes de différentes façons (changement de rythme, de coloris, d'harmonie, etc); en se développant et se diversifiant, ils ne perdront rien de leur unité et serviront à peindre le caractère du personnage avec toute la souplesse voulue.

Comparando ambos textos, se ve claramente que si César Cui no ha descubierto este y otros plagios, será porque no ha leído el folleto del Sr. Pedrell, cosa, por otra parte, que sólo había de resultarle posible en el caso poco probable de que el compositor ruso posea y domine el idioma castellano.

En cuanto a los juicios del Sr. Pedrell sobre mi *Orestíada* y mi *Ciudadano simón*, le advertiré que son poco pertinentes a su defensa. Podría yo escribir música mil veces peor que la que escribo, y a pesar de ello seguiría el Sr. Pedrell siendo un plagiario recalcitrante. El Sr. Pedrell estaba en Barcelona cuando se estrenó *La Orestíada*, habla, pues, de ella por boca de otro, y con falta de sinceridad en él habitual, la juzga sin haberla oído. De toda maneras, tales como mis modestas obras son, obras de de *aficionado* que no vive del Arte, han alcanzado unos aplausos que para sí quisiera el Sr. Pedrell, profesor del Conservatorio, ex catedrático del Ateneo y autori del *Tasso* y del *Canto de las montañas*, únicas obras del señor Pedrell ejecutadas en Madrid, bostezada la una en el teatro de Apolo y rechazada unánimemente la otra en los conciertos de primavera.

El Sr. Pedrell me acusa de haber yo plagiado y *fusilado* formas wagnerianas (?); yo le acuso de haber plagiado y *fusilado* ideas que es incapaz de discurrir. Como medio de demostrar quién tiene en este caso la razón, propongo al Sr. Pedrell que nombremos un Jurado literario que juzgue de mi sinceridad, y otro musical que compruebe sus afirmaciones. Mis candidatos son: de una parte, D. Juan Valera, don Benito Pérez Galdós y D. Marcelino Menéndez y Pelayo; de otra, Ricardo Strauss, Hermann Zumpé y Arturo Nikisch. ¿Acepta el señor Pedrell? Pues designe sus jueces, y ante todos ellos, individualmente, formulemos ambas nuestras acusaciones. ¿No acepta o responde a mi proposición con el silencio? pues demostrará que para defenderse no vacila en tergiversar conscientemente los hechos ni en acudir a medios que debieran estar vetados a su probidad y a sus canas.

Manuel Manrique de Lara



### Anexo III: Sobre el plagio. Felip Pedrell, Nemesio Otaño y Adolfo Salazar

PEDRELL, Felip. “El plagio en las obras de Haendel”, en *Revista Musical de Bilbao*, a. III, n. 7, Julio 1911.

Cuando se trata de música es muy difícil, si no imposible, la averiguación expresada en estos extremos concretos: Toda asimilación de una obra artística degenera, al fin y a la postre, en plagio. Puede contestarse: En cuanto al sentido material de la letra, sí, degenera, o mejor dicho, puede degenerar en tan reprobable extremo. Pero siendo la música de esencia tan especialmente vaga, la infestación formulada puede modificarse añadiéndole un nuevo término de gradación, así: Toda asimilación de una obra artística puede degenerar en reminiscencia si el espíritu de la letra no ha inromado la asimilación de la materia asimilada, y, por ende, como consecuencia: Toda reminiscencia puede degenerar en plagio si acontece la reminiscencia, porque ha habido más preominio de la forma que del fondo. Así parece más lógico el esquema de la averiguación. Por lo tanto, pues, ¿podrá resolverse en absoluto, afirmando, acaso, que donde acaba la asimilación de una obra artística, empieza la reminiscencia? ¿y cuando termina ésta, comienza, fatalmente el plagio?

No me atrevería a afirmarlo en redondo. Puede haber, y hay, sin duda, en las pretendidas reminiscencias, contingencias meramente fortuitas, que pueden calificarse de sugerencias evocativas: pueden darse reencuentros de ideas, más o menos frecuentes de los que se cree: pueden existir afinidades de conceptos, de sentimientos y de temperamento entre dos personalidades artísticas: puede, en fin, haber mucho de esto y muchas cosas más, que para el caso podrían aducirse, y aún de todos estos extremos señalaríanse, sin dificultad, ejemplos concluyentes, que no vienen ahora a cuento, en una breve impresión como la presente en que no se pretende desflorar, siquiera, una materia que exigiría páginas y más páginas. Pero, singularmente, ¿no podría darse el caso de un artista que no sólo crease su música, sino que por el vigor de asimilación crease, como se ha dicho, y luego lo veremos, la de los demás? ¿Podría, entonces, calificarse rotundamente el hecho de plagio?

Pero hay que salir al paso de la generalidad de las gentes, y a esto voy, y especialmente, de cierta crítica artística, que llamaría cominera, empeñada en hallar plagios en toda clase de obras musicales, porque se fija más en la contingencia puramente exterior del detalle que no en el revestimiento con que lo ha exornado el compositor, y que les pasó desapercibido por completo, a unos y otros. ha escrito un compositor una melodía que empieza con las notas, por ejemplo, *do, fa*. Los aficionados a esta búsqueda de contingencias se enfurecen y gritan ¡plagio! ¡plagio descarado! como si no se hubiesen escrito millares de millares de piezas que empiezan con aquellas mismas notas iniciales. El tan pretendido plagio tendría la misma fuerza que calificar de tal, pongo por caso, al que escribiese “cuando”, “de cuando acá”, etc., como si antes de él no hubiesen

empleado tales conjunciones, ora a secas, ora acompañadas de una proposición, centenares y más centenares de personas. El caso sería de lo más ridículo que podría darse.

Pero abundan ocasiones de gentes, y de críticos comineros, que buscan algo más adentro de semajantes pueriles contingencias. Para los tales, de tres distintos temas de Mendelssohn han salido el *leitmotive* de *El oro del Rin*, de Wagner, el prelude de *Mireille*, de Gounod, y el ritmo de la *Danza macabra*, de Saint-Saëns. Han formado leyenda aquel tema de la *Norma*, de Bellini, sugerido por la sonata en *do sostenido*, de Beethoven, y el otro de la *Sonámbula*, proveniente, asimismo, de otra sobata del propio autor. ¿No sería un solemne dislate empeñarse en probar que Wagner, Gounod, Saint-Saëns y Bellini han plagiado, han caído en el renuncio de espoliar a Mendelssohn, a Beethoven, en el renuncio de pedir prestado, como quien dice, al vecino, la miseria de dos, tres o cuatro compases, cuando demostraron poseer buen caudal de ideas propias y originales? ¿Qué no se ha dicho, acaso, de las influencias, algo más que meras influencias, de aquellas dos ideas madres que se han puesto en contacto en el final de la *Norma*, de Bellini, y en la muerte de Iseo del *Tristán*, de Wagner? ¿Qué no se ha debatido también, sobre las influencias de Hoffman respecto a Weber, en el ambiente y esencia típica de estilo de la *Undine* del insigne novelista-músico y sobre las de Weber con relación a Wagner? ¿Las mismas causas no pueden sugerir los mismos efectos, y los mismos acentos dramáticos, no pueden inspirar, acaso, al compositor la misma contextura de la lineación melódica, y el mismo o idéntico ambiente armónico? La analogía de situaciones ha producido las analogías musicales de ambiente de aquellas sublimes moribundas Norma e Iseo, como la analogía de invocación de tal pasaje de *Euryanthe*, de Weber, con la plegaria de Elisabeth de *Tannhauser*: ella puede explicar, asimismo, la identidad de estructura de los grandes finales de *Tannhauser* y de *Lohengrin* (acto segundo), con el del acto segundo de *Euryanthe*, que no ha sido calcado, como se pretende, por Wagner, aunque bien pudo servirle de modelo. En el momento en que Wagner escribía *Opera y Drama*, pudo tener, y quizá tuvo, realmente, el presentimiento de que se le achacarían esas influencias, a todas luces innegables, según desde el punto de vista que se examinan, y porque podían tender, andando los tiempos, a comprometer su originalidad, puso su empeño en rebajar el valor de *Euryanthe* como drama lírico, aunque, por singular contradicción, realzado en otros escritos del propio maestro. Sea como quiera, es esto de tan poca monta, que Wagner no tuvo necesidad de volver a crear la obra de su predecesor, porque bien creada estaba para llegar, como ha llegado, como una de las obras maestras de la historia del drama lírico alemán.

Es innegable, empero, que hay casos en que el concepto asimilado reviste tan excepcional personificación, que se resiste uno a calificarlo rotundamente de plagio, por más que la letra y no su espíritu lo acuse en crudo.

Cuando uno piensa en esto, acuden, en seguida, a la memoria, los casos, los innumerables casos en que se ha puesto en litigio la honorabilidad artística de un Shakespeare y de un Händel. ¡Qué se me da a mí que Guillermo Shakespeare fuese una mala alhaja, o por lo menos “el

hombre sensual medio”, que dicen los franceses; que su arte, como una función primitiva del espíritu, es “la barbarie del alma”, diciéndolo con Benedicto Croce! Que disputen cuanto quieran sobre Shakespeare, Franck Harris y Bernardo Saw; que nieguen o afirmen su existencia; que sea el autor de su teatro y sus sonetos aquel venal canciller de justicia Lord Bacon; que la tragedia íntima de Shakespeare sea verdad o mentira, o que sea el “Deus ex machina” de su “existencia interna”; que Saw acepte la tesis del sensualismo, y que la niegue Harris, se me da a mí tan poco o cuasi nada como de averiguar la procedencia de los asuntos del *Romeo y Julieta*, del *Coriolano*, del *Hamlet* o del *Rey Lear*, del origen de las ideas e imaginaciones asimiladas, expoliadas, robadas, todo lo que se quiera, de antiguos romances de cordel, de estúpidos cuentos de hogar, de cronicones del tiempo del rey que rabió, de puro inocentes, tontos! ¿Qué me importa a mí todo esto, repito, y hasta negar en absoluto, si cupiese tal negación, la existencia de ideas originales en hecho de arte? ¿Existen? ¿No existen? Pues a pesar de todo y de todas las especulaciones, Shakespeare me resulta siempre colosal, sublime.

## II

¿Ha habido músico con más encono y saña calificado de plagiaro descarado que Hændel?

Era un gran compositor. Ahí están sus grandilocuentes oratorios para atestiguar esa grandeza de concepción, raras veces superada. Era músico extraordinario, de los más extraordinarios que ha producido la humanidad; pero compositor, según han “descubierto” sus biógrafos que plagiaba sin escrúpulo; de aquellos, en suma, para decirlo con Rossini, “que cometían el plagio aseinando a la víctima para que desaparecieran las huellas del robo”.

Los historiadores Chysander (G. F. Hændel, Leizig), Seiffer (Prefacio a la grande edición crítica del Mesías, vol. XLV de la colección Hændel), no dejaron de notar la inclinación de Hændel a espoliar a todos sus contemporáneos.

Otro biógrafo, inglés por cierto, Sedley Taylor (el caso es raro tratándose de un hijo del país que ha divinizado en sus entusiasmos la imponente figura de Hændel, y le ha enterrado en la Abadía de Wetsminter [sic], rindiéndole merecidos honores excepcionales), ha demostrado de un modo irrefutable, comparando originales y copias, que Hændel era un explotador vandálico, y que sus víctimas principales fueron Scarlatti, Stradella, Carissimi, Muffat, Habernam... ¿qué se yo? todo el mundo. Del compositor alemán, Jorje Muffat, tomó Hændel el trío de la ouverture de *Theodora*, la marcha de *Josué*, y el allegro de la ouverture del *Samson*. Al mismo oratorio de *Samson* adaptó, nota por nota, el final del *Jephthé*, de Carissimi... todos estos desmanes no son más que un extracto leve de la larga lista de plagios publicada recientemente, pacientemente, por Sedley Taylor en la *Deusche Tagerszeitung*. Vaya a buscarlos allí el curioso: allí los encontrará citados “in extenso” uno por uno.

Más todavía, más desmanes ha descubierto el buenazo de Sadley Taylor, dedicándoles todo un libro. ¿Qué pretenden probar tales desmanes? Que había erigido en sistema ese “apache”

músico, sus criminales plagios. Así pensaría ese ratón de biblioteca, como solemos calificar a los que se dedican a esas enojosas y estériles búsquedas. Y se dio caza de todas estas fechorías en una numerosa cantidad de obras que se custodian en el museo Fitz William, de Cambridge. Probó que los tales manuscritos son copias de composiciones de otros autores, que Hændel tenía preparadas para aprovecharlas en un momento dado. Sedley Taylor, desde luego, cotejó algunas de estas copias, y dio fe de que coinciden con obras hasta entonces consideradas como obras originales del autor. Allí estaban los desmanes de transfiguración de lo que imitaba Hændel: allí una de las páginas más célebres que existen en el mundo, la pintura grandiosa y sencilla de un cataclismo espantoso, el famoso coro de *Israel en Egipto*, los versículos más impresionantes de exodo, “y cayó el granizo, el granizo mezclado de fuego, que se deshizo en torrentes sobre la tierra de Egipto”; “una montaña en música”, como ha sido calificado el coro; una pujanza de efecto sólo igualada por la simplicidad de medios empleados. ¿Plagio? Sí, dirían todos los Sidley Taylor de mundo, plagio. Cuasi toda la idea de ese monumento colosal de la música, proviene de la *Serenata*, de Stradella, y del fragmento de la misma que canta bufonescamente el bajo. Léanse ambos textos. Coinciden, como diría Taylor en sus infructuosas búsquedas; coinciden y, sin embargo, el espíritu de la obra de Hændel deja a mil leguas las bufonadas de Satradella. En la obra de éste, instrumentso que suenan jugueteando. En la obra de Hændel, una tromba que pasa devastándolo todo. No cabe duda. Hændel tuvo la obra de Stradella a la vista, sí, pero también en la sangre. Convenía que fuese suya y lo fue volviéndola a crear.

Podrían multiplicarse los ejemplos de esa especie de présamos hændelianos hechos sobre obras de sus contemporáneos, añadiendo a la lista de autores citados de obras que coinciden, según diría Taylor, con obras personalizadas de Hændel, lo que Strunck (un Capriccio), Urio (un Te-Deum), Erba (un Magnificat), etc., pero cabría añadir los casos en que el mismo Hændel, comprendiendo que determinado fragmento no aparecía suficientemente asimilado y transformado, hecho, en suma, a su imagen, lo suprimía sin contemplación de ningún género. Si la figulina de no importa qué escultor musical no se prestaba a transformarla en un mármol griego, divinamente sereno, la destruía sin piedad.

En la obra de Hændel, la asimilación de la manera de ser y sentir de otros autores, convirtiéndola en carne y sangre propias, ofrece un poder singular que nadie ha estudiado mejor que el musicógrafo Romain Rolland en unos y otros escritos. El citado autor, para estudiar la imitación y la asimilación de las ideas y de las formas ajetas parte de un fenómeno frecuente y muy formal en la manifestación artístico-musical; y se explica todo cuanto se ha dicho sobre este curioso tema, por el instinto poderoso de absorción, que es una ley del genio particularmente característica del genio musical alemán. Afirma que los alemanes, de quienes se dice que tienen una personalidad especial, y que la tienen en cierto modo, son, no obstante, esencialmente asimiladores y asimilables. Pregúntase, después de esta afirmación, si cabe hacer una distinción entre Hændel y otros autores alemanes italianizados de su época o la siguiente, como Adolfo Hasse, que comunica a la música italiana, haciéndola suya, su soplo personal y su misma gordura, le transfunde su sangre

de modo que no es ella la que se entrega a él, sino que es él quien da a ella. La distinción es necesaria, porque Hændel, justamente, no aparece jamás en ese estado pasivo del artista conquistado por una forma y una idea ajena, él las domina, las conquista, las amaestra y las petrifica por el vigor y las energías de su voluntad. Una obra como *Israel en Egipto*, realiza, en efecto, el milagro de esa obra única más homogénea, más “única”, más ceñida, toda ella sellada, grandilocuentemente por el genio hændeliano, compuesta, sin embargo, de materiales de unas y otras provincias. ¿Por qué? “Porque cuanto toca, Hændel lo hace suyo: porque transfigura inmediatamente todo lo que ve, con poder de visionario, presa de extraordinaria alucinación”. Añade a esto que, por don extraño, su genio evocador se alía a una voluntad sobreanamente intelectual, que observa esas visiones, ejerciendo sobre ellas una crítica clarividente y serena. Esa doble naturaleza de Hændel hállase, constantemente, desde los comienzos hasta el fin de su vida, aumentada por las circunstancias de su educación, bien conocidas hoy, gracias a las revelaciones de orden histórico que han dado a conocer a la generación moderna las grandes condiciones de pedagogo y de mentor extraordinario que poseía su excelente maestro F. W. Zachow.

Así no nos sorprende que supiese Hændel, no sólo la práctica y teórica de su arte y de los diferentes estilos de composición, sino que a los diez años, aprendiese a hablar todas las lentuas musicales europeas de su tiempo, y a apropiárselas, por medio del estudio, “como material de expresión personalísima” -así lo afirma Seiffert- “buscando en unas y otras obras el alma oculta de la verdadera obra de arte”. Con tal método de enseñanza, crítico, y a la vez, creador, podía entregarse, Hændel, no solamente a la crítica de las obras de los otros, sino de las suyas propias. Pueden señalarse con el dedo algunas frases de su obra general - entre ellas las más célebres y las que más le envanecían -, conservadas toda su vida, afinándolas, retocándolas, como Miguel Angel su Moisés, suavizándolas con nuevas y más suaves disfumaduras, a fin de que se calmasen y dejasen satisfechos sus incesantes anhelos de perfección de la obra de arte.

“Cada uno lee y entiende de distinto modo una obra de arte”- exclama Romain Rolland: - “y puede suceder que no sea el creador el que haya tenido la idea más feliz y viva. El ejemplo de Hændel se impone para probarlo. No solamente él creaba su música sino que creaba la de los demás. Stradella, o Erba, eran para él - por más humillante que parezca la comparación - lo que para Leonardo de Vinci las llamas del hogar o las grietas de los muros en las cuales veía moverse y agitarse figuras vivas. Así Hændel en los rasgueos de la guitarra de Stradella oía los clamores del Juicio Final.”

“Este privilegio sólo lo posee el hombre de genio”.

Y ahora pregunto: la búsqueda e indagaciones de todos los Sedley Taylor del mundo ¿prueban algo en contra del genio colosal de Hændel?

Oíd el coro de *Samson*, plagiado de *Jephté*, de Carissimi: oíd la marcha del *Josué*, plagiada de Muffat: comparad, confrontad minuciosamente estas piezas con las obras de donde proceden,

y decidme si la impresión de soberana grandilocuencia que por allí ha pasado no es la garra de leó, que ha dejado huella de su fuerza; no es su rugido que ha hecho retemblar valles y montes...; decidme, también, si dándoles a los Sedley Taylor de todos los tiempos y todas las edades un cuento de niños, o una nonada de marcha, concebirán, jamás, un *Hamlet* o un *Samson*, un *Romeo y Julioeta* o un *Mesías*; dedidme, en fin, si crearon algo perenne, avivado por la llama del genio, algo que refleja iuna inspiración primera, madre de todas las inspiraciones posteriores.

FELIPE PEDRELL

**OTAÑO, Nemesio. “¿Pedrell plagiarío?”, en *Revista Musical de Bilbao*, a- IV, n. 3, marzo-1912, p. 50-54.<sup>753</sup>**

[Nota 1: Reproducimos en este número esta conferencia dada por el P. Otaño a propósito de las fiestas del homenaje al Maestro Pedrell, porque algunas de las ideas aquí expuestas interesarán también a nuestros lectores]

Así, como suena; lo he oído a muchos músicos, compositores de talento, hombres de su facultad, maestros en su profesión. “Pedrell - dicen - tiene la cualidad de ser un copista de todo lo que se dice y escribe en el extranjero; se ha escrito y dicho en libros antiguos: es un reloj de repetición, es un verdadero *plagiario*.”

Terrible acusación ¿no es verdad? Porque, entre todos los pecados artísticos, el plagio es, para lo músicos particularmente, uno de los más enormes e impredonables. Y aunque no hubiese dicho en forma de axioma La Rochefoucauld, “que el plagio es un homenaje tributado a la ciencia por la ignorancia”, nuestros acusadores, encargados de hacer flotar sobre nuestras cabezas esa idea profunda, la hubieran sintetizado, más o menos tarde, si de Pedrell y su obra hubieran escrito con alguna seriedad y detención.

He dicho que, tratándose de Pedrell, musicólogo y músico, se ha formado entre nuestros profesionales ese rumor vago, difuso, que se transmite de oído a oído como un chisme de vecindad, como una noticia que partió de alguna autoridad en la materia, como una afirmación solemne, sin que los medios transmisores tengan que ocuparse poco ni mucho de las pruebas y

---

753 Publicado también en *La Correspondencia de España*, a. LXIII, n. 19819, 7-05-1912, p. 5; y n. 19840, 7-06-1912, p. 5., con la nota siguiente: “En la notable publicación de Bilbao *Revista Musical* se ha publicado un artículo que ha causado gran sensación en el mundo musical, por la justeza de sus juicios y la brillante defensa que hace de una de las más legítimas glorias nacionales. El artículo dice así: ¿Pedrell, plagiarío?”

Publicado también en *El País*, a. XXV, n. 9107, 6-06-1912, p. 2.. “De Música. / ¿Pedrell, plagiarío? / De la “Revista Musical” de Bilbao, copiamos un artículo muy interesante sobre una de las personalidades musicales españolas contemporáneas más prestigiosas. Dice así el artículo:”



funcamentos. *Dícese que se dice y dicen que si dijo* son las dos alas de ese duende que vuela zumbando importunamente alrededor de todos los que alimentan sus oídos con rumores maliciosos y picantes, que gozan de las miserias ajenas, porque ellos tal vez se sienten miserables, que creen que un bocado arrancado a la fama del prójimo, es alimento y provecho positivos para la honra propia.

Existe de hecho el rumor, no hay que negarlo, pero ¿se pueden saber sus funcamentos y es posible analizarlos y clasificarlos? Indudablemente; puede darse una explicación satisfactoria del fenómeno.

En primer lugar convengamos en que llevamos<sup>754</sup> en nuestros cerebros como larvas dormidas ideas que, según quiso Platón, adquirimos en una existencia anterior a la actual y que poco a poco se van despertando, para ponerse en nueva actividad. ¿Qué tenemos que no lo hayamos recibido a fuerza de impresiones, experiencias, trabajos, estudio, educación? Todo ser viviente tiene principios muy pequeños y sólo adquiere su desarrollo perfecto con el auxilio de agnetes exteriores. Pero este cúmulo de cosas, que vamos metiendo en los graneros de nuestras facultades, puede sufrir allá dentro toda suerte de transformaciones, innovaciones, identificaciones, conformaciones, en virtud de nuestras fuerzas anímicas, más o menos vivas y potentes, conforme a los diversos grados de capacidad. Cuanto mayor sea la asimilación y la elaboración interior, cuando más vistamos o completemos o modifiquemos las impresiones e ideas recibidas, tanto más ponemos de lo propio, de lo nuestro: algo habrá entonces que es fruto de nuestro trabajo; la forma, el modo, la ampliación, la sintentización, el método, la originalidad mayor o menor de concebir, proponer, ejecutar, deducir. Todo esto no es plagio; porque plagiar es apoderarse de ajeno trabajo para venderlo como propio; plagiar es pasar por el canal de la pluma, por la vena de la inspiración, por el hilo del discurso, conceptos, ideas que otros han buscado y elaborado y que el plagiario, sin poner nada de lo suyo, las da como suyas, usurpando una paternidad que de ningún modo le corresponde. El plagio en este caso es una lesión en regla de la justicia, porque aquí, como en toda legítima propiedad, *res clamat Domino*; las cosas llaman y buscan rotundamente a su señor, a su autor, a su dueño.

Es preciso notar que en ese atribuirse lo ajeno, en ese vestirse de ajenas plumas para aparecer lo que uno en realidad no es, está precisamente *el pecado* de plagio. Porque bien puede el hombre ser elemento transmisor, un canal o viaducto por donde las fuentes envíen las aguas, los autores sus obras y las obras la materia que contienen. Los comerciantes ponderan como propio

---

754 En *Revista Musical de Bilbao*, a. IV, n. 4, abril-1912, p. 85, leemos “Una errata muy importante, y que el autor, con razón sobrada, le importa mucho salvar, se deslizó en el artículo “¿Pedrell Plagiario?”, publicado en nuestro número anterior.

Al final de la página 50, donde dice “convengamos en que llevamos en nuestros cerebros, como larvas dormidas ideas que, según Platón, adquirimos en una existencia anterior...” debe decir “convengamos en que *no* llevamos”, etc.



el mérito del objeto que el artista les ha confiado para la venta; el propagandista de una obra se entusiasma con ella, como si realmente fuese propia, y lo mismo, y con miras más elevadas, sucede en las escuelas, en los sistemas, en la política; hay fuentes y hay canales, hay fluido e hilos conductores, y en la región de las ideas como en la esfera del comercio es necesario que haya producción y consumo y que las distancias se salven con medios de transmisión aptos. Estos tales son, en verdad, apóstoles de una idea o de una escuela.

¿Es sabio solamente el que crea, es decir, el que, asimilando las ideas adquiridas, produce algo propio, nuevo en cierto modo y original? ¿No es hombre de saber el que conoce perfectamente el campo de una ciencia, por el estudio de las obras que de ella tratan? Este tal no será creador, pero no es plagario: es un científico y sabio, porque sabe y conoce todo lo que en aquel ramo es digno de saberse y conocerse.

Estas ideas llanas y vulgares, que son de sentido común, no parece que se tienen muy en cuenta en los círculos musicales. Porque con inusitada frecuencia oigo decir de los pocos musicólogos que en España tenemos bien enterados de estos conocimientos, que son copistas, que dicen lo que en el extranjero oyen y leen, que saben cuatro cosas más que el vulgo, merced a unos pocos libros y revistas; y todo esto se dice con un desprecio y una superioridad inexplicables. ¿Qué saben los catedráticos más sabios de nuestras universidades, los médicos más conspicuos que no lo sepan entre todos? y ¿por qué son sabios sino porque siguen su especial movimiento científico en todos sus detalles? Ellos, sin embargo, no son copistas; son doctos, inteligentes, ilustrados, sabios, porque han llegado a conocer con alguna perfección las materias que constituyen e integran en su carrera. Pero en los musicólogos de España no sucede así. Exigen nuestros músicos que todos sean inventores, creadores, no en el sentido lato de la palabra, sino en el más estricto y riguroso sentido de una creación - estoy por decirlo - *de la nada*. Esto sólo a Dios corresponde y no hay genio humano, por estupendo que sea, que no se apoye, para dar un paso adelante, en descubrimientos anteriores. Los mismos genios precoces no van por salto a un mundo de ideas; les bastará tal vez un hilo de luz para ver lo que otros no ven con todo el sol meridiano; les bastará un insignificante principio para deducir conclusiones que los talentos ordinarios no deducirían sin larga y complicada gestación mental; pero ninguno de esos portentos es original del todo y la historia se encarga de manifestarnos en nuestro arte toda la lenta formación polifónica, y no hay quien no vea el desenvolvimiento Beethoveniano, ni habrá loco que piense que Wagner es un hecho aislado, nacido al azar, como un hongo.

Repito que estoy señalando cosas evidentes y de puro sentido común; pero no dudo insistir sobre ellas, porque tal vez de su olvido nacen esas manifestaciones poco cultas que de cuando en cuando lastiman los oídos de quien quiera que sepa lo que es estudio, ciencia y maestría.

En España hay además una circunstancia excepcional que habla mucho en favor de los musicólogos de casa. Muy poca vista se necesita tener para no comprender el lamentable olvido de la literatura musical de nuestra patria. Aquí, todo músico se ha preocupado más o menos de

las notas, pero pocos músicos han subido sobre los palos del pentagrama para echar una ojeada amplia y detallada por el campo de la historia, de las escuelas, de los hombres, de las circunstancias y de las cosas. Esto en arquitectura, en literatura, en todos los ramos, sería inexplicable y cubriría de ignominia al que se preciara de escribir o delinear, son preocuparse de lo que se ha escrito ni delineado, sin saber de dónde viene y a dónde va, ignoando tal vez dónde está. Alguien ha llamado a los tales *albañoles* del arte y puede ser que el concepto se exacto.

Tampoco se ha querido entender entre nosotros que es posible sea excelente sabio en música el que acaso no ha escrito ni sinfonías, ni romanzas, ni siquiera una mala polka-mazurca. Aquí se exige que el que de música habla sea un compositor de fuerzas hercúleas; es decir, que un doctísimo catedrático tiene que ser por precisión gran orador y se llama malo a Quintiliano si no es a la vez Cicerón, idea equivocadísima y a mi ver la más arraigada entre los músicos de profesión. Bien puede ocupar un puesto de profesor en el Conservatorio un Riemann y quizá con preferencia a un Strauss: que no suelen tener siempre los oradores el talento doctrinal y pedagógico a la misma altura de sus facultades parlamentarias. Un Donoso Cortés en la cátedra y un Menéndez y Pelayo en la tribuna ¿no son dos figuras dislocadas? ¿Por qué pues, en los casos prácticos no se tienen en cuenta estas circunstancias? ¿A qué obedecen ciertas quejas fundadas en falsos principios? ¿No es la verdad una lo mismo en el arte, como en las letras y ciencias?

Otro dato queda cuya dilucidación es conveniente. ¿No puede el artista moderno apoyarse en la teadición, en los antecedentes históricos, en los resultantes de un carácter nacional bien definido, para levantar una obra moderna y tradicial al mismo tiempo, individual y colectiva, una obra que emana del sentimiento subhetivo propio y personal y lleva asimilado el sentimiento de un período histórico, de un pueblo, de una nación? En otra forma; la originalidad en estrechísimo sentido, la novedad a todo trance, sin apoyarse en antecedentes o adjuntos manifiestos es lo único que ha de buscar el artista? ¿No es la experiencia de lo pasado el mejor punto de apoyo para lo presente y lo porvenir? Preguntas son estas que piden también al sentido común afirmaciones solemnes y basta indicarlás para corroborar sólidamente el argumento que vengo exponiendo. Sólo es plagiarío el que manifiesta y osadamente se levanta con lo ajeno y, sin ningún trabajo propio, hace pasar por las manos, y no por la cabeza, lo que no es suyo, como si suyo fuera. Pero no es plagiarío el que se asimila el alimento que la ciencia y la experiencia le proporcionan, para convertirlo en propias fuerzas y en trabajo y actividad que de esa asimilación provienen. No es plagiarío el que, como un canal, a través de la barrera de los Pirineos, emplea sus facultades transmisoras en acomodar a la capacidad de su pueblo las corrientes de la ilustración, que aún no han surgido en el patrio suelo.

Pedrell, como compositor, ha trabajado con ideas propias, fruto de larga elaboración mental, siendo original. Pedrell, apoyado en las tradiciones de la raza, ha libado el jugo de las flores de la tradición y ha fabricado esos monumentos que se llaman “Pirineos”, “La Celestina”, “El Comte l’Arnau” sin ser plagiarío. No son esas obras una mera reconstitución del pasado:

son ecos de lo que fue que, recogidos en el alma de un artista contemporáneo, brotan vigorosos con el refuerzo de nuevos elementos en el interior de ese artista combinados. Pedrell, como historiador, aprovechando lo ya adquirido por sus predecesores, reuniendo los materiales dispersos y aportando nuevos datos para levantar esas gallardas estatuas ya vivientes de Morales, Cabezón, Victoria, Guerrero, etc., no es plagiarlo, como no es plagiarlo Menéndez y Pelayo en sus reconstituciones de Lope de Vega y otras lumbresras de nuestra inagotable literatura. Pedrell, como crítico, escritor y conferencista de cosas musicales, cuando en las columnas de un periódico o de una revista, o en la tribuna de un salón recoge las luces que la actividad de otros países produce, y expone de manera propia a veces, narrativa o histórico otras, todo lo que en otras partes vigoriza el espíritu y lo levanta y lo ilustra, creyendo que las mismas causas producirán también los mismos efectos, deja de ser plagiarlo; es una antorcha que alumbrá, un maestro que enseña, un apóstol que predica, un precursor que anuncia la buena nueva, predicada por otros profetas tal vez, pero no es un simple y ruin plagiarlo y el que por tal le tiene no será - yo lo aseguro - ninguna tea encendida, ni ningún foco de luz; será alguno que no pudiendo alumbrar, defiende la obscuridad; será acaso un fabricante de bujías que, por conveniencias comerciales, afirma, sin creerlo, que la luz del sol es la peor de las luces!

Es realmente desconsolador el hecho que más de una vez he notado ya en mis escritos: ¡somos pocos y mal avenidos! Creemos que no se deben combinar las fuerzas. Pensamos que no es posible formar un sistema astronómico en que cada astro mantenga su independencia y los privilegios de astro, conservando la necesaria “dependencia al centro y las debidas relaciones recíprocas. ¿Cuándo acabará el egoísmo de cortar en flor las mejores plantas? Yo no lo sé. Hasta ahora al menos el que trabaja entre nosotros a su modo y con novedad, es llamado raro; el que hace lo que todos, pasa por vulgar; el que redoje, ordena, estudia, piensa en ello y da el resultado de sus observaciones es plagiarlo. ¿Es que aquí todos somos todo y nadie es nada?

No creo que Pedrell haya acertado a tocar la perfección en todas sus obras, porque *a priori* puede esto afirmarse de todo hombre, que es limitado y sujeto a error. Pero me contento con que envíe la Providencia a España muchos plagiarlos como Pedrell, muchos imperfectos como el Maestro Tortosino, muchos medianos trabajadores como el colector de las obras de Victoria; con eso tendríamos para una muy honrada pasadía, con eso podríamos alcanzar a dar la mano por encima de nuestras fronteras a todos los que ahora perdemos de vista por la excesiva miopía que la contemplación de las pequeñas miserias en nosotros produce.

El león, *quia nominor leo*, no anda a caza de moscas y de hormigas. El hombre, rey de la creación, se entretiene no pocas veces, con gran detención, en ver la pajita en el ojo del prójimo y no cae en la cuenta de la viga que lleva en los suyos propios.

Por ese camino no iremos ciertamente en el engrandecimiento ni al fin anhelado por todos los artistas españoles. Pero lo que todos ellos lamentan y yo más que ellos, tiene remedio eficaz: refórmese cada uno; ensánchese el corazón y dése paso á la caridad, á la protección, al es-

título: en lo mucho y en lo poco cada uno trabajará, según sus fuerzas, con aliento, con ilusión, con alegría. Es preciso dar oídos a esa sirena encantadora de la ilusión por las grandes obras, porque ninguna obra grande va marchando si no es empujada por esa saavisíma brisa, que tan escasamente sopla por estas regiones del arte, para gran desgracia del mismo arte.

*Nemo adeo ferus est, ut non mistecere possit*

*Si modo culturae patientem commodet aurem.* (Horacio)

Con muchísima razón piden nuestros artistas protección a los gobiernos, a las empresas, a las corporaciones. Es justo ese anhelo. Pero ante todo hay que comenzar por la protección mútua, por la ayuda recíproca. Cuando seamos todos uno, cuando la ley de la caridad sea el vínculo que a los de una misma comunión enlace, entonces nos creerán y nos oirán, porque la unión es la fuerza, y la unión de voluntades y sentimientos es la fuerza moral más inquebrantable que en este mundo se conoce.

Esta unión suavizará y aclarará las miradas enturbiadas de la pasión, para no ver plagios ni imperfecciones donde no los hay; pero si alguna vez en realidad existiesen, propio es de la caridad “corregir fraternalmente al que yerra” sin despedazarle ni triturarle; sin sacar los registros gordos del castigo sino en los casos de contumacia, obcecación y rebeldía manifiestas, pero perdonando a la persona cuando el vicio se ataca.

*Parcere personis dicere de viliis.*

Todo esto es cristiano, pero es también muy humano y racional y, tratándose de hombres unidos por los mismos lazos y unos mismos sentimientos, es tan natural, que lo contrario aparecerá a mis ojos siempre como una manifestación monstruosa y repugnante de la degradación humana.

Y puesto que en el caso de Pedrell la maledicencia más o menos velada ha tenido buena parte, justo es recordar estas máximas de humanidad, que no debe olvidar el artista, porque antes que *artista es hombre* y, cuanto más artista, más perfecto hombre. Y ¡permítase ese lenguaje al que, en virtud de su coble ministerio, piensa que es conducente hablar, a ratos, *desde el púlpito*, a sus colegas de arte, sobre cosas que al arte y a los artistas mucho aprovecharán!

El apóstol del amor, San Juan, no sabía predicar al fin de su vida otro sermón que este: “Hijos, amaos los unos a los otros”. en los comienzos de mi vida artística no quisiera yo hablar de otra cosa: “Hermanos, amigos y compañeros de profesión, amaos los unos a los otros” ¿Decís que necesitáis protección? No la esperéis mientras no os protegáis los unos a los otros como los miembros del cuerpo se guardan y defienden mutuamente con un instinto de conservación admirable. Sois miembros de esta familia artística y la familia es algo sagrado, que se respeta y se defiende sobre todas las demás conveniencias. Las guerras fratricidas llevan un sello de monstruosidad horripilante y las divisiones entre los profesionales hacen concebir a los extraños la

más triste y ruín idea del arte y de los artistas, que ni siquiera entre sí mismos logran entenderse, a pesar de hablar un mismo lenguaje, el lenguaje insinuante, dulce, eficaz, celeste del arte de los sonidos, que es todo canto, todo armonía, así en la consonancia como en la disonancia, porque disonancias y discrepancias ha de haber, pero la música enseña el modo de prepararlas y resolverlas o plantearlas de un modo armónico y estético. Sobre la *fundamental* de la consideración del mútuo respeto, es posible que corran mol *notas extrañas*, pareceres diversos, sin que obsten a la unidad y a una bella y ordenada sonoridad.

Empiece el reinado de la *armonía* en el sentido moral y se palparán los resultados que todos apetecemos para gran prosperidad del arte y honor de los artistas.

N. Otaño, S. J.

**SALAZAR, Adolfo, “Del Plagio al Hurto”, en *El Sol*, a. XIX, n. 5181, 21-03-1935. p. 2**

Nuestra tradicional malicia ha inventado una frase que aplica a todo aquel a quien ve inclinado sobre un texto ajeno, mayormente si es impreso: “fusila y vencerás”, dice el pícaro de turno, convencido de que la documentación y el estudio no son, en el fondo, sino “fusilamientos”: esto es, aprovechamiento fraudulento del esfuerzo ajeno.

Así se entiende muchas veces el simple hecho de estudiar. El estudio, según eso, consiste en robar su ciencia a un tercero, del mismo modo que Prometeo robó el fuego de los dioses. Una Universidad sería como un [?] de Montpodio o cueva de Ali Babá, donde cada estudiante, con la complicidad del profesor de tanda, se dedicaría a despojar de su propiedad legítima al autor de un libro de texto: álgebra o latín, física o historia. Menguado criterio, que corresponde a la mengua de espíritus circulante, y de la que se encuentra testimonio en algún discurso académico, en donde el recipiendario excusa su ignorancia respecto a las materias enunciadas en el título, bajo el pretexto de “no haber querido saquear a tres o cuatro autores”.

Para ignorantes de mala voluntad, como son los que inciden en tales opiniones, asimilar-se la ciencia expuesta en un libro es una especie de saqueo. Basarse en un estudio biográfico original para mejor entender una figura, es un simple “fusilamiento”. Estudiar la Historia para fundamentar un escrito, es plagio. La ciencia, la especulación, las investigaciones eruditas, ¿serán, pues, propiedad inalienable?

Hay un cambio de vuelta, una pregunta que no es sino la recíproca de la anterior. Un investigador, un erudito paciente y longánime, un descubridor de hechos fecundos, de casos singularmente iluminadores ¿ha de ver desatendida su pericia en el saber buscar y en el saber deducir, olvidado su nombre, aunque el descubrimiento sea resplandeciente? ¿No ha de tener ningún derecho, sino de propiedad, derecho al agradecimiento, a lo menos, por su esfuerzo, su método y su buen tino, que, más que la casualidad orienta la larga ciencia bien dirigida?

¿Es que todo consiste en plagio en los estudios históricos y de erudición, o es que el plagio no existe? Lo uno y lo otro son materia discrecional, verdad muy relativa y muy circunstanciada. La licitud o el abuso son meramente aspectos debidos a las circunstancias.

Lo propio del espíritu es la difusión; su fuerza, la centrífuga. Quien estudia y asimila, quien convierte en sustancia propia la sabiduría ajena, no hurta, pero debe reconocimiento de discípulo, de continuador, al maestro que le ha transmitido su saber. La peor ingratitud es la del mal discípulo; la del que mete la mano en el plato del maestro para negarlo o para venderlo. en le menor dato, en la menor consecuencia histórica, está latente el método, el sistema, la teoría del historiador. Quien lo sigue, lo reconoce. No hay hurto, pero hay obligación.

En punto a obligación, los matices están dictados por la conciencia intelectual de quien está obligado. Citar una fecha conocida es enunciar una simple verdad. Citar como su fuese resultado de un descubrimiento propio, una fecha, un hecho apenas divulgado, es abusivo. Si el descubrimiento está aún inédito, entonces el abuso se trueca en materia punible. Un descubrimiento es materia de propiedad particular mientras no se hace público. Una vez impreso, el utilizador viene obligado a mencionar el nombre del descubridor hasta que él y su descubrimiento encuentren la divulgación necesaria. Cuando ésta alcanza la suficiente difusión, la citación es ya matiz del escrúpulo, y está en medida de la discreción del que cita. Es plausible que no se quiera aparecer como detentador de frutos ajenos; pero la citación obvia es garrulería. Añadir un “como decía Shakespeare” a un “To be or not to be”; hacer constar “como dice el Dante” tras de tal cual pasaje de la Comedia, o poner (Segismundo) entre paréntesis si se injerta en la propia prosa un “tengo menos libertad”, es tontería pura; únicamente excusable si el prosista se dirige a un público en extremo ignorante y pícaro en consonancia, que puede sospechar que el escritor plagia: la relatividad se impone en razón de tiempo y lugar.

No es necesario traer a colación al padre Mariana si se dice que Colón arribó a las islas trasatlánticas en 1492. Si aprovechándose de informes generosos y aún privados se da una fecha o un dato recién alumbrado sin previa declaración, hay, más que plagio, abuso de confianza. Pedrell pudo quejarse de algo de eso; Barbieri se habría quejado de haber visto el saqueo de sus manuscritos inéditos. Pero ambos habrían agradecido que se los recordase a ellos juntamente con el fruto de sus esfuerzos.

Hay aún otro matiz que conviene tocar. Es lo que se refiere a la “influencia”, tan mal entendida, o por lo menos comentada aviesamente con mucha frecuencia. La imitación por vía de aprendizaje, la que procede del criterio de época y escuela, sobre todo en las obras de arte, cuando se utiliza una, maestra, por vía de modelo, no tiene cariz delictivo, pero puede eliminar valores de creación. Corresponde a la crítica discernir si hay algo más en ellas que las acredite un mérito personal, o si, por lo contrario, no tienen otra importancia que la de ser obras preparatorias, obras de taller, no de real consideración artística.



Contra lo que se cree, la “influencia” a su hora es absolutamente necesaria en cada momento del arte y de un artista, y lo que precisa distinguir es la proporción entre el influjo del maestro y la fuerza de personalidad de originalidad del artista, cuya juventud, por lo regular, justifica ese influjo. ¿En qué término quedan, pues, esas apropiaciones literales de trozos enteros y de obras completas que se encuentran con tanta frecuencia en épocas clásicas? Aquí también hay dos cuestiones distintas. Una de ellas, por ejemplo, la de Bach, haciendo pasar por suyos los conciertos de Vivaldi, proviene de un concepto muy diferente del actual en lo que concierne a la propiedad artística. En tiempo de Bach, ese concepto apenas existía, porque la semejanza entre los estilos y las técnicas era tan grande, que casi no había margen para desarrollar la iniciativa personal. La música era una industria como otra cualquiera, y la literatura dramática, como en tiempos de Shakespeare, caso otro tanto.

Si Shakespeare “fusilaba” cuanto le caía en mano, Haendel hacía lo mismo. Lo más frecuente es que ellos y sus auditores lo olvidasen todo, modelos y reproducciones, al día siguiente. Bach escribía cada día del año una cantata, y al otro día la había olvidado ya, sin preocuparse más por la “propiedad intelectual”, que le era de derecho, ni daría más importancia que la que un sastre da al traje que acaba de confeccionar para un cliente. Cuando un sastre vuelve un traje del revés o echa un remiendo a unos pantalones no se le ocurre pensar que está violando la propiedad de otro sastre; pero piénsese en los “copyright” de los modistos actuales de alta costura.

En muchos casos, Shakespeare y Haendel o Bach procedían de un modo semejante al de aquellos sastres. Pero ¡qué sastres! El concepto de originalidad y el del valor de la aportación personal estaba entonces como en germen. El estudio de su evolución es una de las cosas más curiosas que existen en la historia del arte. La urgencia, la necesidad de producir una obra a plazo fijo, la abundancia y confianza en sus propias fuerzas, ha impulsado muchas veces a los artistas a utilizar sugerencias, si no ideas completas, que encontraban en otra parte y sobre las cuales apenas existía en forma rudimentaria un concepto de propiedad. Las utilizaban como un cocinero utiliza sus zanahorias o sus solomillos: como “materiales” convenientes para su oficio, merced al cual y a su espléndida inventiva transformaban magníficamente, convirtiendo lo crudo y mostrenco en sobrias obras de arte. Valía la pena.

Adolfo Salazar





## IV. CATÁLOGO DE LA OBRA LITERARIA, CRÍTICA Y MUSICOLÓGICA DE FELIP PEDRELL

### 1. CONSIDERACIONES PREVIAS Y CRITERIOS DE CATALOGACIÓN

Como ya señalamos en la introducción, la obra literaria, crítica y musicológica de Pedrell es, junto a su epistolario, una de las fuentes principales sobre las que basamos la presente tesis doctoral. Al comenzar a estudiar la obra literaria, crítica y musicológica de Pedrell decidimos organizar todo el material encontrado realizando un catálogo que nos permitiera establecer de forma clara relaciones temáticas, así como el desarrollo cronológico de las ideas centrales de su pensamiento musical.

Realizamos una primera división de la obra literaria de Pedrell de acuerdo con las diferentes tipologías de escritos que encontramos:

#### 1. ARTÍCULOS:

Una de las primeras conclusiones a las que llegamos con la realización de este catálogo fue la constatación de la importancia de la labor como articulista de Pedrell, en el conjunto de su producción literaria, ya que el material que publica en sus artículos críticos, de difusión e investigación, le sirve de base para muchas de sus publicaciones posteriores.

El primer paso para realizar un inventario consistió en la localización de las diferentes publicaciones periódicas que podían contener artículos de Felip Pedrell; partiendo de diferentes publicaciones que ya habían estudiado de forma parcial los artículos publicados por Pedrell,<sup>755</sup> y de trabajos previos de estudio de fuentes hemerográficas musicales del período

---

755 BONASTRE I BERTRAN, Francesc, *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977; LOLO HERRANZ, Begoña, “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 345-356; GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922), en *Recerca Musicològica* XVI, 2006, p. 117-148; CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “Pedrell assagista”, en

que nos atañe<sup>756</sup>, se realizó una primera enumeración de publicaciones, que a su vez se vio ampliada con los hallazgos en diferentes archivos y bibliotecas<sup>757</sup>. Finalmente, el proceso se completó con una amplia búsqueda a través de recursos de digitalización y difusión de fuentes hemerográficas, como el [Arxiu de Revistes Catalanes Antiques](#) (ARCA)<sup>758</sup>, [Traces](#)

---

BONASTRE, Francesc; ÀLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 121-178.

- 756 BERTRAN I PIJOAN, Lluís. “La premsa musical a Barcelona”, en *Revista Musical Catalana*, a. XXV, mayo 1928; GIVANEL I MAS, Joan. *Bibliografia Catalana. Premsa*. Barcelona: Institució Patxot. 1931; GIVANEL I MAS, Joan. *Materials per a la bibliografia de la premsa barcelonesa (1881-1890)*. Barcelona: Publicacions de la Revista, 1933; TORRENT, Joan. “Revistas musicales ochocentistas”, en *Destino*, n. 1396, diciembre 1963; TORRENT, Joan; TESIS, Rafael. *Història de la premsa catalana*. Barcelona: Bru-guera, 1966; MILLET, Maria Dolors. “Índice de autores de la *Revista Musical Catalana*”. Butlletí de l’Orfeó Català”, en *Revista de Biblioteconomía*, 1969; TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1900): estudio crítico-bibliográfico y repertorio general*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de MADRID, 1991; TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991; TORRES MULAS, Jacinto. “Fuentes para la historiografía musical del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”, en *Revista de Musicología*, vol. 14, 1991, n. 1-2, p. 33-50; SOBRINO SANCHEZ, Ramón. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española”, en *Revista de Musicología*, vol XVI, n. 6, p. 3510-3518; CRESPI, Joana. “Publicaciones periódicas musicales del s. XIX en Catalunya”, en *XVIII Congreso de la AEDOM: Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas*, 1999, p. 213-234; FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Aproximació a la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939) - Materiasl de treball*. Barcelona, 1999; FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Catàleg de la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal, 2002; FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. “Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868”, en *Quaderns d’Història*, n. 12, 2005; GIMENO ARLANZÓN, Begoña. *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2010.
- 757 Ateneu Barcelonès (AB); Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (AHCB); Archivo de la Villa de Madrid (AVM); Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF); Biblioteca de Catalunya (BC); Centre de documentació de l’Orfeó Català (CEDOC); Biblioteca Nacional de España (BNE); Institució Milà i Fontanals. Departament de Musicologia (CSIC); Institut de Musicologia “Josep Ricart i Matas” (IMJRM); Institut del Teatre (IT);
- 758 Portal de acceso abierto a digitalizaciones de publicaciones periódicas catalanas, promovido por la Biblioteca de Catalunya con el soporte del Consorci de Biblioteques Universitàries de Catalunya (CBUC) <http://www.bnc.cat/digital/arca>

(base de datos de lengua y literatura catalanas),<sup>759</sup> la [Hemeroteca Digital de la BNE](#)<sup>760</sup>, la [Biblioteca Virtual de Prensa Histórica](#)<sup>761</sup>, hemerotecas digitales de algunos medios de prensa, como [La Vanguardia](#)<sup>762</sup>, y otros repositorios digitales de diversos ámbitos, como [Hispana](#)<sup>763</sup>, [Europeana](#)<sup>764</sup>, [Biblioteca Virtual de Andalucía](#)<sup>765</sup>, [Gallica](#)<sup>766</sup>, así como los diferentes recursos disponibles a través de la plataforma [RIPM](#)<sup>767</sup> (*Retrospective Index to Music Periodicals (1760-1966)*; *Online Archive of Music Periodicals, e-Library of Music Periodicals*).

Una vez analizadas las fuentes y recopilados los textos de los 752 artículos localizados en prensa diaria, semanarios y publicaciones de prensa artística y musical especializada, realizamos un catálogo más amplio, y a partir de éste, cruzamos datos y textos con el fin de establecer correspondencias entre publicaciones en diferentes medios y fechas. Esto era de especial relevancia, teniendo en cuenta que Pedrell utilizaba y reutilizaba con frecuencia el material de sus escritos en otras publicaciones posteriores, reeditando artículos completos en diferentes medios, agrupándolos en libros recopilatorios, o incluyéndolos dentro del texto de otras publicaciones, muchas veces sin mencionar que se trataba de la copia textual de una obra anterior.<sup>768</sup>

- 
- 759 Base de datos de lengua y literatura catalanas del Departamento de Filología Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona. <http://traces.uab.cat>
- 760 Acceso público a la colección digitalizada de revistas y prensa histórica española de la Biblioteca Nacional. <http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital>
- 761 Programa de digitalización cooperativa del Ministerio de Cultura de prensa histórica publicada en España. <http://prensahistorica.mcu.es/es/estaticos/contenido.cmd?pagina=estaticos/presentacion>
- 762 Acceso a la consulta gratuita de todos los ejemplares desde 1881 hasta los 30 días anteriores a la fecha actual: <http://www.lavanguardia.com/hemeroteca/index.html>
- 763 Colecciones digitales de archivos, bibliotecas y museos españoles, y agregador nacional de contenidos a Europeana, <http://hispana.mcu.es/es/inicio/inicio.cmd>
- 764 Biblioteca digital europea, de acceso libre, con colecciones digitalizadas de las principales instituciones culturales de los estados de la Unión Europea. <http://www.europeana.eu/portal>
- 765 <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms>
- 766 Biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia, <http://gallica.bnf.fr>
- 767 *Répertoire international de la presse musicale*, <http://ripm.org/index.php>, fundado en 1980, es uno de los cuatro repertorios establecidos por la Sociedad Internacional de Musicología (IMS) y la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación (IAML), que incluyen también RISM (*Répertoire international des sources musicales*), RILM (*Répertoire international de littérature musicale*) y RIDIM (*Répertoire internationa d'iconographie musicale*).
- 768 Sobre la repetición de artículos y de materiales en publicaciones diversas, V. p. 332-333.

A partir de la publicación de su primer artículo en 1866,<sup>769</sup> las publicaciones de Pedrell en diferentes medios de prensa fueron ininterrumpidas durante 56 años, hasta su muerte. Esto supone un inmenso *corpus* de artículos, cuyas dimensiones y alcance todavía no se habían podido valorar. La simple localización de todos los artículos de Pedrell es una tarea ardua, en primer lugar por las dificultades inherentes al estudio de las fuentes hemerográficas musicales del siglo XIX. Más aún, si tenemos en cuenta que Pedrell no publicaba solamente en medios musicales especializados, sino también en prensa diaria y en publicaciones de temática cultural, artística y literaria; además, aunque la mayor parte de los artículos de Pedrell se concentran en medios del ámbito geográfico catalán, sus artículos encontraban difusión también en la prensa española y europea de la época; es por ello que, a pesar de los amplios resultados obtenidos en nuestra investigación, el catálogo definitivo de publicaciones de Felip Pedrell en prensa todavía puede verse ampliado con nuevos datos.

Dadas las dimensiones del trabajo, el volumen de artículos encontrado, y su lugar en el contexto de la presente tesis doctoral, el catálogo de artículos publicados por Felip Pedrell es susceptible de ampliarse a partir de nuevos hallazgos, con lo que no podemos considerarlo definitivo; de todas formas, el listado que presentamos es lo bastante exhaustivo como para ser representativo, y lo que nos permite realizar una valoración contextualizada de la producción literaria de Pedrell en este medio, y de su relevancia dentro del conjunto de su obra literaria, crítica y musicológica.

#### Descripción de publicaciones periódicas:

---

Recibí, hace pocos días, una misiva de Breyer, para que fuera a hablar con ellos. Se trata de sus correspondencias. Han recibido 9 artículos, de los cuales, 2 son repetidos, pues ya los ha publicado *el Correo*. Los artículos son:

- 1o - El uso y abuso del piano.
- 2o- Semblanza interna de Barbieri. 3o- La liga del buen sentido.
- 4o- Nuevos preludios.
- 5o - Los Conservatorios.
- 6o- La voz bonita y la batuta. 7o- Salinas.

Repetidos

- 1o - El Lied contemporáneo. 2o- Preludios vascos.

Hasta hoy no he visto en *el Correo* ninguna de sus correspondencias. En cuanto vea alguno, iré a tomarle la medida...

Que antes le pagaban 20 centavos el centímetro, y que ahora sólo le pagarían 15; pero que si Ud. se empeñaba directamente con el señor Breyer, alcanzaría los 20 centavos. Pedrell, Carlos. Carta 82, [S.D]. *Epistolario de Felip Pedrell...*, p. 2237-2238.

769 PEDRELL, Felip. "Apuntes y observaciones para la estética musical", en *La España Musical*, 19-04-1866/ 24-01-1867. (V. p. 337)

Realizamos una primera clasificación del catálogo de artículos en dos grupos: “colaboraciones regulares” (aquellas en las que encontramos publicados más de 20 artículos de Pedrell publicados, o aquellas series de artículos de presentan una temática continuada) y “colaboraciones puntuales” (en las que el volumen de artículos es menor, y en la mayor parte de los casos encontramos reediciones de artículos anteriores publicados en otros medios). La sección correspondiente a cada una de las diversas revistas y periódicos se encabeza por el número de orden, seguido del título, y los años que comprendió la colaboración de Pedrell con cada uno de ellos.

En aquellas publicaciones que clasificamos como “colaboraciones regulares”, presentamos una descripción catalográfica de nivel básico, con los datos que consideramos más relevantes para contextualizar las aportaciones de Pedrell desde un punto de vista histórico y sociológico<sup>770</sup>:

**Numeración:** Número de orden de la publicación dentro del catálogo, siguiendo un orden cronológico de publicación de artículos de Pedrell.

**Título:** seguido de los años que comprende la colaboración de Pedrell.

**Siglas:** siglas de identificación de la publicación dentro del catálogo.

#### 1. Identificación de la cabecera:

**Título diplomático:** Tal y como figura en la cabecera de la revista, incluyendo los subtítulos cuando los haya.

**Tipo de publicación:** Periódico / Revista

**Periodicidad:** Frecuencia de publicación declarada por la revista (con independencia de las posibles irregularidades en la misma)

---

770 La ficha hemerográfica se adapta de GONZÁLEZ QUESADA, Alfons. *La premsa especialitzada en tecnologies de la informació a l'estat espanyol: aproximació a la seva evolució històrica i repertori hemerogràfic*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 166-171. GONZÁLEZ QUESADA, Alfons. “Les bibliografies de premsa especialitzada: una proposta metodològica”, en *Bibliodoc: anuari de biblioteconomia, documentació i informació*, p. 145-154. En nuestra ficha el número de campos se ha reducido al mínimo que permita la identificación de la publicación y la contextualización de los escritos de Felip Pedrell, dado que para una descripción bibliográfica completa son fácilmente accesibles los catálogos de todos los centros y archivos en que se conservan, y un análisis en profundidad del contenido de las diferentes revistas y periódicos estaría fuera del ámbito del presente trabajo. Sobre diferentes metodologías de catalogación de publicaciones periódicas musicales especializadas V. también: GIMENO ARLANZÓN, Begoña. *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas...*, p. 134-138; Iglesias Martínez, Nieves, Lozano Martínez, Isabel. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008, p. 385-414;

## 2. Cronología:

**Fecha de publicación:** Fecha de publicación del primer y del último número de la revista o periódico. Si la revista consta de más de una época, se indican las fechas de comienzo y finalización de cada una de ellas.

## 3. Datos administrativos:

**Editor:** Institución o persona responsable de la edición de la revista (titular, propietario, editor). Dirección, si figura explícitamente, y no coincide con el lugar de publicación.

**Lugar de publicación:** Ciudad y dirección, en caso de que figure explícitamente en la publicación.

## 4. Datos profesionales:

**Director:** Nombre del director o directores, junto con las fechas en las que ejercieron el cargo y la dirección, si se aporta en la revista diferenciada del lugar de publicación. En el caso de publicaciones de larga duración, se contemplan solamente aquellos nombres que coinciden con las publicaciones de Pedrell en el medio correspondiente.

## 5. Contenido:

**Lengua:** Lengua o lenguas utilizadas.

**Materia:** General / musical; divulgativa / especializada / científica..

La descripción hemerográfica completa de las fuentes es fácilmente localizable a través de los catálogos actualmente disponibles y de los medios y localizaciones anteriormente descritos, de modo que se ha considerado pertinente aportar simplemente, en el caso de publicaciones con las que Pedrell colabora de forma puntual, los datos de encabezamiento necesarios para la identificación correcta e inequívoca de cada una de las fuente.

En las publicaciones que clasificamos como “colaboraciones puntuales” indicamos solamente el título de la publicación, seguido de los años de colaboración de Pedrell, y las siglas de identificación de la misma dentro del catálogo.

### Descripción de Artículos:

Finalmente, dentro de cada publicación, listamos por orden cronológico los artículos de Pedrell, señalando la referencia bibliográfica completa, así como las correspondencias de cada uno de los artículos con otras publicaciones. Por cuestión de claridad y de espacio, dichas correspondencias se indican por medio de siglas, del siguiente modo:

Las primeras letras indican la referencia a la revista, periódico o libro, según la tabla de siglas y abreviaturas presentada en la página 13 del presente trabajo. A continuación, en el caso de publicaciones periódicas, se indica el número asignado al artículo en el presente listado; así como la fecha de publicación, con el fin de poder establecer una línea cronológica entre las diferentes reediciones de un artículo. En el caso de referencias a libros, después de las siglas correspondientes a la publicación se indica el año de la misma, la referencia numérica al artículo, y el número de páginas que comprende.

Por ejemplo:

6.143 “Hoffmann Músico”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12632, 16-02-1908, p. 8.

**GM 8, 25-02-1908**

**MC 1910 43, 319-324;**

**QM-LVG 441, 22-06-1921**

Donde:

6.143: Es el número de referencia del artículo, en este caso se corresponde al número 143 de las *Quincenas Musicales* de *La Vanguardia*

“Hoffmann Músico”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12632, 16-02-1908, p. 8.: Referencia bibliográfica completa.

**GM 8, 25-02-1908:** *Gaceta de Mallorca*, artículo 8 del listado, publicado el 25-02-1908.

**MC 1910 43, 319-324:** *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*, publicado en 1901. capítulo 43, páginas 319-324.

**QM-LVG 441, 22-06-1921:** “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia*, artículo 441 del listado, publicado el 22-06-1921.

#### Recopilaciones de artículos:

A continuación indicamos las publicación de libros que son recopilaciones de artículos ya publicados en otros medios.

Realizamos la entrada en el catálogo de estas obras también por orden cronológico, de la siguiente manera:

**Numeración:** Número de orden dentro del catálogo (cronológico, según el año de publicación de la obra)

**Título:** Referencia bibliográfica completa

**Siglas:** Siglas de identificación de la obra dentro del catálogo. Dado que en las referencias de los artículos publicados en recopilaciones no figuran explícitamente las fechas de pu-



blicación, en el caso de los libros indicamos junto a las siglas el año de publicación, de modo que cuando se cite un capítulo determinado estableciendo una concordancia otro y otros artículos, el lector pueda establecer fácilmente la cronología de publicación de los mismos.

**Capítulos:** Se indica el título de cada capítulo, seguido del número de páginas.

**Correspondencias:** Citadas exactamente igual que en el caso de los artículos en publicaciones periódicas que hemos explicado anteriormente.

Otras publicaciones que incluyen artículos de publicaciones periódicas:

Incluimos una brever referencia a publicaciones que incluyen material publicado anteriormente en periódicos y revistas, aunque Pedrell no lo indique explícitamente en todos los casos. Añadimos una breve reseña señalando la correspondencia, que establecemos por comparación del material, y por coincidencia literal de una parte muy significativa del mismo.

## **2- ANTOLOGÍAS Y EDICIONES MUSICALES:**

Incluimos el catálogo de las ediciones musicales de Pedrell:

Publicaciones periódicas:

Es el caso de la publicación de partituras musicales en medios de edición directamente a cargo de Felip Pedrell, como el caso de las revistas *Notas Musicales y Literarias*, o la *Ilustración Musical Hispanoamericana*, o la suscripción por entregas de colecciones de música religiosa, como el *Salterio Sacro-Hispano*, o *La España Musical*.

En este caso se ha realizado un vaciado de dichas publicaciones, incluyendo en nuestro catálogo:

**Numeración:** Número de orden dentro del catálogo (cronológico según la fecha de primera publicación)

**Título:** Referencia bibliográfica completa.

**Obras publicadas:** Por orden alfabético de autor, indicando las fechas y referencia completa de publicación den el caso de que se disponga de dicha información..

Antologías:

Publicaciones de colecciones de obras musicales, ordenadas y clasificadas por Pedrell. En este caso incluimos en nuestro catálogo la siguiente información:

**Numeración:** Número de orden dentro del catálogo (cronológico según la fecha de publicación de la antología)

**Título:** Referencia bibliográfica completa.

**Obras publicadas:** Respetando en este caso el orden de publicación establecido por Pedrell, y no el orden alfabético utilizado en el apartado anterior. En el caso de publicaciones que incluyen todas las obras de un autor, como en el caso de la *Opera Omnia* de Tomás Luis de Victoria, y que además son de fácil y libre acceso, no consideramos necesario incluir en este nivel de catalogación el desglose completo de las obras incluidas en la publicación, y citamos simplemente de forma breve el contenido correspondiente a cada volumen.

### 3- DICCIONARIOS Y VOCES DE DICCIONARIOS:

Señalamos aquellos diccionarios y obras técnicas colectivas en las que tenemos constancia de la colaboración de Pedrell.

### 4- ESCRITOS TEÓRICOS Y TÉCNICOS:

Tratados de organología, instrumentación, teoría musical, etc.

### 5- MONOGRAFÍAS:

Cita bibliográfica completa de todas las monografías.

### 6- OTRAS PUBLICACIONES

Comprenden las citas bibliográficas completas de:

1. Bibliografías y Catálogos bibliográficos.
2. Traducciones
3. Prólogos
4. Otros

### 7- CONFERENCIAS Y CURSOS:

Pedrell desarrolló a lo largo de su vida una intensa actividad como conferenciante. En algunos casos, se publicaron temarios, programas, resúmenes y reseñas de dichas conferencias y cursos, que a su vez consituyen el antecedente de algunas de sus publicaciones; es el caso, por ejemplo, de las conferencias sobre el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, impartidas en el Ateneo de Madrid en 1896<sup>771</sup> y que dieron origen en 1918 a la publicación

---

771 Segunda serie de conferencias del Ateneo de Madrid, los días 9-02-1896, 8-03-1896 y 10-05 de 1896. V. Pedrell, Felip. *Orientaciones...*, p. 123-124.

del mismo título,<sup>772</sup> o de la serie de conferencias de la Academia Granados de Barcelona, *Origen y evolución de las formas musicales*,<sup>773</sup> que se publicarán doce años más tarde con el título *Las formas pianísticas*.<sup>774</sup>

Incluimos en el Catálogo una lista de las conferencias que hemos podido constatar a través de la documentación estudiada, y añadimos en el anexo I del capítulo IV<sup>775</sup> los textos y resúmenes publicados en prensa de dichas conferencias.

---

772 PEDRELL, Felip. *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. 5 vol. La Coruña: C. Berea y C<sup>a</sup>, 1898.

773 Entre 1905 y 1906 Pedrell pronunció un conjunto de conjunto de quince en la Academia Granados. Las conferencias se anunciaban en prensa (V. *La Vanguardia*, 28-09-1905, p. 3; *La Vanguardia*, 11-10-1905, p. 2; 13-10-1905, p. 2), y los resúmenes se publicaban en la *Revista Musical Catalana* (V. *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214; n. 25, enero 1906, p. 12-14). El texto completo revisado por Pedrell se publica también en la revista *Musiciana*, publicación de la Academia Granados, en 1816-1917 (V. Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria...”, p. 391).

774 PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales estudiadas en los instrumentos de teclado modernos*. 2 vol. Valencia: M. Villar, 1918,

775 V. Anexos al capítulo IV, Anexo I, p. 462

## 2. CATÁLOGO:

### 1. ARTÍCULOS

#### 1.1. Colaboraciones regulares:

##### 1. *La España Musical, 1866-1873 [LEM]*



Fig. 10 *La España Musical*, n. 1, 01-01-1866.

**Título:** *La España Musical: Semanario artístico, literario, teatral* / publicado por la casa editorial de Andrés Vidal y Roger.

**Tipo de publicación:** Revista.

**Periodicidad:** Semanal

**Fecha de publicación:** n. 1 (4-01-1866) - [1877]<sup>776</sup>

**Editor:** Andrés Vidal y Roger, editor-proprietario. (c/ Ancha, 35)

**Impresor:** Juan Oliveres impresor (c/ Escudillers, 57)

**Lugar de publicación:** Barcelona.

**Director:** n.1 - n. 21: Eduard de Canals<sup>777</sup>; Andrés Vidal y Roger; Antonio Opisso y Viñas.

776 Según FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. (*Catàleg de la premsa musical barcelonina...*, p. 69), el último número es de 1874, aunque señala que SALDONI (*Diccionario biográfico-bibliográfico...*) cita un número del 14 de octubre de 1876. En la Biblioteca de Catalunya se indica que la publicación de *LEM* llegó hasta 1877, siendo continuada por *Crónica Artística: revista quincenal*. Barcelona: Faustino Bernareggi (Barcelona: Imp. de Ramírez y cía.) a partir del 23 de junio de 1877.

777 Eduard de Canals i de Raurés (\*1831; †1891) funda en 1868 *El Correo de Teatros. Revista semanal ilustrada artístico literaria con agencia en Barcelona* (1868-1876). Era el editor, el propietario y el director de la publicación, y contaba entre sus colaboradores a Carlos Arroyo i Herrera, y José M<sup>a</sup> Varela Silvari. (FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Catàleg de la premsa musical barcelonina...*, p. 77-78; OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Ensayo de una catálogo de Periodistas Españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta y Litografía de J. Palacios, 1903, p. 63). A lo largo del tiempo se producirán varias controversias entre *El Correo de Teatros* y *LEM* (V. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el*

**Lengua:** Castellano

**Materia** Revista musical especializada.

*La España Musical*, era una revista musical especializada, que publicaba artículos, informaciones y noticias sobre música. Comienza a publicarse en 1866, y en su primera número señala cuáles serán los intereses de la publicación:

Reseñaremos minuciosamente cuantos espectáculos se presenten en nuestros teatros, ya sean ópera italiana, zarzuela, verso y bailes. Daremos exacta cuenta, del estado favorable en que se hallan los establecimientos de utilidad pública e instrucción musical: de las numerosas orquestas y bandas de música de nuestro ejército; de los progresos de las numerosas y populares sociedades corales y orfeónicas, sin olvidarnos de las fábricas de instrumentos músicos de todas clases, que cada día se perfeccionan y aumentan, y en una palabra, de cuantos profesores, institutos y centros líricos sean conocidos y puedan interesar a nuestros lectores, siempre en provecho y beneficio del arte.<sup>778</sup>

Además de artículos y noticias, *La España Musical* publicó en fascículos entre 1866 y 1873 las *Biografías de los músicos más distinguidos* de Antonio Fargas y Soler<sup>779</sup> (\*1813; †1888),

A partir de 1871, la revista se declara explícitamente wagneriana,<sup>780</sup> incrementado el número de publicaciones referentes a Richard Wagner.

Los primeros escritos de Pedrell,<sup>781</sup> la serie de artículos titulada “Apuntes y observaciones para la estética musical”, se publican en *La España Musical* ya en el primer año de la revista, en 1866.

### Artículos de Pedrell en *La España Musical*:

---

*Madrid decimonónico*. Tesis doctoral. Oviedo, 2002. vol. 1 p. 432-433; *ibidem*. “Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España”, en *Anuario Musical*, n. 66, n. 66, enero.diciembre 2011, p. 181-202)..

778 “Lo que somos y lo que seremos”, en *LEM*, a. I, n. 1, 4-01-1866.

779 FARGAS Y SOLER, Antonio. *Biografías de los músicos más distinguidos de todos los países, publicadas por “La España Musical”*, Barcelona: Imprenta de Leopoldo Domenech, 1872. Según Pedrell: “Los Diccionarios de Parada y Barreto, y Fargas y Soler, no tienen ningún valor como contribución a la bibliografía patria. Sus autores se limitaron, imperturbablemente, a traducir, a copiar lo traducido, o a insertar lo que escribieron sus predecesores”. V. PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico...* p. VI-VII.

780 OPISSO, Antonio. “Confiteor”, en *La España Musical*, a. V, n. 234, 25-08-1870, p. 2. Sobre el wagnerismo en *LEM*, V. SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral. Oviedo, 2002. Vol. I, p. 58-60.

781 En PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 38, se indica que el primer trabajo literario de Pedrell fue la *Necrología* de Joan Antoni Nin.

- 1.1. “Apuntes y observaciones para la estética musical”, en *LEM*. a. I, (I) n.15, 19-04-1866, p. 60-61; (II) n. 30, 9-08-1866, p. 1-2; (III) n. 36, 20-09-1866, p. 1-2; (IV) n. 44, 15-11-1866, p. 1-2; (V) a. II, n. 53, 24-01-1867, p. 1-2.
- 1.2. “La Ópera”, en *LEM*. a. II, (I) n. 56, 14-02-1867, p. 1-2; (II) n. 59, 7-03-1867, p.1-2; (III) n. 64, 11-04-1867, p. 1-2; (IV) n. 70, 23-05-1867, p. 1; (V) n. 71, 30-05-1867, p. 1; (VI) n. 84, 29-08-1867, p. 1-2
- 1.3. “D. Juan Antonio Nin. Necrología”, en *LEM*. a. II, n. 83, 22-08-1867, p. 1-2.
- 1.4. “La música del porvenir”, en *LEM*. a. IV, (I) n. 197, 25-11-1869; (II) n. 198, 2-12-1869; (III) n. 201, 23-12-1869; (IV) n. 202, 30-12-1869.<sup>782</sup>
- 1.5. “El Lied musical”, en *LEM*. a. III, (I) n. 109, 27-02-1868; (II) n. 122, 4-06-1868.<sup>783</sup>
- 1.6. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. Algo que sirva de prólogo”, en *LEM*. a. IV, n. 154, 21-01-1869.
- 1.7. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. La Pianofobia”, en *LEM*. a. IV, (I) n. 155, 28-01-1869; (II) n. 156, 4-02-1869.
- 1.8. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. Hechemos [*siz*] un párrafo”, en *LEM*. a. IV, n. 158, 18-02-1869.
- 1.9. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. Consideraciones”, en *LEM*. a. IV, (I) n. 159, 25-02-1869; (II) n. 161, 11-03-1869.
- 1.10. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. Revuelto, como cajón de sastre”, en *LEM*. a. IV, (I) n. 162, 18-03-1869.
- 1.11. [*Aben Ciram*]. “Revistas musicales. Colección de artículos. En busca del arte”, en *LEM*. a. V, n. 209, 17-02-1870.
- 1.12. [*F. P.*].<sup>784</sup> “Los grandes músicos y sus obras. Estudios por F. P.”, en *LEM*, a. V, (I) n. 206, 27-01-1870; (II) n. 207, 5-02-1870; (III) n. 211, 3-03-1870; (IV) n. 212, 10-03-1870.

---

782 Redactado en 1867, es una reedición de “La música del porvenir”, en VIDAL I ROGER, Andrés (ed.); OBIOLS, Francisco Luis (dir.). *Almanaque Musical de 1868*. Barcelona: Vidal y Roger, 1868.p. 17-21. V. PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...*, p. 37-38.

783 Al final de la segunda entrega se indica “continuará”, pero no se llega a publicar una continuación del artículo.

784 Los colaboradores habituales de *LEM* en la época en que Felip Pedrell publicaba en esta revista eran, entre otros, Andrés Parera (\*1839; †1874), Jaume Biscarri (\*1837; †1877), Eduard de Canals (\*1831; †1891), Antonio Fargas i Soler (\*1813; †1888), Antonio Opisso y Viñas (\*1847; †1924), Clemente Cuspinera y Oller (\*1842; †1899), Eusebio Font y Moreso, Claudio Martínez Imbert (\*1845; †1919), José Pujol Fernández, Francisco Luis Obiols, y Josep Yxart y Moragas (\*1852; †1895). Saldoni cita también a Juan Tresserra y Thomson. (V. FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Catàleg de la premsa musical barcelonina...*, p. 69-70; V. *La España Musical*. Barcelona, 1866-[187-]; SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana...*, Vol. I, p. 58-60). Una gran parte de los artículos

- 1.13. “Paulo IV y Palestrina”, en *LEM*, a. VI, n. 240, 26-01-1871.
- 1.14. “El padre del célebre Galileo, compositor”, en *LEM*, a. VI, n. 242, 9-02-1871”
- 1.15. “¿Por qué los españoles no componemos óperas? ¿Debemos componerlas?”, en *LEM*, a. VI, (I) n. 259, 15-06-1871; (II) n. 261, 29-06-1871; (III) n. 262, 6-07-1871.
- 1.16. “Música madrigalesca”, en *LEM*. a. VI, n. 287, 28-02-1871.
- 1.17. “Cartas a un amigo sobre la música de Wagner”, en *LEM*. a. VII, (I) n. 295, 22-02-1872; (II) n. 300, 7-03-1872; (III) n. 302, 21-03-1872; (IV) n. 303, 4-04-1872; (V) n. 306, 25-04-1872; (VI) n. 309, 16-05-1872; (VII) n. 312, 6-06-1872.<sup>785</sup>
- 1.18. “Conciertos en los salones del Ateneo Catalán”, en *LEM*. a. VII, n. 299, 29-02-1872.
- 1.19. “La obra de Beethoven”, en *LEM*. a. VII, (I) n. 318, 18-07-1872; (II) n. 325, 5-09-1872.<sup>786</sup>
- 1.20. “Una poesía de Heine”. [Traducción], en *LEM*. a. VIII, n. 362, 14-06-1873.
- 1.21. “Las obras de Goethe y la música. Por Mr. Adolfo Jullien”. [Traducción], en *LEM*. a. VIII, (I) n. 368, 26-07-1873; (II) n. 369, 2-08-1873; n. 370, 9-08-1873; (III) n. 371, 16-08-1873; (IV) n. 372, 23-08-1873; (V) n. 373; 30-08-1873; (VI) n. 374, 6-09-1873.
- 1.22. “Beethoven, su infancia y juventud «De *Le Guide Musical*»”. [Traducción], en *LEM*. a. VIII, (I) n. 378, 11-10-1873; (II) n. 379, 18-10-1873; (III) n. 380, 25-10-1873; (IV) n. 382, 8-11-1873.

---

publicados en *LEM* eran anónimos o firmados con iniciales; consideramos pertinente atribuir a Felip Pedrell los artículos publicados con las iniciales F. P., señalando siempre la atribución entre corchetes.

785 Al final de esta entrega se indica “Se continuará”, pero no se llega a publicar la continuación del artículo.

786 Como se indica a pie de página, corresponde a las primeras páginas de *Los poemas del pianista. Pequeña enciclopedia crítica, analítica, anecdótica y biográfica de las obras de piano de los grandes maestros, acompañada del catálogo cronológico [sic] de sus obras. Recopilación y extracto de las más notables publicaciones literario-musicales. I Las Sonatas de Beethoven*. Barcelona: ed. Vidal i Roger, 1873, en prensa en el momento de publicación de este artículo en *LEM*.



## 2. *Notas Musicales y Literarias. Barcelona, 1882-1883.* [NMYL]



Fig. 11 *Notas Musicales y Literarias*, n.1, 2-07-1882

**Título:** *Notas Musicales y Literarias. Revista Semanal.*

**Tipo de publicación:** Revista

**Periodicidad:** Primera época: semanal; segunda época: quincenal.

**Fecha de publicación:** Primera época: n.1 (1-07-1882) - n.26 (24-12-1882); Segunda época: n. 27 (1-01-1883) - n.38 (15-06-1883)<sup>787</sup>

**Editor:** n.1 (2-07-1882) - n. 26 (24-12-1882); dirección y administración: Dou 3, entresuelo izquierda;

**Impresor:** imprenta *La Renaixensa*, Xuclà 13, bajos; n. 27 (1-01-1883) - n. 38 (15-06-1883): Jaime Seix.

**Lugar de publicación:** Barcelona.

**Director:** Felipe Pedrell.

**Lengua:** Castellano

**Materia:** Revista musical especializada.

La revista dirigida por Felip Pedrell comienza su publicación junto con la primera entrega del *Salterio Sacro-Hispano*, el 2 de Julio de 1882.

A partir del segundo año Jaime Seix figura como editor y propietario; además, el número de páginas pasa de 8 a 16, 4 de las cuales contienen música, y su tamaño pasa de 290x185 a 310x220 cm. Se incluyen también anuncios de diferentes publicaciones de Ediciones Seix, así como publicidad de diferentes profesionales, y el programa del concurso musical trimestral, cuya primera convocatoria se realizó en el número 27, el 1 de enero de 1883. El dictamen del jurado se hizo público en la misma revista en el número 33, del 1 de abril de 1883, y las obras premiadas fueron publicadas en NMYL.

En *Jornadas de Arte*<sup>788</sup>, Pedrell comenta algunos aspectos sobre las dificultades de la publicación: :

En cuanto a la revista semanal *Notas Musicales y Literarias*, marchó bastante bien al principio, si no para cubrir gastos, con esperanzas de que morderían, a la postre y a la larga, el anzuelo los músicos profesionales y aficionados, unos y otros poco inclinados a especulaciones literarias

787 FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Catàleg de la premsa musical...*, p. 89-91; 96.

788 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*. Paris: Ollendorff, 1911, p. 178-179.

de ningún género. Se les daba en cada número una pieza *tocable* o *cantable*, pero esta especie de cebo para morder mejor el anzuelo, iba a resultar un peligro, porque nadie quedaba satisfecho de la propina musical, si buena y de ley, mala para el vulgo de las gentes, si mala y aún rematadamente mala para los inteligentes, tampoco agradecida por el montón anónimo, por tal modo que no sabía uno jamás con qué carta quedarse.

### Artículos de Felip Pedrell publicados en *Notas Musicales y Literarias*:

En *Notas Musicales y Literarias* Pedrell publica “Notas Semanales”, con el pseudónimo *Tibaldo*, y con el de *Un músico viejo*, la serie de artículos “La ópera Lohengrin en Barcelona” (publicada anteriormente en Madrid).

- 2.1 [*Tibaldo*]. “Notas Semanales”, en *NMYL*. a. I, (I) n. 1, 2-07-1882, p. 1-2; (II) n. 2, 9-07-1882, p. 1-2; (III) n. 3, 16-07-1882, p. 1-2; (IV) n. 4, 23-07-1882, p. 1-2; (V) n. 6, 6-08-1882, p. 1-2; (VI) n.7, 3-08-1882, p. 1-2; (VII) n. 8, 20-08-1882, p. 1-2; (VIII) n. 9, 27-08-1882, p. 1-2; (IX)n. 10, 3-09-1882, p. 1-2; (X) n. 9, 10-09-1882, p. 1-2; (X) n. 12, 17-09-1882, p. 1-2; (XI) n. 15, 8-10-1882, p. 1-2; (XII) n. 16, 15-10-1882, p. 1-2.
- 2.2 [*Un músico viejo*]. “La ópera Lohengrin en Barcelona”, en *NMYL*. a. I, (I) n. 2, 9-07-1882, p. 2-3; (II) n. 3, 16-07-1882, p. 4; (III) n. 4, 23-07-1882, p.4; (IV) n. 6, 6-08-1882, p. 4; (V) n. 7, 3-08-1882, p. 3-4; (VI) n. 8, 20-08-1882, p. 4-5.

**LCM1, 31-03-1881**<sup>789</sup>

- 2.3 [*Tibaldo*]. “Rasgos y Rasguños. Entre páginas crítico-literario-musicales coleccionadas y anotadas por Tibaldo”, en *NMYL*. a. I, (I) n. 13, 24-09-1882, p. 5-6; (II) n. 14, 1-10-1882, p. 5-6; (III) n. 17, 22-10-1882, p. 5-6.
- 2.4 [*F. P.*]. “Páginas traspapeladas. Notas de un viaje a Italia”, en *NMYL*. a. I, (I) n. 16, 15-10-1882, p. 3-4; (II) n. 17, 22-10-1882, p. 3-4; (III) n. 18, 29-08-1882, p. 3-4; (IV) n. 20, 12-09-1882, p. 3-4.

**QM-LVG 381, 12-07-1918; 382, 24-04-1918; 383, 9-08-1918**

- 2.5 “La Misa de Requiem de D. Melchor de Ferrer”, en *NMYL*. a. I, 24, 10-12-1882, p. 3-4.
- 2.6 “La tregua de la posteridad”, en *NMYL*. a. II, n. 31, 1-03-1883, p. 2.

---

789 Atribuido en un principio a Letamendi (V. *Jornadas de arte...*, p. 168), Joaquim Pena lo atribuyó por error a Antonio Peña y Goñi. Reeditado en [Un músico viejo]. “La ópera *Lohengrin* en Madrid, cuatro palabras antes de su representación”. Madrid: imp. J. M. Ducazcal, 1881. Refundido como “La ópera Lohengrin en Barcelona”. *NMYL* 2.2.

### 3. *Ilustración Musical Hispano Americana*. Barcelona 1888-1896. [*IMHA*]



Fig. 12 *Ilustración Musical Hispano-Americana*. n. 1, 30-01-1888.

**Título:** *Ilustración Musical Hispano Americana*.

**Tipo de publicación seriada:** Revista

**Periodicidad:** Quincenal

**Fecha de publicación:** n.1 (30-01-1888) - n.215 (30-12-1896)

**Editor:** n. 1 (30-01-1888) - 35 (4-06-1889): Torres y Seguí, editores-proprietarios (Ronda de San Pedro, 39); n. 36 (8-07-1889) - 67 (30-10-1890): Vda. de Juan Trilla y Torres (Baja de San Pedro, 17); n. 68 (15-11-1890) - n. 89 (30-09-1891): Trilla y Torres, Editores-proprietarios (Baja de San Pedro, 17); n. 90

(15-10-1891) - n. 113 (30-09-1892): Isidro Torres y Manuel Soler, Propietarios (Paseo de San Juan, 152); n. 114 (15-10-1892) - n. 215 (30-12-1896): Víctor Berdós, Propietario; administración y dirección<sup>790</sup> (c/ Molas, 31).

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Director:** Felipe Pedrell (Rambla de Catalunya, 86)

**Equipo editorial:** a partir del n. 164 (15-11-1894)<sup>791</sup>, redactor en jefe: Jacinto E. Fort y Daniel.

**Lengua:** Castellano

**Materia:** Revista musical especializada

#### **Artículos de Felip Pedrell publicados en *Ilustración Musical Hispano Americana*:**

3.1 “A nuestros lectores. Introducción”, en *IMHA*, a. I, n. 1, 30-01-1888, p. 1-2.

3.2 “La Quincena Musical”, en *IMHA*, a. I, (I) n. 2, 15-02-1888; (II) n. 3, 29-02-1888, p. 17-18; (III) n. 4, 15-03-1888, p. 25-26; (IV) n. 5, 30-03-1888, p. 33-34; (V) n. 6, 15-04-1888, p. 42; (VI) n. 7, 30-04-1888, p. 49-50; (VII) n. 8, 15-05-1888, p. 57-58; (VIII) n. 9, 30-05-1888, p. 60; (IX) n. 10, 15-06-1888, p. 74-75; (X) n. 11, 30-06-1888, p. 81-82;

<sup>790</sup> Sobre los problemas con las suscripciones y las dificultades para la publicación de la revista en sus últimos años, V. BERDÓS, Víctor, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell*...p. 319-342.

<sup>791</sup> Coincidiendo con el traslado de Pedrell a Madrid.

- (XI) n. 12, 15-07-1888, p. 90; (XII) n. 13, 30-07-1888, p. 97-98; (XIII) n. 14, 15-08-1888, p. 105-106; (XIV) n. 15, 30-08-1888, p. 113-114; (XV) n. 16, 15-09-1888, p. 121-122; (XVI) n. 17, 30-09-1888, p. 129-130.
- 3.3 “Antonio Nicolau. [Extractada de la obra *Las Celebridades Musicales* que publican los editores Torres y Seguí]”, en *IMHA*, a. I, n. 2, 15-02-1888, p. 10-11.
- 3.4 “José Inzenga”, en *IMHA*, a. I, n. 3, 29-02-1888, p. 18-19.
- 3.5 “Concierto Albéniz”, en *IMHA*, a. I, n. 12, 15-07-1888, p. 90.
- 3.6 “Bibliografía. «Verdi y Otello». Estudio crítico musical por Gustavo E. Campa.- (Edición de la “Juventud Literaria” - México, 1887)”, en *IMHA*, a. I, n. 12, 15-07-1888, p. 90-91.
- 3.7 “Llamamiento fraternal a los artistas músicos americanos”<sup>792</sup>, en *IMHA*, a. I, n. 13, 30-07-1888, p. 99;
- 3.8 “Ideas de un diletante del año 1816 o, como si dijéramos, de los tiempos de Mari-Castaña. Estudio crítico-musical de actualidad”, en *IMHA*, a. I, (I) n. 17, 30-09-1888, p. 130-131; (II) n. 18, 15-10-1888, p. 138-139; (III) n. 19, 30-10-1888, p. 146-147.
- 3.9 “Las obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII, Mosén Juan Bautista Comes”, en *IMHA*, a. I, (I) n. 21, 30-11-1888, p. 163-166; (II) n. 23, 30-12-1888, p. 178-179
- 3.10 “D. Juan Bautista Guzmán”, en *IMHA*, a. I, n. 21, 30-11-1888, p. 167.
- 3.11 “Cleto Zavala y Arrambarri”, en *IMHA*, a. I, n. 22, 15-12-1888, p. 169-170.
- 3.12 “Artistas Mexicanos. Gustavo E. Campa”, en *IMHA*, a. II, n. 24, 15-01-1889, p. 1-2.
- 3.13 “Eduardo Ocón y Rivas”, en *IMHA*, a. II, n. 2, 27-01-1889, p. 9-10.
- 3.14 “Artistas Mexicanos. Ricardo Castro. Apuntes biográficos”, en *IMHA*, a. II, n. 31, 23-04-1889, p. 57-58.
- 3.15 “*La Bruja*, de Chapí y Ramos Carrión”, en *IMHA*, a. II, n. 32, 7-05-1889.
- 3.16 “D. Clemente Cuspinera y Oller”, en *IMHA*, a. II, n. 41, 22-09-1889, p. 137-138.
- 3.17 “D. Antonio López Almagro”, en *IMHA*, a. II, n. 45, 22-11-1889, p. 169-170.
- 3.18 “Misa de Requiem, a cuatro partes principales, coro y orquesta, de D. José de Letamendi”, en *IMHA*, a. II, (I) n. 46, 8-12-1889, p. 177-178; (II) n. 47, 27-12-1889, p. 185-186.
- 3.19 “El doctor D. José de Letamendi”, en *IMHA*, a. III, n. 48, 13-01-1890, p. 193-194.
- 3.20 “Pedro Tintorer y Sagarra”, en *IMHA*, a. III, n. 50, 18-02-1890, p. 209-210.
- 3.21 “La Sociedad de Cuartetos de Madrid, bajo la dirección del Maestro D. Jesús de Monasterio, en Barcelona”, en *IMHA*, a. III, n. 52, 18-03-1890, p. 225-226.
- 3.22 “En loor de Monasterio y la Sociedad de Cuartetos de Madrid”, en *IMHA*, a. III, n. 53, 2-04-1890, p. 234.

---

792 En el sumario de la portada figura por error “a los artistas músicos italianos”

- 3.23 “Visita a una Biblioteca Musical”, en *IMHLA*, a. III, (I) n. 53, 2-04-1890, p. 238-239; (II) n. 55, 30-04-1890, p. 255; (III) n. 56, 15-05-1890, p. 259; (IV) n. 57, 30-05-1890, p. 267-270; (V) n. 58, 15-06-1890, p. 278; (VI) n. 59, 30-06-1890, p. 283; (VII) n. 61, 30-07-1890, p. 299-300.
- 3.24 “Federico Bifaletti”, en *IMHLA*, a. III, n. 54, 19-04-1890, o. 241-242.
- 3.25 “Fermín M<sup>a</sup> Álvarez”, en *IMHLA*, a. III, n. 55, 30-04-1890, p. 250-251.
- 3.26 “Fermín Toledo”, en *IMHLA*, a. III, n. 56, 15-05-1890, p. 257-258.
- 3.27 “El Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, de Barbieri”, en *IMHLA*, a. III, (I) n. 57, 30-05-1890, p. 265-267; (II) n. 58, 15-06-1890, p. 274-275.
- 3.28 “Claudio Martínez Imbert”, en *IMHLA*, a. III, n. 58, 15-06-1890, p. 273-274.
- 3.29 “Albéniz en Londres”, en *IMHLA*, a. III, n. 60, 15-07-1890, p. 294.
- 3.30 “José María Argeaga y Pereira”, en *IMHLA*, a. III, n. 67, 30-10-1890, p. 369-370.
- 3.31 “Gomis y el Himno de Riego”, en *IMHLA*, a. IV, n. 72, 15-01-1891, p. 432-437.
- 3.32 “D. Gabriel Balart”, en *IMHLA*, a. IV, n. 80, 10-05-1891, p. 525-526
- 3.33 “El «chauvinisme» italiano y la «Cavalleria rusticana»”, en *IMHLA*, a. IV, n. 81, 30-05-1891, p. 541-544.
- 3.34 “José García Robles”, en *IMHLA*, a. IV, n. 86, 15-08-1891, p. 97-598.
- RG 3, 03-1889**
- 3.35 “Cuestión mal planteada”, en *IMHLA*, a. IV, n. 87, 30-08-1891, p. 613-617.
- LVG 470, 9-08-1891**
- PNM, 119-134**
- 3.36 “Luis Mancinelli”, en *IMHLA*, a. IV, n. 89, 15-09-1891, p. 633-635.
- 3.37 “Carta abierta al insigne crítico musical e ilustrado profesor de estética Eduardo Hanslik”, en *IMHLA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891, p. 661-664.
- ML 1906 3, 23-29**
- 3.38 “La Restauración Gregoriana y el Tratado teórico-práctico de Canto Gregoriano por el P. Eustoquio de Uriarte”, en *IMHLA*, a. V, (I) n. 97, 30-01-1892, p. 11; (II) n. 99, 29-02-1892, p. 27; (III) n. 100, 15-03-1892, p. 35-38; (IV) n. 104, 15-05-1892, p. 70.
- DB 6, 23-12-1891; 30-12-1891; 2-01-1892; 6-01-1892**
- 3.39 “Buenaventura Frigola”, en *IMHLA*, a. V, n. 99, 29-02-1892, p. 25-26.
- RG 2, 01-1889**
- 3.40 “Cansons populars catalanas, recogidas y armonizadas por F. Alió”, en *IMHLA*, a. V, n. 105, 30-05-1892.
- DB 18, 11-05-1892**
- LN 1909, 4, 23-28**
- 3.41 “La música en las fiestas del Land Juweel de Amberes”, en *IMHLA*, a. V, n. 112, 15-09-1892, p. 129-130.
- DB 24, 17-08-1892**

**LN1909, 3, 17-22**

3.42 “Las fiestas musicales de Bilbao”, en *IMHA*, a. V, n. 114, 15-10-1892, p. 145-146.

**DB 25, 7-09-1892**

3.43 “José Antonio Santesteban”, en *IMHA*, a. V, n. 115, 30-10-1892, p. 154-155.

3.44 “Emilio Porrini”, en *IMHA*, a. V, n. 115, 30-10-1892, p. 155-158.

3.45 “Schiava e Regina, ópera fantástica en 3 actos de la Srta. Luisa Casagemas”, en *IMHA*, a. V, n. 119, 30-12-1892, p. 185-186.

3.46 “Francisco Virella Cassañes”, en *IMHA*, a. VI, n. 130, 15-06-1893, p. 81-82.

3.47 “César Cui”, en *IMHA*, n. 134, 15-08-1893, p. 113-115.

3.48 “William Ratcliff, ópera de César Cui”, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893, p. 129-130.

3.49 “«Der Freischutz» de Weber y el genio popular”, en *IMHA*, a. VI, n. 142, 15-12-1893, p. 178-179.

3.50 “Augusto Machado, Director del Real Conservatorio de Música de Lisboa”, en *IMHA*, a. VII, n. 149, 30-03-1894, p. 41-42.

3.51 “Semblanza íntima de Barbieri”, en *IMHA*, a. VII, (I) n. 149, 30-03-1894, p. 42-43; (II) n. 150, 15-04-1894, p. 50-51.

**QM-LVG 328, 1-01-1916; 329, 12-01-1916**

3.52 “Edmundo Van der Straeter”, en *IMHA*, a. VII, n. 156, 15-07-1894, p. 97-98.

3.53 “Eugenio Gigout”, en *IMHA*, a. VII, n. 158, 15-08-1894, p. 113-114.

3.54 “Carlos Bordes”, en *IMHA*, a. VII, n. 163, 30-10-1894, p. 152-153.

3.55 “Notas y Rectificaciones (*Hispaniae Schola Musica Sacra*)”, en *IMHA*, a. VII, n. 165, 30-11-1894, p. 170-171.

3.56 “Cristóbal de Morales”, en *IMHA*, a. VII, n. 167, 30-12-1894, p. 185-186.

3.57 “Los dos retratos de Morales”, en *IMHA*, a. VII, n. 167, 30-12-1894, p. 187.

3.58 “Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *IMHA*, a. VIII, (I) n. 173, 30-03-1895, p. 234-235; (II) n. 174, 15-04-1895, p. 241-242; (III) n. 175, 30-04-1895, p. 249-251; (IV) n. 176, 15-05-1895, p. 257-258; (V) n. 177, 30-05-1895, p. 256-257; (VI) n. 178, 15-06-1895, p. 273-274.<sup>793</sup>

**RC 1, (I) 30-03-1895; (II) 15-04-1895; (III) 30-04-1895**

3.59 “Los argumentos de algunas Tonadillas del siglo pasado”, en *IMHA*, a. VIII, (I) n. 183, 30-08-1895, p. 314-316; (II) n. 186, 15-10-1895, p. 338-340; (III) n. 189, 30-11-1895, p. 363-364.

3.60 “Dos noticias para la bibliografía musical italiana”, en *IMHA*, a. VIII, n. 184, 15-09-1895, p. 322-323.

793 PEDRELL, Felip. *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el día 17 de febrero* [corregido: 10 de marzo] *de 1895*. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós Feliu, 1895.



- 3.61 “Necrología. Edmundo Van der Sraeten.”, en *IMHA*, a. VIII, n. 190, 15-12-1895, p. 370-371.
- 3.62 “Domingo Miguel Bernabé Tarradellas”, en *IMHA*, a. IX, (I) n. 192, (1) 192, 15-01-1896, p. 2-3; (II) n. 193, 30-01-1896, p.11; (III) n. 194, 15-02-1896, p.18-19; (IV) n. 196, 15-03-1896, p. 35; (V) n. 197, 30-03-1896, p. 42.
- 3.63 “La colección de madrigales de Juan Brudieu”, en *IMHA*, a. IX, n. 196, 15-03-1896, p. 33-34.
- 3.64 “Ateneo. Conferencia del Sr. Pedrell”, en *IMHA*, a. IX, n. 197, 30-03-1896, p. 42-43.
- 3.65 “Juan Tebaldini”, en *IMHA*, a. IX, n. 201, 30-05-1896, p. 73-75.



4. *Diario de Barcelona*. Barcelona, 1891-1892. [DB]Fig. 13 *Diario de Barcelona*, n.

229, 16-08-1888

+

Título: *Diario de Barcelona*. Diario de avisos y noticias.Director: 1865-1902:<sup>794</sup> Juan Mañé y Flaquer.

Lugar de publicación: Barcelona.

Editor:

Fecha de publicación: 1792-1994.<sup>795</sup>

Periodicidad: Diaria.

Tipo de publicación seriada: Periódico.

Artículos de Felip Pedrell publicados en el *Diario de Barcelona*:

4.1 “Tanhäuser”. En DB, [s.a.], n. 317, 13-11-1891, p. 13257-13259.

4.2 “Carmen-Aida”. En DB, [s.a.], n. 322, 18-11-1891, p. 13460-13462.

MQ 1912, 1-6.

4.3 “L’Ebreá”. En DB, [s.a.], n. 328, 24-11-1891, p. 13712-13715.

4.4 “Vidiella y la escuela catalana de piano”. En DB, [s.a.], n. 335, 1-12-1891, p. 14023-14025.

4.5 “Lohengrin”. En DB, [s.a.], n. 343, 9-12-1891, p. 14360-14362.

4.6 “La restauración gregoriana y el Tratado Teórico-Práctico de Canto Gregoriano por el P. Eustoquio de Uriarte”. En DB, [s.a.], (I) n. 357, 23-12-1891, p. 14974- 14977; (II) n. 364, 30-12-1891, p. 15274-15275; [s.a.] (III) n. 2, 2-01-1892, p. 58-59; (IV) n. 6, 6-01-1892; p. 225-228.

IMHA 38, 30-01-1892; 29-02-1892, 15-03-1892, 15-05-1892

4.7 “La voz bonita”, en DB, [s.a.], n. 13, 13-01-1892; p. 496-499.

MQ 1912 3, 15-22

794 Se incluyen los datos que corresponden al período de colaboración de Pedrell con el periódico.

795 Con algunas interrupciones (V. Guillamet, Jaume. “Antoni Brusi Mirabe, impressor i segon editor del “Diario de Barcelona””, en *Barcelona quaderns d’història* n. 12, 2005, p. 101-117). La Publicación continuaría en edición digital hasta el año 2009.

- 4.8 “El nuevo libro de Rubinstein sobre la música y sus maestros”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 20, 20-01-1892, p. 826-827; (II) n. 29, 29-01-1892, p. 1258-1259; (III) n. 34, 3-02-1892, p. 1479-1481.

**MC 1910 1, 1-15**

**QM-LVG 457, 18-02-1922; 457 28-02-1922; 458, 10-03-1922**

- 4.9 “Carta abierta sobre determinado e irrealizable proyecto artístico”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 41, 10-02-1892, p. 1791-1793; (II) n. 48, 17-02-1892, p. 2098-2099.

**MQ 1912 4, 16-31**

- 4.10 “De las publicaciones y ediciones musicales”, en *DB*, [s.a.], n. 55, 24-02-1892.

**MQ 1912 5, 33-39**

- 4.11 “La causa de la música religiosa”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 62, 2-03-1892, p. 2711-2713; (II) n. 68, 8-03-1892, p. 2969-2971; (III) n. 76, 16-03-1892, p. 3329-3331; (IV) n. 83, 23-03-1892, p. 3643-3645.

- 4.12 “El rey que rabió”, en *DB*, [s.a.], n. 69, 9-03-1892, p. 3018-3020..

- 4.13 “El Anuario 1890-91 del Conservatorio Real de Bruselas”, en *DB*, [s.a.], n. 97, 6-04-1892, p. 4232-4234.

**MQ 1912 6, 41-46**

- 4.14 “La Conquista musical del presente”, en *DB*, [s.a.], n. 104, 13-04-1892, p. 4560-4562.

- 4.15 “Otello.”, en *DB*, [s.a.], n. 111, 20-04-1892, p. 4802-4804.

**MQ 1912 7, 47-52**

- 4.16 “Una lección”, en *DB*, [s.a.], n. 118, 27-04-1892, p. 5088-5090.

**MQ 1912 10, 69-74**

- 4.17 “La Biblioteca Musical Carreras”, en *DB*, [s.a.], n. 125, 4-05-1892, p. 5411-5413.

**MQ 1912 8, 55-60**

- 4.18 “Cansons populars catalanas recogidas y armonizadas por Francisco Alió”, en *DB*, [s.a.], n. 132, 11-05-1892, p. 5723-5724.

**IMHA 40, 30-05-1892**

**LN 1909, 4, 23-28**

- 4.19 “Garín o L’Eremita di Montserrat. Drama lírico en cuatro actos de D. C. Fereal música del maestro D. Tomás Bretón”, en *DB*, [s.a.], n. 140, 19-05-1892, p. 6050-6052.<sup>796</sup>

- 4.20 “La Literatura Musical en Rusia”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 153, 1-06-1892, p. 6590-6591; (II) n. 160, 8-06-1892, p. 6883-6885.

---

796 *DB*, Sábado 14 de mayo de 1892, núm. 135. Edición de la Mañana, p. 5849: “Hoy sábado, 14<sup>a</sup> de abono, turno par.- Estreno de la nueva ópera en cuatro actos del maestro Breton, Garín, dirigida por su autor por galantería del maestro Campanini.- A las ocho y media.- Entrada, 2 pesetas.- 5<sup>o</sup> piso, 1 peseta.- Entrada trasmisible núm. 64.- Nota: En el 4<sup>o</sup> acto se estrenará una decoración del escenógrafo señor Vilomara.”

4.21 “Organografía Española del siglo XIII”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 167, 15-06-1892, p. 7194-7196; (II) n. 174, 22-06-1892, p. 7457-7458; (III) n. 181, 29-06-1892, p. 7745-7747.

4.22 “El Mapa Armónico del Maestro Valls. I”, en *DB*, [s.a.], (I) n. 195, 13-07-1892, p. 8333-8335; (II) n. 202, 20-07-1892, p. 8618-8620; (III) n. 209, 27-07-1892, p. 8871-8873; (IN) n. 216, 3-08-1892, 9152-9154.

4.23 “Los cantos flamencos”, en *DB*, [s.a.], n. 223, 10-08-1892, p. 9416-9417.

***LN* 1909, 2, 11-15**

***CMPE* 1918-1922 II, 83-86**

***QM-LVG* 454, 10-01-1922**

4.24 “La música en las fiestas del “Landjuweel” de Amberes”, en *DB*, [s.a.], n. 230, 17-08-1892, p. 9665-9667.

***LN* 1909, 3, 17-22**

***IMHA* 41, 15-09-1892**

4.25 “La música en las fiestas de Bilbao”, en *DB*, [s.a.], n. 251, 7-09-1892, p. 10455-10457.

***IMHA* 42, 15-10-1892**

4.26 “Granados.- Danzas españolas para piano. Vol. I”, en *DB*, [s.a.], n. 257, 14-09-1892, p. 10718-10719.

***LN* 1909, 5, 29-33**

5. *La Vanguardia*, 1902-1922. [LVG]



Fig.14 *La Vanguardia*. a. XXII, n. 1801, 25-02-1902.

Título: *La Vanguardia*<sup>797</sup>

Tipo de publicación: Periódico

Periodicidad: Diaria

Fecha de publicación: n. 1 (1-02-1881)-

Editor: 1881-1897: Carlos y Bartolomé Godó y Pié; 1897-1931: Ramón Godó Lallana; 1931-1936, 1936-1987: Carlos Godó Valls.

Lugar de publicación: Barcelona

Director: 1881-1888: Jaume Andreu; 1888-1901: Modesto Sánchez Ortiz; 1902-1920: Miquel dels Sants Oliver; 1920- 1936: Agustí Calvet Pascual[*Gaziel*]

Lengua: Castellano<sup>798</sup>

Materia: General

Artículos de Felip Pedrell publicados en *La Vanguardia*:

“Quincenas Musicales” [QM-LVG]

5.1 “Todos críticos”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7801, 25-02-1902, p. 4.

ML 1906 1, 9-15

5.2 “Evoluciones de arte por reintegración de formas”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7835, 15-03-1902, p. 4.<sup>799</sup>

797 El periódico continúa publicándose a día de hoy. En la presente ficha técnica consignamos los datos de la misma hasta 1936.

798 A partir del 3 de mayo de 2011 se publica también en catalán.

799 No se corresponde con QM-LVG 110, 30-09-1906: “Evoluciones por reintegración”

- LN 1909 6, 35-46**
- 5.3 “Programas de conciertos”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7860, 31-03-1902, p. 4.  
**ML 1906 2, 16-22**
- 5.4 “De ciencia danzaria”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7886, 15-04-1902, p. 4.  
**LA 4 (I), 15-09-1906; (II), 30-09-1906**  
**ML 1906 4, 30-38**  
**QM-LVG 465, 14-06-1922; 466, 24-06-1922.**
- 5.5 “Pueblos refractarios á la nacionalización”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7914, 30-04-1902, p. 4.  
**LN 1909 7, 47-57**
- 5.6 “Músicos contemporáneos. Bernardo Pfannstiehl”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7942, 16-05-1902. p. 4.  
**MC 1910 1, 17-24**
- 5.7 “Una cuestión de Folk-lore musical internacional”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7966, 30-05-1902, p. 4.  
**LN 1909 8, 59-66**  
**CMPE 1918-1922, I, 38-43**
- 5.8 “La exhibición”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 7999, 17-06-1902, p. 4.  
**ML 1906 5, 39-44**
- 5.9 “Músicos contemporáneos. Puccini”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8024, 1-07-1902, p. 4.  
**MC 1910 3, 25-31**
- 5.10 “Músicas de festejos”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8050, 15-07-1902, p. 4.  
**ML 1906 6, 45-49**  
**QM-LVG 10, 15-07-1902**
- 5.11 “Audición de una obra de Victoria”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8076, 30-07-1902, p. 4.
- 5.12 “Con la música a otra parte”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8105, 15-08-1902, p. 4.
- 5.13 “Buenas señales”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8132, 30-08-1902, p. 4.  
**LN 1909, 9, 67-72**
- 5.14 “El Congreso de Brujas”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8162, 16-09-1902, p. 4.
- 5.15 “La vihuela y los vihuelistas”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8188, 30-09-1902. p. 4.  
**ML 1906 7, 50-54**  
**QM-LVG 415, 13-04-1920**
- 5.16 “Óperas nuevas” En *QM-LVG*, a. XXII, n. 8216, 14-10-1902, p. 4.  
**ML 1906 8, 55-59**
- 5.17 “Más óperas nuevas”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8249, 31-10-1902, p. 4.  
**ML 1906 9, 60-64**
- 5.18 “Datos para la historia de la ópera en Barcelona”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8270, 12-11-1902, p. 4.

- ML 1906 10, 65-69**
- 5.19 “Nuevo comentario sobre Parsifal”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8302, 29-11-1902, p. 4.
- ML 1906 11, 70-75**
- 5.20 “Formularios de crítica al uso”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8332, 16-12-1902, p. 4.
- ML 1906 12, 76-81**
- 5.21 “El informacionismo”, en *QM-LVG*, a. XXII, n. 8355, 30-12-1902, p. 4.
- ML 1906 13, 82-86**
- 5.22 “El artista terrible”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8381, 14-01-1903, p. 4.
- MC 1910, 41-44**
- 5.23 “Noticias de actualidad”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8410, 30-01-1903, p. 4.
- MC 1910 6, 45-50**
- 5.24 “Endemias musicales”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8437, 14-02-1903, p. 4.
- ML 1906 15, 91-95**
- 5.25 “De dos tratados técnicos y de un libro acerca de la Educación musical”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8462, 28-02-1903, p. 4.
- ML 1906 16, 96-100**
- 5.26 “El Oratorio y la Cantata”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8494, 18-03-1903, p. 4.
- 5.27 “Monódia y Poliódia”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8516, 31-03-1903, p. 4.
- ML 1906 17, 101-105**
- RMHA 2, 2/1914**
- 5.28 “Críticas batuecas”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8541, 15-04-1903, p. p. 4.
- ML 1906 18, 106-109**
- QM-LVG 416, 27-04-1920**
- 5.29 “Los Walter y los Beckmesser”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8570, 1-05-1903, p. 4.
- 5.30 “Músicas bullangueras”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8594, 15-05-1903, p. 4.
- LN 1909 11, 83-87**
- LA 15, 30-10-1911**
- QM-LVG 453, 22-12-1921**
- 5.31 “Lo que ha resultado de una información”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8624, 1-06-1903, p. 4.
- ML 1906 19, 110-114**
- 5.32 “Demasiás de una información”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8650, 16-06-1903, p. 4.
- ML 1906 20, 115-119**
- 5.33 “Incorregibles”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8667, 29-06-1903, p. 4.
- ML 1906 21, 120-123**
- 5.34 “Una Festhall alemana”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8702, 15-07-1903, p. 4.
- LN 1909 12, 89-93**
- 5.35 “Formularios para componer”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8731, 31-07-1903, p. 4.

**ML 1906 22, 124-128****QM-LVG 414, 24-03-1920**

- 5.36 “La música natural”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8756, 15-08-1903, p. 4.
- 5.37 “¿Los ingleses y los norteamericanos tienen música?”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8785, 1-09-1903, p. 4.
- 5.38 “Pío X y la Música Religiosa”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8812, 16-09-1903, p. 4.
- 5.39 “El gran zancarrón de Rossini”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8835, 30-09-1903, p. 4.  
**MC 1910 7, 51-57**
- 5.40 “Berlioz”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8864, 16-10-1903, p. 4.  
**MC 1910 8, 59-63**
- 5.41 “Programas de Teatros Líricos”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8880, 31-10-1903, p. 4.  
**ML 1906 23, 129-132**
- 5.42 “Divagaciones de un maestro de capilla”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8908, 17-11-1903, p. 4.  
**Catalunya. Revista literària quinzenal. Núm. 22, 30-11-1903, p. 478-480**<sup>800</sup>
- 5.43 “El arte nacional por excelencia”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8933, 1-12-1903, p. 4.<sup>801</sup>  
**ML 1906 24, 133-137**
- 5.44 “Literatura libretesca”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8957, 16-12-1903, p. 4.  
**ML 1906, 25, 138-141**  
**QM-LVG 464, 30-05-1922**
- 5.45 “Un defensor de Berlioz”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 8978, 30-12-1903, p. 4.  
**MC 1910 9, 65-70**
- 5.46 “Spencer y la música”, en *QM-LVG*, a. XXIII<sup>802</sup>, n. 9004, 15-01-1904, p. 4.  
**ML 1906 27, 149-153**
- 5.47 “Toque solemne de atención”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 9028, 30-01-1904, p. 4.
- 5.48 “Quia!”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 9055, 16-02-1904, p. 4-5.
- 5.49 “Las Sociedades de Autores extranjeras”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 9077, 1-03-1904, p. 4.  
**ML 1906 28, 154-157**
- 5.50 “*Tiquis miquis* sobre puntos y punticos”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 9095, 15-03-1904, p. 4.

---

800 En el artículo se cita que el original es de *QM-LVG*.

801 Por error, en el ejemplar impreso figura “martes 1 de noviembre de 1903”, pero corresponde al 1-12-1903.

802 La numeración de *La Vanguardia* mantiene por error como año XIII los ejemplares correspondientes a los años 1903 y 1904 (V. *La Vanguardia* n. 8982, 1-01-1904).



- 5.51 “Leopardi y Wagner”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 10019<sup>803</sup>, 30-03-1904, p. 4.  
**LN 1909 13, 85-100**
- 5.52 “Moraleja sobre «La Louise»”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 10045, 15-04-1904, p. 4.  
**MC 1910 10, 71-74**
- 5.53 “¡Que viene el tenor!””, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 10070, 30-04-1904, p. 4.  
**ML 1906 29, 158-161**
- 5.54 “Las buenas compañías”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 10091, 15-05-1904, p. 4.  
**ML 1906 30, 162-165**
- 5.55 “Artistas contemporáneos: Antonio Dvorak”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11118<sup>804</sup>, 31-05-1904, p. 4.  
**MC 1910 17, 109-113**  
**LA 3, 15-06-1906**
- 5.56 “Óperas sin música de ópera”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11143, 16-06-1904, p. 4.  
**ML 1906 31, 166-169**
- 5.57 “El elemento popular en las obras de Haydn”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11167, 1-07-1904, p. 4.  
**LN 1909 16, 111-114**
- 5.58 “El concurso del «Orfeo Catalá»”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11192, 15-07-1904, p. 4.  
**LN 1909 17, 115-121**
- 5.59 “Lo del Liceo”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11217, 30-07-1904, p. 4.  
**ML 1906 32, 170-175**
- 5.60 “Guerrillas de campanario”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11244, 15-08-1904, p. 4.
- 5.61 “Formas que renacen”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11266, 30-08-1904, p. 4.  
**LA 6, 30-08-1904**
- 5.62 “Teatralerías”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11291, 14-09-1904, p. 4.  
**MC 1910 11, 75-80**
- 5.63 “Vuelta a las andadas”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11316, 29-09-1904, p. 4.
- 5.64 “La improvisación”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11338, 15-10-1904, p. 4.
- 5.65 “Himnos, cantos y toques”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11365, 2-11-1904, p. 4.  
**LN 1909 18, 123-217.**
- 5.66 “Músicos contemporáneos. Brahms”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11386, 16-11-1904, p. 4.  
**MC 1910 12, 81-86**

---

803 La numeración de *La Vanguardia* pasa por error del n. 9099 (17-02-1904 edición general) al n.1000[0] (17-02-1904 edición tarde).

804 La numeración de *LVG* pasa por error del n. 10099 (19-05-1904, edición tarde) al n.11100 (20-05-1904 edición general).

5.67 “La Estética y Crítica musical del P. Uriarte”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11405, 1-12-1904, p. 4.

**MC 1910 13, 87-92**

**QM-LVG 450, 25-11-1921**

5.68 “Concertistas de pelo en pecho”, en *QM-LVG*, a. XXIII, n. 11425, 15-12-1904, p. 4.

5.69 “Conciertos de vulgarización musical”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11466, 17-01-1905, p. 4.

5.70 “Músicos contemporáneos. Federico Smetana”. En *QM-LVG*, a. XXIV, n.1 11480, 31-01-1905, p. 4.

**MC 1910 14, 93-97**

**QM-LVG 452, 10-12-1921**

5.71 “¡E pur si muove!”), en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11494, 15-02-1905, p. 4.

**LA 5, 15-11-1906**

**ML 1906 33, 176-179**

5.72 “Cerrojazo”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11508, 1-03-1905, p. 4.

**ML 1906 35, 184-186**

5.73 “Músicos contemporáneos. Manuel García”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11522, 15-03-1905, p. 4.

**MC 1910 15, 99-102**

5.74 “Nuestros pianistas en París”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11528<sup>805</sup>, 31-03-1905, p. 4.

**ML 1906 36, 187-190**

5.75 “Las Sociedades de Conciertos en España”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11543, 15-04-1905, p. 4.

**ML 1906 37, 191-194**

5.76 “Despertamiento”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11557, 29-04-1905, p. 4.

**LN 1909 19, 129-134**

5.77 “Djamileh”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11574, 16-05-1905, p.4.

**MC 1910, 103-107**

5.78 “El «Don Quijote» de Strauss”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11590, 1-06-1905, p. 6.

**MC 1910 18, 115-120**

5.79 “Los Veristas”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11604, 15-06-1905, p. 6.

**MC 1910 19, 121-126**

5.80 “Divagaciones”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11709<sup>806</sup>, 30-06-1905, p. 4.

**ML 1906 34, 180-183**

805 La numeración de *LVG* pasa por error del n. 11529 (27-03-1905) al n.11520 (28-03-1905).

806 La numeración de *LVG* pasa por error del n. 11609 (20-06-1905) al n.11700 (21-06-1905).

- 5.81 “Libros [AUBRY, Pierre. *Esquisse d'une Bibliographie de la Chanson Populaire en Europe*]”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11725, 15-07-1905, p. 4.  
**LN 1909 20, 135-140**
- 5.82 “Peor está que estaba”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11742, 1-08-1905, p. 4.
- 5.83 “Folklore Musical Árabe [I]”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11756, 15-08-1905, p. 4.  
**LN 1909 21, 141-147**  
**LA 2 (I), 15-11-1905**
- 5.84 “Folklore musical Árabe [II]” En *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11770, 29-08-1905, p. 4.  
**LN 1909 21, 147-153**  
**LA 2 (II) 30-11-1905**
- 5.85 “Queda abierta la matrícula”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11781, 15-09-1905, p. 4.  
**ML 1906 38, 195-199**
- 5.86 “Tema alegre”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11803, 1-10-1905, p. 4.  
**LN 1909 22, 155-159**  
**CMPE 1918-1922, II, 71-74**
- 5.87 “Queda cerrada la matrícula”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11820, 17-10-1905, p. 6.  
**ML 1906 39, 200-204**
- 5.88 “Músicos contemporáneos. Eduardo Elgar”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11834, 31-10-1905, p. 4.  
**MC 1910 20, 127-132**  
**QM-LVG 446, 27-08-1921**
- 5.89 “Anomalías de una rama de la cultura artística regional”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11851, 15-11-1905, p. 4.  
**ML 1906 40, 205-209**
- 5.90 “Hans de Bulow, pedagogo”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11866, 30-11-1905, p. 6.  
**MC 21 1910, 133-138**  
**QM-LVG 446, 18-08-1921**
- 5.91 “«Los lieder y arias» religiosos de Bach”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11879, 15-12-1905, p. 4.
- 5.92 “Industrialismo artístico”, en *QM-LVG*, a. XXIV, n. 11893, 30-12-1905, p. 4.  
**ML 1906 41, 210-213**  
**LA 13, 30-11-1910**
- 5.93 “Zazá”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11908, 16-01-1906, p. 4.  
**MC 1910 22, 139-143**
- 5.94 “Músicos contemporáneos. E. Jacques-Dalcroze”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11923, 31-01-1906, p. 4.  
**MC 1910 23, 145-150**
- 5.95 “Música de programa”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11938, 15-02-1906, p. 6.

- ML 1906 43, 218-221.**
- 5.96 “Dos nuevos sistemas de notación”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11953, 3-03-1906, p. 6.  
**ML 1906 44 (I), 222-226**
- 5.97 “Músicos contemporáneos. E. Carlos Bordes”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11966, 16-03-1906, p. 6.  
**MC 1910 24, 151-155**
- 5.98 “De Gráfica Musical”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11980, 30-03-1906, p. 6.  
**ML 1906 44 (II), 227-230**
- 5.99 “Artistas contemporáneos. Franz Liszt”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 11996, 16-04-1906, p. 6.  
**MC 1910 25, 157-162**  
**QM-LVG 448, 1-10-1921**  
**RMB 3, 10-1911**
- 5.100 “El Tonic-Solfa”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12011, 1-05-1906, p. 6.  
**ML 1906 45, 231-235**  
**LVG (I) 23-11-1922; (II) 25-11-1922**
- 5.101 “Músicos contemporáneos. Anton Bruckner. I. El Artista”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12025, 15-05-1906, p. 6.  
**MC 1910 26, 163-170**
- 5.102 “Músicos contemporáneos. Anton Bruckner. II. El hombre”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12040, 30-05-1906, p. 6.  
**MC 1910 26, 170-175**
- 5.103 “Los Snobs”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12055, 15-06-1906, p. 6.  
**ML 1906 46, 236-240**  
**QM-LVG 467, 16-07-1922**
- 5.104 “Una visita a Beethoven. I”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12070, 30-06-1906, p. 6.  
**MC 1910 27, 177-183**
- 5.105 “Una visita a Beethoven. Conclusión”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12085, 15-07-1906, p. 6.  
**MC 1910 27, 183-188**
- 5.106 “Una lección”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12101, 31-07-1906, p. 6.
- 5.107 “El Oratorio”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12115, 15-08-1906, p. 6.
- 5.108 “Músicos contemporáneos. Ferruccio Busoni”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12130, 30-08-1906, p. 6.  
**MC 1910 28, 189-195**
- 5.109 “Pintura y Música”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12147, 16-09-1906, p. 6.  
**MQ 1912 11, 75-81**
- 5.110 “Evolución por reintegración”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12162, 30-09-1906, p. 6.

- 5.111 “El elemento ético beethoveniano”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12143<sup>807</sup>, 17-10-1906, p. 6.  
**MC 1910 29, 197-201**
- 5.112 “¡Música! ¡Música!”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12156, 31-10-1906, p. 6.  
**MQ 1912 35, 233-237**
- 5.113 “Músicos contemporáneos. Peter Cornelius. I”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12171, 15-11-1906, p. 6.  
**MC 1910 30, 203-208**
- 5.114 “Músicos contemporáneos. Peter Cornelius. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12185, 30-11-1906, p. 6.  
**MC 1910 30, 209-215**
- 5.115 “Mozartiana”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12200, 16-12-1906, p. 6.  
**MC 1910 31, 217-222.**  
**QM-LVG 440, 29-05-1921**
- 5.116 “El artista del porvenir”, en *QM-LVG*, a. XXV, n. 12213, 30-12-1906, p. 6.  
**MQ 1912 12, 83-87**
- 5.117 “«Ondina» de Hoffmann”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12228, 15-01-1907, p. 6.  
**MC 1910, 23-228**  
**QM-LVG 440, 12-06-1921**
- 5.118 “Para las artes del oído, la vista”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12244, 30-01-1907, p. 6.  
**MQ 1912 14, 95-99**  
**QM-LVG 431, 30-12-1920**
- 5.119 “El leitmotive [*siz*] del porvenir”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12260, 15-02-1907, p. 6.  
**MQ 1912 15, 101-107**
- 5.120 “Los literatos y la música”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12273, 1-03-1907, p. 6.  
**MQ 1912 17, 115-120**
- 5.121 “Máquinas cantantes y parlantes”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12287, 15-03-1907, p. 6.  
**MQ 1912 16, 109-113**
- 5.122 “Músicos contemporáneos. Gustavo Mahler. I. El hombre y el artista”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12302, 31-03-1907, p. 6-7.  
**MC 1910 34, 235-240**
- 5.123 “Músicos contemporáneos. Gustavo Mahler. II. Su obra”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12317, 16-04-1907, p. 6.  
**MC 1910 34, 241-248**
- 5.124 “La novena sinfonía de Bruckner”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12331, 30-04-1907, p. 6.  
**MC 1910 33, 229-234**

---

807 La numeración de *La Vanguardia* pasa por error del n. 12162 (30-09-1906) al n.12126 (1-10-1906).

5.125 “Músicos contemporáneos. Alejandro Glasunow”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12346, 15-05-1907, p. 6.

**MC 1910 35, 249-254**

5.126 “El nacionalismo musical de Chopin”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12362, 31-05-1907, p. 6.

5.127 “El «Faust» de Schumann”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12380, 18-06-1907, p. 6.

**MC 1910 36, 255-261**

**QM-LVG 449, 18-10-1921**

5.128 “Libros. *Les Maitres de la Musique - Mendelssohn*, (Paris, Felix Alcan, 1907) por Camilo Bellaigue”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12392, 30-06-1907, p. 6.

**MQ 1912 18, 121-127**

5.129 “Por los niños”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12408, 16-07-1907, p. 6.

5.130 “Viejas canciones”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12423, 31-07-1907, p. 6.

**LN 1909 27, 187-192190801**

5.131 “La Música Universal”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12439, 16-08-1907, p. 6.

**LN 1909 25, 174-179**

5.132 “Músicos contemporáneos. Hugo Wolf. I”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12452, 30-08-1907, p. 6.

**MC 1910 38, 271-277**

5.133 “Músicos contemporáneos. Hugo Wolf. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12468, 15-09-1907, p. 6.

**MC 1910 38, 277-283**

5.134 “Los Cinco. I”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12484, 1-10-1907, p. 6.

**MC 1910 39, 285-290**

5.135 “Los Cinco. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12498, 15-10-1907, p. 6.

**MC 1910 39, 290-295**

5.136 “Chopin íntimo. I”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12514, 31-10-1907, p. 6.

**MC 1910 40, 277-283**

5.137 “Chopin íntimo. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12529, 15-11-1907, p. 6.

**MC 1910 40, 277-283**

5.138 “Literatura wagneriana”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12555, 1-12-1907, p. 6.

**MQ 1912 22, 149-155**

5.139 “A luengas tierras”, en *QM-LVG*, a. XXVI, n. 12571, 17-12-1907, p. 6.

5.140 “Resumiendo”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12586, 1-01-1908, p. 6.

**MQ 1912 23, 157-163**

5.141 “El *Cansoner Selecta*, de Joaquín Pena”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12600, 15-01-1908, p. 6.

**MQ 1912 24, 165-190**

- 5.142 “Músicas de tiempos de Jaime I el Conquistador”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12616, 30-01-1908, p. 6.
- 5.143 “Hoffmann Músico”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12632, 16-02-1908, p. 8.  
**GM 8, 25-02-1908**  
**MC 1910 43, 319-324**  
**QM-LVG 441, 22-06-1921**
- 5.144 “Inventivas de empresario”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 12646, 1-03-1908, p. 6.  
**MQ 1912 26, 177-182**
- 5.145 “La evolución lírica”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12660, 15-03-1908, p. 6.  
**MQ 1912 28, 191-196**
- 5.146 “Iter Hispanicum”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12676, 31-03-1908, p. 6.  
**GM 10, 8-04-1908**  
**MQ 1912 27, 177-182**
- 5.147 “La Habanera”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12691, 15-04-1908, p. 6.
- 5.148 “Palestrina”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12705, 30-04-1908, p. 6.  
**MC 1910 44, 325-330**  
**QM-LVG 439, 14-05-1921**
- 5.149 “«Boris Godounoff» en la Ópera de París”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12721, 16-05-1908, p. 6-7.  
**GM 12, 19-05-1908**  
**MC 1910 45, 331-337**  
**QM-LVG 455, 24-01-1922**
- 5.150 “La Voz bonita”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12736, 31-05-1908, p. 6.  
**GM 18, 17-12-1908**  
**MQ 1912 29, 197-202**
- 5.151 “Cien años há”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12753, 17-06-1908, p. 6.  
**GM 15, 21-09-1908**  
**MC 1910 46, 339-344**  
**QM-LVG 438, 29-04-1921**
- 5.152 “Descuidos cuidadosos”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12767, 1-07-1908, p. 6.  
**GM 14, 11-07-1908**  
**MQ 1912 31, 209-214**
- 5.153 “Palabrerías”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12782, 16-07-1908, p. 6.  
**MQ 1912 32, 215-219**
- 5.154 “¡Al lobo!”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12797, 31-07-1908, p. 4.  
**GM 19, 30-12-1908**  
**MQ 1912 30, 203-207**



- 5.155 “Músicos contemporáneos. Rimsky-Korsakow”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12811, 15-08-1908, p. 6.  
**MC 1910 47, 345-349**
- 5.156 “Libros [*La Vie de Beethoven. La inmortal bienamada de Beethoven. Gesammelle Scriften* de Wagner, trad. francés]”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12828, 1-09-1908, p. 4.  
**GM 22, 8-03-1909**  
**MQ 1912 34, 227-232**
- 5.157 “Carta confidencial”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12842, 15-09-1908, p. 4.  
**MQ 1912 33, 221-225**
- 5.158 “Folk-lore argentino”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12857, 30-09-1908, p. 4.  
**LN 1909 28, 193-198**
- 5.159 “El «Cansoner Selecte» de Schubert-Pena”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12873, 16-10-1908, p. 4.  
**MQ 1912 37, 245-249**
- 5.160 “Coleccionadores y libro-vejeros”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12887, 31-10-1908, p. 4.  
**MQ 1912 36, 239-244**  
**GM 16, 13-11-1908**
- 5.161 “Bizet íntimo”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12906, 18-11-1908, p. 4.  
**LA 7, 15-12-1908**  
**MC 1910 48, 351-356**  
**QM-LVG 435, 2-04-1921**
- 5.162 “Gradaciones de manifestación artística”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12919, 1-12-1908, p. 6.  
**GM 17, 4-12-1908**  
**MQ 1912 39, 257-262**
- 5.163 “De Estética”, en *QM-LVG*, a. XVII, n. 12934, 16-12-1908, p. 4.  
**MQ 1912 38, 251-255**
- 5.164 “Exclusivismos”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 12949, 1-01-1909, p. 6.  
**MQ 1912 40, 263-267**
- 5.165 “Otro Maestro de Mozart”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 12963, 15-01-1909, p. 4.  
**GM 20, 27-01-1909**  
**MC 1910 49, 357-361**
- 5.166 “Tinel, sucesor de Gevaert”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 12979, 31-01-1909, p. 6.  
**MC 1910 50, 363-367**
- 5.167 “Impresiones artísticas”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 12997, 18-02-1909, p. 6.  
**GM 21, 22-02-1909**  
**LA 12, 15-07-1910**  
**MQ 1912 51, 331-337**

- 5.168 “El Centenario de Haydn”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13009, 2-03-1909, p. 6.  
**LA 8, 31-03-1909**
- 5.169 “Idolillo”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13024, 17-03-1909, p. 6.
- 5.170 “Confidencialmente”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13037, 30-03-1909, p. 6.  
**MQ 1912 42, 275-279**  
**QM-LVG 433, 11-02-1921**
- 5.171 “Beethoven en las tablas”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13053, 16-04-1909, p. 6.  
**LA 9, 30-04-1909**  
**MC 1910, 369-374**  
**QM-LVG 437, 8-4-1921**
- 5.172 “Edgardo Poé y la Música”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13069, 2-05-1909, p. 6.  
**MQ 1912 43, 281-268**
- 5.173 “Telepatía musical”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13085, 18-05-1909, p. 4.  
**GM 23, 31-05-1909**
- 5.174 “La libretista de «Euryante»”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13100, 2-06-1909, p. 6.  
**MQ 1912 44, 287-291**
- 5.175 “Albéniz. El hombre. El artista. La obra”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13113, 15-06-1909, p. 4.  
**RMC 3, 5-1905**  
**GM 24, 17-05-1909**  
**MC 1910 52, 375-381**  
**QM-LVG 434, 27-02-19219**
- 5.176 “Libros [BELLAIGUE, Camille. *Las épocas de la Música*.- AUBRY, Pierre. *Trouvères et Troubadours*.- GAUSS, Otto. *Orgel-Compositionem*]”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13128, 30-06-1909, p. 4.  
**MQ 1912 45, 293-299**
- 5.177 “De Violería y Violeros”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13142, 14-07-1909, p. 5.  
**LA 10, 15-09-1909**  
**MQ 1912 46, 303-305**  
**QM-LVG 432, 26-01-1921**
- 5.178 “Folk-lore belga”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13171, 17-08-1909<sup>808</sup>, p. 4.  
**LN 1909, 29, 199-203**  
**GM 26, 20-08-1909**
- 5.179 “Solfas á secas”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13185, 31-08-1909, p. 4.  
**MQ 1912 47, 307-312**

---

808 Debido a la Semana Trágica, no se publicó *La Vanguardia* los días 27, 28, 29 y 30 de julio de 1909. Por este motivo hay una distancia de algo más de un mes entre la “Quincena Musical” del 14-07-1909 y la del 17-08-1909.

- 5.180 “Volvamos á la Escuela”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13200, 15-09-1909, p. 4.
- 5.181 “«Guillermo Tell» de dominio público”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13214, 29-09-1909, p. 6.
- GM 25, 6-10-1909**  
**MQ 1912 48, 313-318**
- 5.182 “Wagneriana”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13231, 16-10-1909, p. 6-7.
- MQ 1912 49, 319-324**
- 5.183 “El Jubileo de Riemann”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13247, 1-11-1909, p. 4.
- 5.184 “Carlyle y la música”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13263, 17-11-1909, p. 6.
- QM-LVG 461, 1-04-1922**  
**MQ 1912 50, 325-330**
- 5.185 “*In memoriam*”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13274, 28-11-1909, p. 6.
- 5.186 “Shumann y los alienistas”, en *QM-LVG*, a. XVIII, n. 13292, 16-12-1909, p. 6.
- 5.187 “Clavicordio y Clave”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13307, 1-01-1910, p. 8-9.
- LA 11, 28-02-1910**  
**MQ 1912, 51, 331-337**  
**QM-LVG 460, 21-03-1922**
- 5.188 “Insistiendo”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13322, 16-01-1910, p. 8.
- 5.189 “Vamos progresando”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13336, 30-01-1910, p. 9.
- 5.190 “Buena obra social”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13352, 15-02-1910, p. 6.
- 5.191 “Conmemoración olvidada”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13364, 27-02-1910, p. 8-9.
- 5.192 “Weber y Wagner”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13378, 13-03-1910, p. 8.
- 5.193 “El lied «Los dos granaderos»”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13395, 31-03-1910, p. 6.
- 5.194 “Lo que hay en «El oro del Rhin»”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13411, 16-04-1910, p. 6.
- 5.195 “Diario de viaje de Herold”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13426, 1-05-1910, p. 8.
- 5.196 “Música española en Rusia”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13441, 16-05-1910, p. 6.
- 5.197 “Diario de Samuel Pepys”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13457, 1-06-1910, p. 6.
- 5.198 “Músicos contemporáneos. Gounod”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13471, 15-06-1910, p. 6.
- 5.199 “La musicalidad de Shakespeare”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13485, 29-06-1910, p. 6.
- 5.200 “Cartas de Bizet”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13503, 17-07-1910, p. 6.
- 5.201 “Antes del embarque”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13517, 31-07-1910, p. 6.
- JP 1922, 80-86**
- 5.202 “Hacia la Argentina [Santos, 15/08/1910]”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13557, 9-09-1910<sup>809</sup>, p. 4.

---

809 Entre el 2 de agosto y el 11 de octubre de 1910, Pedrell realiza un viaje a Argentina (V. PEDRELL, Felip, *Jornadas postreras...*, p. 79-118); por este motivo Pedrell publica solamente tres artículos en *La Vanguardia* entre el 31 de julio y el 5 de octubre. A partir de esta fecha se restarua la periodicidad

**JP 1922, 86-93**

5.203 “Desde la Argentina”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13583, 5-10-1910, p. 6.

**JP 1922, 94-101**

5.204 “Desde la Argentina [Buenos Aires, 13/09/1910]”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13594, 16-10-1910, p. 8.

**JP 1922, 102-108**

5.205 “De regreso”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13610, 1-11-1910, p. 6.

**JP 1922, 109-114**

5.206 “La octava sinfonía de Mahler”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13625, 16-11-1910, p. 6.

5.207 “Observaciones de un músico americano”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13645, 6-12-1910, p. 6.

5.208 “El uso y el abuso del piano”, en *QM-LVG*, a. XXIX, n. 13660, 21-12-1910, p. 8.

5.209 “La historia de un romántico”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13676, 7-01-1911, p. 6.

5.210 “Confidencial”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13684, 15-01-1911, p. 8.

5.211 “Libros y Libretos”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13701, 1-02-1911, p. 6.

5.212 “Las Memorias de Ricardo Wagner”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13716, 16-02-1911, p. 8.

5.213 “Opereta, Opera-cómica y Zarzuela”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13735, 7-03-1911, p. 6.

5.214 “Pergolesi”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13745, 17-03-1911, p. 8-9.

5.215 “Extravagancias”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13757, 29-03-1911, p. 8.

5.216 “La juventud contemporánea italiana. I”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13775, 17-04-1911, p. 6.

5.217 “La juventud contemporánea italiana. II” En *QM-LVG*, a. XXX, n. 13790, 2-05-1911, p. 6.

5.218 “Liszt virtuoso. I”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13809, 21-05-1911, p. 8-9.

5.219 “Liszt, director y compositor. II”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13824, 5-06-1911, p. 6.

5.220 “Los últimos años de la vida de Liszt. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13839, 20-06-1911, p. 8.

5.221 “Músicas al aire libre”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13849, 30-06-1911, p. 6.

5.222 “Cursos de Historia de la Música de teclado”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13864, 15-07-1911, p. 8.

5.223 “El arte y la taquilla”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13882, 2-08-1911, p. 6.

5.224 “Stradivari”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13895, 15-08-1911, p. 6.

5.225 “Smetana”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13910, 30-08-1911, p. 6.

5.226 “Libros”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13926, 15-09-1911, p. 8.

- 5.227 “Teófilo Gautier y la Música”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13940, 29-09-1911, p. 6.  
 5.228 “Liszt después de cien años”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13955, 14-10-1911, p. 8.  
 5.229 “La bien amada inmortal”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13972, 31-10-1911, p. 6.

**LA 16, 30-11-1911**

- 5.230 “Solo de gaita”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 13990, 18-11-1911, p. 6.

**CMPE 1918-1922II, 41-48**

- 5.231 “Solo de violón”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 14009, 7-12-1911, p. 8-9.  
 5.232 “Un libro sobre Verdi”, en *QM-LVG*, a. XXX, n. 14032, 31-12-1911, 10-11.  
 5.233 “Conflictos docentes”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14048, 16-01-1912, p. 6-7.  
 5.234 “Resultados de una información”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14062, 30-01-1912, p. 6.  
 5.235 “Luis Segismundo Thalberg”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14077, 14-02-1912, p. 8-9.  
 5.236 “Tributo filial a Liszt”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14091, 28-02-1912, p. 8.  
 5.237 “Una gloria que se revela”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14105, 13-03-1912, p. 8.  
 5.238 “Félix Mendelssohn”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14125, 2-04-1912, p. 6.  
 5.239 “La Biblioteca Musical de Upsala”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14138, 16-04-1912, p. 8.  
 5.240 “Memorias de un amnésico”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14152, 30-04-1912, p. 6.  
 5.241 “Historia de la Lengua Musical”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14166, 14-05-1912, p. 6.

**MSH 2, 09-1912**

- 5.242 “El resurgimiento musical italiano”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14181, 29-05-1912, p. 6.  
 5.243 “Conmemoración á un gran italiano”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14198, 15-06-1912, p. 6.  
 5.244 “Grieg”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14212, 29-06-1912, p. 8.  
 5.245 “Más sobre el resurgimiento musical italiano”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14227, 14-07-1912, p. 8.  
 5.246 “La pronunciación latina del latín”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14240, 27-07-1912, p. 6-7.

**MSH 3, 09-1912**

- 5.247 “Algo nuevo sobre Mozart”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14260, 16-08-1912, p. 4-5.  
 5.248 “Votos de calidad”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14275, 31-08-1912, p. 6.  
 5.249 “Sinfonismo”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14293, 18-09-1912, p. 6.  
 5.250 “Músicos contemporáneos: Juan Blokk y la Escuela musical belga”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14307, 2-10-1912, p. 4.  
 5.251 “La cuestión «Parsifal»”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14323, 18-10-1912, p. 6-7.  
 5.252 “Cotufas en el golfo”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14334, 5-11-1912, p. 8.  
 5.253 “El maestro de dos músicos de fama”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14357, 21-11-1912, p. 8-9.

- 5.254 “El españolismo en la obra de Wolf”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14369, 3-12-1912, p. 8.
- 5.255 “De la Música de teclado”, en *QM-LVG*, a. XXXI, n. 14383, 17-12-1912, p. 8-9.
- 5.256 “Más sobre la cuestión «Parsifal»”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14397, 1-01-1913, p. 10.
- 5.257 “Confidencial”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14412, 16-01-1913, p. 6.
- 5.258 “El teatro musical belga”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14427, 31-01-1913, p. 8-9.
- 5.259 “Wagner y Schumann”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14441, 14-02-1913, p. 8.
- 5.260 “Nuevo curso en el conservatorio belga”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14454, 27-02-1913, p. 8.
- 5.261 “Hablemos claro”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14468, 13-03-1913, p. 8.

**RMB 4, 7-1913**

- 5.262 “Historia de una falsificación”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14483, 29-03-1913, p. 6.
- 5.263 “Las bromitas de Saint-Saens”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14503, 18-04-1913, p. 8-9.
- 5.264 “Un libro sobre «El misticismo musical español»”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14514, 29-04-1913, p. 8.
- 5.265 “Chopin y sus obras”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14528, 13-05-1913, p. 6.
- 5.266 “La Vida Breve”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14544, 29-05-1913, p. 10.
- 5.267 “Haendel y Bernardo Shaw”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14561, 15-06-1913, p. 8.
- 5.268 “Los orígenes étnicos de César Frank”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14573, 27-06-1913, p. 8-9.
- 5.269 “Madrid á sus saineteros”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14595, 19-07-1913, p. 6.
- 5.270 “Un libro de «Historia de la música... »”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14608, 1-08-1913, p. 6.
- 5.271 “Palestrina y Mustafá”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14621, 14-08-1913, p. 8.
- 5.272 “Gretry”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14636, 29-08-1913, p. 6.
- 5.273 “El crepúsculo de un Romántico”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14652, 14-09-1913, p. 8.
- 5.274 “El centenario de Verdi”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14668, 30-09-1913, p. 6.
- 5.275 “Por pasar el tiempo”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14686, 18-10-1913, p. 8-9.
- 5.276 “Reintegración de obras olvidadas”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14700, 1-11-1913, p. 10-11.

**RMHA 1, 4/1914**

- 5.277 “La correspondencia de Verdi”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14713, 14-11-1913, p. 9.

**RMHA 1, 04-1914**

- 5.278 “Payasadas musicales futuristas”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14731, 2-12-1913, p. 9-10.

**AT1, 245-249**



- 5.279 “Después del centenario de Verdi”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14746, 17-12-1913, p. 10.
- 5.280 “El «Arte» de los ruidos”, en *QM-LVG*, a. XXXII, n. 14759, 31-12-1913, p. 8-9.
- 5.281 “Donde digo «digo»”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14772, 13-01-1914,
- 5.282 “Dos cartas de Leopoldo Mozart”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14789, 30-01-1914, p. 9-10.
- 5.283 “Edgardo Tinel”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14801, 13-02-1914, p. 8.
- 5.284 “Chopin «descubierto» por un discípulo”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14816, 26-02-1914, p. 8.
- 5.285 “Un libro de crítica”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14832, 14-03-1914, p. 8-9.
- 5.286 “Dos recientes «Cleopatras»”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14846, 28-03-1914, p. 8-9.
- 5.287 “Conclusiones y dudas”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14872, 24-04-1914,<sup>810</sup> p. 8-9.
- CMPE 1918-1922 II, 7-11**
- 5.288 “El «lied» contemporáneo”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14883, 5-05-1914, p. 8.
- 5.289 “De etnografía musical”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14894, 16-05-1914, p. 8.
- 5.290 “De libros de historia”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14911, 2-06-1914, p. 8.
- 5.291 “Obras musicales de autores italianos primitivos”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14925, 16-06-1914, p. 9.
- 5.292 “La joven Escuela vienesa”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14937, 28-06-1914, p. 13-14.
- 5.293 “Un gran poeta-músico”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14954, 15-07-1914, p. 8-9.
- 5.294 “La antigua música de teclado”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14974, 4-08-1914, p. 8-9.
- 5.295 “Locos desmandados”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 14984, 14-08-1914, p. 6-7.
- 5.296 “Gluck y Rousseau”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15005, 4-09-1914, p. 6.
- 5.297 “La armonización de la canción popular”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15020, 19-09-1914, p. 6.

**CMPE 1918-1922 I, 33-36**

- 5.298 “Los cantos de «Alalá» gallegos”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15035, 4-10-1914, p. 9.

**CMPE 1918-1922 II, 25-29**

---

810 Entre la “Quincena” del 28 de marzo y la del 24 de abril de 1914 hay un salto de casi un mes. El artículo correspondiente a la primera quincena de abril no se publicó, posiblemente debido a un problema de salud de Pedrell:

“M.[on] Ch.[er] Monsieur: nous avons été peinées d’apprendre que vous avez eu une rechute, mais heureusement que vous vous sentez beaucoup mieux. Nos vœux vous accompagnent, et nous vous souhaitons de joyeuses fêtes de Pâques ainsi que Mademoiselle votre filleule.” (BOSCH, Luisa. “17. 10-04-1914”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell...*p. 373). “También nos dice Dalfau que su padecimiento de Vd. es *flebitis*, inflamación que requiere sumo abrigo” (MONER, Joaquín. 24, 8-05-1914, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell...*p. 1700).



- 5.299 “Grillparzer crítico, poeta y músico”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15047, 16-10-1914, p. 8.
- 5.300 “La canción danzada”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15065, 3-11-1914, p. 8.  
**CMPE 1918-1922 II, 30-34**
- 5.301 “Los «lieder» y la declamación lírica”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15079, 17-11-1914, p. 8-9.
- 5.302 “Las cantigas del rey trovador”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15093, 1-12-1914, p. 10.  
**CMPE 1918-1922 I, 104-107**
- 5.303 “Coplas e instrumentos populares”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15111, 19-12-1914, p. 8.  
**LA 17, 31-12-1914**  
**EAM 1, 15-10-1916**
- 5.304 “Glinka en España”, en *QM-LVG*, a. XXXIII, n. 15122, 31-12-1914, p. 6.  
**LA 18, 15-02-1915**  
**CMPE 1918-1922 II, 75-75**
- 5.305 “La última infección bufa”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15144, 22-01-1915, p. 10.
- 5.306 “Salinas”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15155, 2-02-1915, p. 8.
- 5.307 “Preludios Vascos”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15177, 24-02-1915, p. 8.  
**CMPE 1918-1922 II, 87-90**
- 5.308 ““Los «virtuosos» de ayer”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15192, 11-03-1915, p. 8.
- 5.309 “Pep Ventura (Nuevos datos)”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15206, 24-03-1915, p. 8.
- 5.310 “Los trece «lieder» de Duparc”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15218, 7-04-1915, p. 6.
- 5.311 “A la conquista de una Historia”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15226, 15-04-1915, p. 8.
- 5.312 “Nuevos preludios vascos”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15240, 29-04-1915, p. 8.  
**CMPE 1918-1922 II, 91-94**
- 5.313 “«Folk-lore» de la comarca de Urgel”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15254, 13-05-1915, p. 9.
- 5.314 “Tolstoï y la Música”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15270, 29-05-1915, p. 8.
- 5.315 “El andalucismo de hoy”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15289, 17-06-1915, p. 10.
- 5.316 “Daños de incultura”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15301, 29-06-1915, p. 10.
- 5.317 “El último sinfonista italiano”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15318, 16-07-1915, p. 8.
- 5.318 “El canto popular montañés”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15332, 30-07-1915, p. 8.  
**CMPE 1918-1922 II, 65-70**
- 5.319 “*Nulla est redemptio*”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15346, 13-08-1915, p. 6.
- 5.320 “¿Cómo se escribe la historia?”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15358, 25-08-1915, p. 6.
- 5.321 “Profesores músicos de antaño”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15378, 14-09-1915, p. 6.
- 5.322 “Advenimiento de la Ópera”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15389, 25-09-1915, p. 6.
- 5.323 “Paremiologías musicales”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15407, 13-10-1915, p. 8.

- 5.324 “Audacias de un tratadista músico. I”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15424, 30-10-1915, p. 8.
- 5.325 “Las audacias de un tratadista músico. II”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15442, 17-11-1915, p. 8.
- 5.326 “Los Conservatorios”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15456, 1-12-1915, p. 10.
- 5.327 “Un músico de pelo en pecho”, en *QM-LVG*, a. XXXIV, n. 15471, 16-12-1915, p. 10-11.
- 5.328 “Semblanza íntima de Barbieri. I”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15486, 1-01-1916, p. 12-13.

***IMHA 51, 30-03-1894***

- 5.329 “Semblanza íntima de Barberi. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15497, 12-01-1916, p. 8.

***IMHA 52, 15-04-1894***

- 5.330 “Tárrega”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15512, 27-01-1916, p. 10.
- 5.331 “En plena farándula. I”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15535, 19-02-1916, p. 8.
- 5.332 “En plena farándula. II”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15546, 1-03-1916, p. 8.
- 5.333 “En plena farándula. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15559, 14-03-1916, p. 8.
- 5.334 “Enrique Bossi”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15577, 1-04-1916, p. 8.
- 5.335 “Música y músicos portorriqueños”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15590, 14-04-1916, p. 8.
- 5.336 “Calendarios y Efemérides”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15610, 5-5-1916, p. 8.
- 5.337 “Guitarras á lo viejo”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15617, 12-05-1916, p. 8.

***CMPE 1918-1922 II, 79-82***

- 5.338 “Precedentes y fuentes del folk-lore musical”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15635, 30-05-1916, p. 10.

***LCP 1906, p. 5-9.******CMPE 1918-1922 I, 31-32***

- 5.339 “Juan Carlos Amat. I”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15649, 13-06-1916, p. 6.
- 5.340 “Juan Carlos Amat. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15667, 1-07-1916, p. 8.
- 5.341 “La personalidad artística de Granados”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15680, 14-07-1916, p. 6.

***RMC 5, 15-06-1916******LA 19, 15-06-1917***

- 5.342 “Fiestas de ayer”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15692, 26-07-1916, p. 4.
- 5.343 “Músicas olvidadas”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15709, 12-08-1916, p. 6.

***LA 27, 31-03-1921***

- 5.344 “La Furlana”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15721, 24-08-1916, p. 7.
- 5.345 “Juan Brahams”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15743, 15-09-1916, p. 6-7.

- 5.346 “Haendel y Bach. I”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15758, 30-09-1916, p. 8.
- 5.347 “Haendel y Bach. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15778, 20-10-1916, p. 8.
- 5.348 “La Copla”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15790, 1-11-1916, p. 8.
- LA 22, 31-03-1919**  
**CMPE 1918-1922 I, 51-54**
- 5.349 “Beethoven y el pesimismo”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15814, 25-11-1916, p. 8.
- 5.350 “Oratorios”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15827, 8-12-1916, p. 8.
- 5.351 “De Psicofisiología”, en *QM-LVG*, a. XXXV, n. 15836, 17-12-1916, p. 10.
- 5.352 “La Meloterapia”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15854, 5-01-1917, p. 8.
- 5.353 “Tendencia actual de los «Cinco»”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15889, 20-01-1917, p. 10.
- LA 23, 30-06-1919**
- 5.354 “Tendencia actual de los sucesores de los «Cinco»”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15886<sup>811</sup>, 6-02-1917, p. 6.
- LA 24, 15-07-1919**
- 5.355 “Las 33 variaciones de Beethoven”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15903, 23-2-1917, p. 8.
- 5.356 “Una nación que no canta por cantar”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15917, 9-03-1917, p. 6.
- 5.357 “Rousseau músico”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15931, 23-3-1917, p. 8.
- 5.358 “Historia abreviada del estampado de música”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15943, 4-04-1917, p. 6.
- 5.359 “Mozart improvisador”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15952, 14-04-1917, p. 6.
- 5.360 “Hoffmann”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15970, 2-05-1917, p. 8.
- 5.361 “Los libros de notación cifrada” En *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 15986, 18-05-1917, p. 6.
- LA 26, 31-09-1920**
- 5.362 “El “primo tempo” de la sonata”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16007, 8-06-1917, p. 6.
- FP 1918 I 13, 231-234**
- 5.363 “Perfeccionadores alemanes de la sonata. I”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16025, 26-06-1917, p. 6.
- FP 1918 I 14, 235-240**
- 5.364 “Perfeccionadores alemanes de la sonata. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16036, 7-07-1917, p. 6.
- FP 1918 I 14, 240-246**
- 5.365 “Victoria - Rojas”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16054, 25-07-1917, p. 6.
- LA 25, 15-11-1919**
- 5.366 “O Fado”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16067, 7-08-1917, p. 6-7.

---

811 La numeración de *La Vanguardia* pasa por error del n. 15889 (20-01-1917) al n.15870 (21-01-1917).

**LA 28, 30-09-1922**

5.367 “Los genios de la sonata clásica. I. Haydn”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16083, 24-08-1917, p. 8.

**FP 1918 II 10.1, 5-9**

5.368 “Los genios de la sonata clásica. II. Mozart”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16099, 09-09-1917, p. 6.

**FP 1918 II 10.2, 9-12**

5.369 “Los genios de la sonata clásica. III. Beethoven”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16115, 25-09-1917, p. 6-7.

**FP 1918 II 10.3, 13-17**

5.370 “Los genios de la sonata clásica. IV y último. Beethoven”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16138, 18-10-1917, p. 6-7.

**FP 1918 II 10.3, 17-20**

5.371 “La sonata postclásica. I. Schubert”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16152, 1-11-1917, p. 11.

**FP 1918 II 11.1, 21-25**

5.372 “La sonata postclásica. II. Weber”, en *QM-LVG*, a. XXXVI, n. 16179, 28-11-1917, p. 8.

**FP 1918 II 11.1, 25-28**

5.373 “La sonata postclásica. III. Mendelssohn”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16216, 5-01-1918<sup>812</sup>, p. 8.

**FP 1918 II 11.3, 28-32**

5.374 “La sonata postclásica. IV. Schumann”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16241, 30-01-1918, p. 8-9.

**FP 1918 II 11.4, 33-38**

5.375 “La sonata postclásica. V. Liszt”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16265, 23-02-1918, p. 8-9.

**FP 1918 II 11.5, 38-43**


---

812 Desde el artículo del 18 de noviembre de 1917, y hasta el mes de julio de 1918, las “Quincenas musicales” pasan a publicarse mensualmente: 28-11-1917; 5-01-1918; 30-01-1918; 23-02-1918; 23-04-1918; 1-05-1918; 1-06-1918; 2-07-1918; desconocemos el motivo por el que se espacia la publicación de los artículos de Pedrell en *La Vanguardia*; en todo caso, la sucesión de artículos se corresponde literalmente a *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales*, obra que Pedrell había comenzado a publicar en la revista *Musiciana*, de la Academia Granados, en 1916, y que se había suspendido.; finalmente la obra completa se publicará en formato de libro a finales de 1918, en edición de Manuel Villar (PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales*. Valencia: M. Villar, 1918. 2 vols; V. VILLAR, Manuel, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *Epistolario de Felip Pedrell...*p. 2984-3006)

5.376 “La sonata postclásica. VI. Chopin”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16293, 23-03-1918, p. 8.

**FP 1918 II 11.6, 43-47**

5.377 [“La sonata postclásica. VI. Brahms”, en *QM-LVG*, a. XXVII, abril 1918]<sup>813</sup>

**FP 1918 II 11.7, 47-53**

5.378 “Historia abreviada de la sinfonía”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16331, 01-05-1918, p. 6.

**FP 1918 II 13, 55-58**

**LA 20, 15-02-1919**

5.379 “El Concierto. I”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16382, 1-06-1918, p. 6.

**FP 1918 II 15.1-15.5, 62-64**

5.380 “El Concierto. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16393, 2-07-1918, p. 8.

**FP 1918 II 15.6-15.9.1, 65-68**

5.381 “Viejas páginas traspapeladas de un viaje a Italia. I. Paseos por las calles de Roma”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16403, 12-07-1918, p. 8.

**NMYL 4, 15-10-1882**

5.382 “Viejas páginas traspapeladas de un viaje a Italia. II”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16415, 24-07-1918, p. 6.

**NMYL 4, 22-10-1882**

5.383 “Viejas páginas traspapeladas de un viaje a Italia. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16431, 9-08-1918, p. 6.

**NMYL 4, 29-10-1882**

5.384 “Formas musicales complementarias. I”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16443, 21-08-1918, p. 8.

**FP 1918 II 16.1-16.5, 69-73**

5.385 “Formas musicales complementarias. II”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16457, 4-09-1918, p. 6.

**FP 1918 II 16.6-16.10, 74-78**

5.386 “Formas musicales complementarias. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16474, 21-09-1918, p. 8.

**FP 1918 II 16.11-16.14, 78-80**

5.387 “Comentarios folklorísticos. I”<sup>814</sup>, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16484, 01-10-1918, p. 8.

5.388 “Comentarios folklorísticos. II”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16514, 31-10-1918<sup>815</sup>, p. 10.

813 No se ha localizado el artículo, aunque por coherencia con la serie y la relación de fechas, cabe suponer una alta probabilidad de que se publicara.

814 Toda esta serie de artículos son comentarios sobre el *Cancionero Musical Popular Español*.

815 No se publicó la “Quincena Musical” correspondiente a mediados de octubre de 1918, con lo que hay un salto de un mes entre el artículo del día 1 y el del 31 de octubre de 1918.

- 5.389 “Comentarios folklorísticos. III”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16531, 17-11-1918, p. 15.
- 5.390 “Comentarios folklorísticos. IV”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16548, 04-12-1918, p. 8.
- 5.391 “Comentarios folklorísticos. V”, en *QM-LVG*, a. XXVII, n. 16564, 20-12-1918, p. 10.
- 5.392 “Cuestionarios [Comentarios] folklorísticos. VI”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16582, 8-01-1919, p. 8.
- 5.393 “Cuestionarios [Comentarios] folklorísticos. VII y último”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16592, 18-01-1919, p. 8.
- 5.394 “A guisa de prólogo”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16606, 1-02-1919, p. 8.
- 5.395 “El Manuscrito Monserratense Llibre Vermell. I”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16620, 15-02-1919, p. 12-13.

**CMPE 1918-1922 III, 4-6**

- 5.396 “El Manuscrito Monserratense Llibre Vermell. II - III - IV”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16638, 5-03-1919, p. 8.

**CMPE 1918-1922 III, 6-9**

- 5.397 “El Manuscrito Monserratense Llibre Vermell. V - VI - VII - VIII y último”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16653, 22-03-1919, p. 6-7.

**CMPE 1918-1922 III, 9-12**

- 5.398 “Comentarios folklorísticos. I”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16664, 24-04-1919<sup>816</sup>, p. 8.
- 5.399 “Comentarios folklorísticos. II”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16672, 2-05-1919, p. 10.
- 5.400 “Comentarios folklorísticos. III”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16685, 15-05-1919, p. 8.
- 5.401 “Comentarios folklorísticos. IV”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16705, 4-06-1919, p. 8.
- 5.402 “Aclamaciones extranjeras a nuestros músicos”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16722, 21-06-1919, p. 8.
- 5.403 “Intimididades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón. I”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16741, 10-07-1919, p. 8.

**RMC 4, 03-1910**

**MSH 2, 06-1910**

**OR 1911, 51-54**

- 5.404 ““Intimididades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón. II”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16755, 24-07-1919, p. 8.

**RMC 4, 03-1910**

**MSH 2, 06-1910**

**OR 1911, 54-58**

---

816 Entre el 25 de marzo y el 14 de abril de 1919 no se publicó *La Vanguardia*, debido a la huelga de *La Canadiense* (V. *La Vanguardia*, a. XXXVIII, n. 16656, 15-04-1919, p. 8-13; la presente artículo son comentarios del primer capítulo del volumen II del *Cancionero Musical Popular Español*, pero no hay una correspondencia directa de los textos.

5.405 “Intimidades sobre el descubrimiento y publicación de las obras de Cabezón. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16768, 6-08-1919, p. 6.

**RMC 4, 03-1910**

**MSH 2, 06-1910**

**OR 1911, 58-62**

5.406 “Otro liederista de la tierra”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16785, 23-08-1919, p. 8.

5.407 “Recuerdos. La Festa d’Elche - Viajes”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16797, 4-09-1919, p. 8.

**OR 1911, 163-167**

5.408 “Evoluciones de la armonía”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16816, 23-09-1919, p. 8.

5.409 “Recuerdos. Mi Cancionero Musical Popular Español (1900)”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16845, 22-10-1919<sup>817</sup>, p. 8.

**OR 1911, 159-162**

5.410 “El uso del «lied» entre nosotros”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16863, 2-12-1919, p. 8.

5.411 “Clementi. I”, en *QM-LVG*, a. XXVIII, n. 16874, 13-12-1919<sup>818</sup>, p. 6.

5.412 “Clementi. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16897, 7-02-1920, p. 6.

5.413 “Consejos baratos”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16907, 19-02-1920, p. 8.

5.414 “Formularios para componer”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16936, 24-03-1920, p. 8.<sup>819</sup>

**QM-LVG 35, 31-07-1903**

**ML 1906, 22, 124-128**

5.415 “La vihuela y los vihuelistas”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16952, 13-04-1920, p. 12.

**QM-LVG 15, 30-09-1902**

**ML 1906, 7, 50-54**

5.416 “Críticas batuecas”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16964, 27-04-1920, p. 12.

**ML 1906, 18, 106-109**

**QM-LVG 28, 15-04-1903**

5.417 “La crestomanía Wagneriana durante los días de batalla. I”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16977, 11-05-1920, p. 12.

5.418 “La crestomanía Wagneriana durante los días de batalla. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16983, 18-05-1920, p. 12.

817 No se publicó la “Quincena Musical” correspondiente a mediados de octubre de 1919, con lo que hay un salto de un mes entre el artículo del 23 de septiembre y el del 22 de octubre de 1918.

818 Debido a una huelga, entre el 1 de noviembre de 1919 y el 29 de enero de 1920 *La Vanguardia* sólo publicó 29 números durante este período (los días 14, 15, 16, 29 y 30 de noviembre, y del 1 al 25 de diciembre). (V. *La Vanguardia*, a. XXXIX, n. 16889, 30-01-1920, p. 3). Por este motivo sólo se publicaron “Quincenas musicales” los días 2 y 13 de diciembre.

819 No se publicó la “Quincena Musical” correspondiente a principios de marzo de 1920, con lo que hay un salto más de un mes entre el artículo del 19 de febrero y el del 24 de marzo de 1920.



- 5.419 “Recuerdos. Mi maestro. I”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 16997, 3-06-1920, p. 8.  
**JA 1911, p. 1-5**
- 5.420 “Recuerdos. Mi maestro. II”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17008, 16-06-1920, p. 12.  
**JA 1911, p. 5-9**
- 5.421 “Recuerdos. Mi maestro. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17037, 20-07-1920<sup>820</sup>, p. 10.  
**JA 1911, p. 9-16**
- 5.422 “Exageraciones”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17052, 6-08-1920, p. 8.  
**GM 11, 25-04-1908**  
**MQ 1912 21, 143-147**
- 5.423 “Recuerdos. Una carta y comentarios”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17065, 21-08-1920, p. 6.  
**JA 1911, p. 284-287**
- 5.424 “Jornadas de arte. Recuerdos. I”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17080, 10-09-1920, p. 8.  
**JA 1911, p. 127-132**
- 5.425 “Jornadas de arte. Recuerdos. II”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17086, 17-09-1920, p. 6.  
**JA 1911, p. 132-138**
- 5.426 “Jornadas de Arte. Recuerdos. III y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17113, 19-10-1920, p. 12.  
**JA 1911, p. 138-141**
- 5.427 “Viejas páginas trasapeladas de un viaje a Italia. Del Café Greco al Lago Trasimeno I”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17125, 2-11-1920, p. 12.
- 5.428 “Del Café Greco al Lago Trasimeno. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17145, 25-11-1920, p. 8.
- 5.429 “Orientaciones y Consolaciones. Recuerdos. I”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17151, 9-12-1920, p. 10.  
**JA 1911, p. 87-94**
- 5.430 “Orientaciones y Consolaciones. Recuerdos. II y último”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17172, 24-12-1920, p. 10.  
**JA 1911, p. 94-97**
- 5.431 “Para las artes del oído, la vista”, en *QM-LVG*, a. XXXIX, n. 17177, 30-12-1920, p. 10.  
**QM-LVG 118, 30-01-1907**  
**MQ 1912 14, 95-99**
- 5.432 “Violero”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17201, 26-01-1921, p. 10.  
**QM-LVG 177, 14-07-1909**  
**LA 10, 15-09-1909**

820 No se publicó la “Quincena Musical” correspondiente a principios de julio de 1920, con lo que hay un salto más de un mes entre el artículo del 16 de junio y el del 20 de julio de 1920

- MQ 1912 46, 303-305**
- 5.433 “Confidencial”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17215, 11-02-1921, p. 8.
- QM-LVG 170, 30-03-1909**  
**MQ 1912 42, 275-279**
- 5.434 “Albéniz”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17229, 27-02-1921, p. 14.
- RMC 3, 5-1905**  
**GM 24, 17-05-1909**  
**QM-LVG 175, 15-06-1909**  
**MC 1910 52, 375-381**  
**QM-LVG 434, 27-02-1921**
- 5.435 “El «leitmotive» del porvenir”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17237, 9-03-1921, p. 10.
- 5.436 “Bizet íntimo”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17257, 2-04-1921, p. 10.
- QM-LVG 161, 18-11-1908**  
**LA 7, 15-12-1908**  
**MC 1910 48, 351-356**
- 5.437 “Beethoven en las tablas”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17262, 8-04-1921., p. 12.
- QM-LVG 171, 16-04-1909**  
**LA 9, 30-04-1909**  
**MC 1910, 369-374**
- 5.438 “Más de cien años ha”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17279, 29-04-1921, p. 10.
- QM-LVG 151, 17-06-1908**  
**GM 15, 21-09-1908**  
**MC 1910 46, 339-344**
- 5.439 “Palestrina”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17293, 14-05-1921, p. 10.
- QM-LVG 148, 30-04-1908**  
**MC 1910 44, 325-330**
- 5.440 “Mozartiana”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17136<sup>821</sup>, 29-05-1921, p. 12.
- QM-LVG 115, 16-12-1906**  
**MC 1910 31, 217-222**
- 5.441 “Hoffmann”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17149, 12-06-1921, p. 14.
- QM-LVG 117, 15-01-1907**  
**MC 1910 32, 223-228**
- 5.442 “Hoffmann, músico de alta concepción”- En *QM-LVG*, a. XL, n. 17157, 22-06-1921, p. 12.
- QM-LVG 143, 16-02-1908**  
**GM 8, 25-02-1908**

---

821 La numeración de *La Vanguardia* pasa por error del n. 17301 (24-05-1921) al n.17132 (25-05-1921)..

- MC 1910 32, 319-324**
- 5.443 “Hugo Wolf. I”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17171, 8-07-1921, p. 8.  
**QM-LVG 132, 30-08-1907**  
**MC 1910 38, 271-277**
- 5.444 “Hugo Wolf. II y último”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17184, 23-07-1921, p. 8.  
**QM-LVG 133, 15-09-1907**  
**MC 1910 38, 277-283**
- 5.445 “La X sinfonía de Beethoven”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 171968<sup>822</sup>, 9-08-1921, p. 8.  
**GM 2, 16-09-1907**  
**MC 1910 37, 265-270**
- 5.446 “Hans de Büllow, pedagogo”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17976, 18-08-1921, p. 8.  
**QM-LVG 90, 30-11-1905**  
**MC 21 1910, 133-138**
- 5.447 “Eduardo Elgar”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 17984, 27-08-1921, p. 8.  
**QM-LVG 88, 231-10-1905**  
**MC 1910 20, 127-132**
- 5.448 “Franz Liszt”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18014, 1-10-1921, p. 8.  
**QM-LVG 99, 16-04-1906**  
**MC 1910 25, 157-162**  
**RMB 3, 10-1911**
- 5.449 “El Faust de Schumann”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18028, 18-10-1921, p. 14.  
**QM-LVG 127, 18-06-1907**  
**MC 1910 36, 255-261**
- 5.450 “De un tonadillero catalán a otro tonadillero castellano. I”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18041, 1-11-1921, p. 12.  
**LVG-Supl. 31-12-1904**  
**MC 1910 4, 33-39**
- 5.451 “La Estética y Crítica musical del P. Uriarte”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18061, 25-11-1921, p. 10.  
**QM-LVG 67, 1-12-1904**  
**MC 1910 13, 97-92**
- 5.452 “Federico Smetana”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18074, 10-12-1921, p. 10.  
**QM-LVG 70, 31-01-1905**  
**MC 1910 14, 93-97**
- 5.453 “Músicas bullangueras”, en *QM-LVG*, a. XL, n. 18083, 22-12-1921, p. 14.  
**QM-LVG 30, 15-05-1903**

---

822 La numeración de *La Vanguardia* pasa por error del n. 17195 (6-08-1921) al n.171967 (7-08-1921), 171968 (19-08-1921) y de éste al 17696 (10-08-1921)..

- LN 1909 11, 83-87**  
**LA 15, 30-10-1911**
- 5.454 “Los cantos flamencos”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18100, 10-01-1922, p. 16.  
**DB 23, 10-08-1892**  
**LN 1909, 2, 11-15**  
**CMPE 1918-1922 II, 83-86**
- 5.455 “Moussorgsky. Boris Goudonov”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18112, 24-01-1922, p. 16.  
**QM-LVG 149, 16-05-1908**  
**GM 12, 19-05-1908**  
**MC 1910 45, 331-337**
- 5.456 “La Hija de Nieve. Rimsky.Korsakov”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18119, 2-02-1922, p. 14.
- 5.457 “Rubinstein. I”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18132, 18-02-1922, p. 10  
**DB 8 (I) 20-01-1892**  
**MC 1910, 1-6**
- 5.458 “Rubinstein. II”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18140, 28-02-1922, p. 14.  
**DB 8 (II) 29-01-1892**  
**MC 1910, 6-10**
- 5.459 “Rubinstein. III y último”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18149, 10-03-1922, p. 10.  
**DB 8 (III) 03-02-1892**  
**MC 1910, 10 -15**
- 5.460 “Clavicordio y Clave”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18134, 21-03-1922, p. 14.  
**QM-LVG 187, 1-01-1910**  
**LA 11, 28-02-1910**  
**MQ 1912 51, 331-337**
- 5.461 “Carlyle y la música”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18166, 1-04-1922, p. 8.  
**QM-LVG 184, 17-11-1909**  
**MQ 1912 50, 325-330**
- 5.462 “Dargomijsky. I”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18175, 12-04-1922, p. 10.
- 5.463 “Dargomijsky. II y último”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18191, 2-05-1922, p. 14.
- 5.464 “Literatura libretesca”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18208, 30-05-1922, p. 14.  
**QM-LVG 44, 16-12-1903**  
**ML 1906 25, 138-141**
- 5.465 “De ciencia danzaria. I”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18221, 14-06-1922, p. 10.  
**QM-LVG 4, 15-04-1902**  
**LA 4 (I), 15-09-1906**  
**ML 1906 4, 30-34**
- 5.466 “De ciencia danzaria. II y último”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18230, 24-06-1922, p. 10.  
**QM-LVG 4, 15-04-1902**

**LA 4 (II), 30-09-1906****ML 1906 4, 34-38**5.467 “Músicas de festejos”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18238, 4-07-1922, p. 16.**QM-LVG 10, 15-07-1902****ML 1906 6, 45-49**5.468 “Los snobs”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18249, 16-07-1922, p. 16.**QM-LVG 103, 15-06-1906****ML 1906 46, 236-240****Otros Artículos de Felip Pedrell publicados en *La Vanguardia*. [LVG]**5.469 “Dos canciones de cuna”. *LGV*, Suplemento 1-01-1883.5.470 “Cuestión mal planteada”. *LVG*, 9-08-1891, p. 4-5.**IMHA 35, 30-08-1891****PNM, 119-134**5.471 “De un tonadillero catalán a otro tonadillero castellano”, en «Barcelona en 1905. Suplemento». *LVG*, 31-12-1904, p. 4-5.**QM-LVG 450, 1-11-1921****MC 1910 4, 33-39**5.472 “Movimiento musical del año 1906”, en *LVG*, Suplemento 1-01-1908.5.473 “Un artículo inédito del maestro Pedrell. El Tonic-Solfa. I”, en *LVG*, a. XLI, n. 18340, 23-11-1922, p. 12.<sup>823</sup>**QM-LVG 100, 1-05-1906****ML 1906, 45, 231-233**5.474 “Un artículo inédito del maestro Pedrell. El Tonic-Solfa. II”, en *LVG*, a. XLI, n. 18342, 25-11-1922, p. 10.**ML 1906, 45, 233-235**


---

823 “Revolviendo los papeles que dejó, al morir, el inolvidable maestro Pedrell, se ha encontrado un trabajo, dividido en dos partes, que lleva este título: «El Tonic-Solfa», y que seguramente destinaba el llorado maestro a sus «Quincenas Musicales de QM-LVG». Seguramente nuestros lectores leerán con gusto el artículo póstumo del gran musicógrafo, cuya primera parte publicamos hoy, felicitándonos de que hayan llegado a nuestras manos unas cuartillas preciosas, quizás las últimas que escribió Felipe Pedrell”, en *QM-LVG*, a. XLI, n. 18340, 23-11-1922, p. 12.

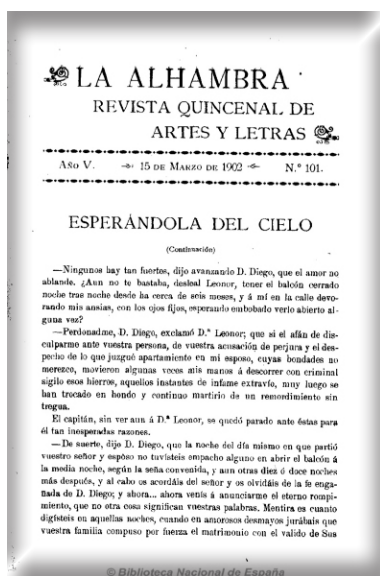
6. *La Alhambra*. Granada, 1902-1922. [LA]<sup>824</sup>

Fig. 15 *La Alhambra*, a. V, n. 101, 15-03-1902.

**Título:** *La Alhambra: revista quincenal de artes y letras.*

**Tipo de publicación:** Revista

**Periodicidad:** Quincenal

**Fecha de publicación:** Segunda época:<sup>825</sup> n. 1 (15-01-1898) - n. 572 (29-02-1924)

**Editor:** Paulino Ventura Traveset; Tip. Lit. Vda. e hijos de P. V. Sabatel.

**Lugar de publicación:** Granada

**Dirección:** Francisco de Paula Valladar y Serrano.<sup>826</sup> (1884-1885; 1898-1924)

**Lengua:** Castellano.

**Materia:** Revista cultural especializada.

**Localización:** Vilanova i la Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer; Granada: Museo Casa de los Tiros.<sup>827</sup>

824 Índice publicado por la Universidad de Granada: Pardo López, MARÍA A.; GUERVÓS MADRID, María del Carmen. *La Alhambra. Granada (1884-1885 y 1898-1924)*. Índices. Granada: Universidad de Granada. Secretariado de Publicaciones, 1957.

825 Entre 1839 y 1841 se publica *La Alhambra, Periódico de Ciencias, Literatura y Bellas Artes*, editada por el Liceo de Granada. La publicación se retoma brevemente en 1842. Entre 1857 y 1861 se publica se publica *La Alhambra, diario granadino*. En 1884 aparece *La Alhambra, Revista quincenal de Artes, Letras y Bibliografía*, dirigida por Francisco de Paula Valladar. La publicación desaparece en 1885, y reaparece una segunda etapa con el título *La Alhambra, Revista quincenal de Artes y Letras*.

826 Francisco de Paula Valladar y Serrano, (\*1852; †1924.). V. GARCÍA TARIFA, Antonio C. *El archivo de Francisco de Paula Valladar y Serrano (1852-1924)*. Un erudito granadino entre dos siglos. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 1992; MARTÍN ROBLES, Juan M. D. *Francisco de P. Valladar Serrano (1852-1924)*. Crítica, Historiografía y Teoría musical y musicología. *Antropología Cultural: las fiestas y tradiciones locales andaluzas y granadinas*. Tesis doctoral. Granada, 2001. V. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Música y Cultura en Granada en el cambio de siglo: José María Varela Silvari en la revista *La Alhambra* (1898-1923)”, en *Cuadernos de Arte*, n. 38, 2007, p. 197-213.

827 Recurso disponible online a través de la Biblioteca Digital Hispánica (BNE) y la Biblioteca Virtual de Andalucía

**Artículos de Felip Pedrell publicados en *La Alhambra*, 1902-1922.**<sup>828</sup>

- 6.1 “La música en el folklore”, en *LA*, a. V, n. 101, 15-03-1902, p. 684-686  
**Fragm. prólogo a ALIÓ, Francesc. *Cançons Populars catalanes* (1891);**<sup>829</sup>  
**LN 1909, p. 5-9**
- 6.2 “Folklore musical árabe”, en *LA*, a. VIII, (I) n. 184, 15-11-1905, p. 489-493; (II) n. 185, 30-11-1905, p. 515-518.  
**QM-LVG (I) 83, 15-08-1905; (II) 84, 30-08-1905**  
**LN 1909, p. 141-153**
- 6.3 “Músicos contemporáneos: Antonio Dvorzak”, en *LA*, a. IX, n. 198, 15-07-1906, p. 249-252.  
**QM-LVG 55, 31-05-1904**  
**MC 1910 17, 109-113**
- 6.4 “De ciencia danzaria”, en *LA*, a. IX, (I) n. 204, 15-09-1906, p. 395-399; (II) n. 205, 30-09-1906, p. 415-418.  
**QM-LVG 4, 15-04-1902**  
**ML 1906, 4, 30-38**  
**QM-LVG (I) 464, 14-06-1922; (II) 465, 24-06-1922**
- 6.5 “¡E pur si muove!”, en *LA*, a. IX, n. 208, 15-11-1906, p. 490-493.  
**QM-LVG 71, 15-02-1905**  
**ML 1906, 33, 176-179**
- 6.6 “Formas musicales que renacen”, en *LA*, a. X, n. 215, 28-02-1907, p. 83-84.  
**QM-LVG 61, 30-08-1904**
- 6.7 “Bizet íntimo”, en *LA*, a. XI, n. 258, 15-12-1908, p. 550-553.  
**QM-LVG 161, 18-11-1908**  
**MC 1910 48, 351-356**  
**QM-LVG 435, 2-04-1921**
- 6.8 “El centenario de Haydn”, en *LA*, a. XII, n. 265, 31-03-1909, p. 132-134.  
**QM-LVG 168, 2-03-1909**
- 6.9 “Beethoven en la escena”, en *LA*, a. XII, n. 267, 30-04-1909, p. 182-185.  
**QM-LVG 171, 16-04-1909**  
**MC 1910, 369-374**  
**QM-LVG 8-4-1921**
- 6.10 “Artes industriales: de violería y violeros”, en *LA*, a. XII, n. 276, 15-09-1909, p. 429-432.

828 V. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. “Felip Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)”, en *Revista Musicològica* XVI, 2006, p. 117-148.

829 ALIÓ, Francesc. *Cançons populars catalanes*. Barcelona: Joan Bta. Pujol & Cia, 1891.



- QM-LVG 177, 14-07-1909**  
**MQ 1912, 46, 303-305**  
**QM-LVG 432, 26-01-1921**
- 6.11 “Clavicordio y clave”, en *LA*, a. XIII, n. 287, 28-02-1910, p. 84-87.  
**QM-LVG 187, 1-01-1910**  
**MQ 1912, 51, 331-337**  
**QM-LVG 460, 21-03-1922**
- 6.12 “De música: impresiones de artistas”, en *LA*, a. XIII, n. 296, 15-07-1910, p. 291-294.  
**QM-LVG 167, 18-02-1909**  
**GM 21, 22-02-1909**  
**MQ 1912 51, 331-337**
- 6.13 “De música: industrialismo artístico”, en *LA*, a. XIII, n. 305, 30-11-1910, p. 517-519.  
**QM-LVG 92, 30-12-1905**  
**ML 1906, 41, 210-213**
- 6.14 [“Wagner crítico: un documento curioso”, en *LA*, a. XIV, 15-10-1911, n. 326, p. 549-550]<sup>830</sup>.
- 6.15 “Himnos y marchas”, en *LA*, a. XIV, n. 327, 30-10-1911, p. 573-575.  
**QM-LVG 30, 15-05-1903**  
**LN 1909 11, 83-87**  
**QM-LVG 453, 22-12-1921**
- 6.16 “La bien amada inmortal de Beethoven”, en *LA*, a. XIV, 30-11-1911, n. 329, p. 613-617.  
**QM-LVG 229, 31-10-1911**
- 6.17 “Coplas e instrumentos populares”, en *LA*, a. XVII, n. 402, 31-12-1914, p. 542-545.  
**QM-LVG 303, 19-12-1914**  
**AM 15-10-1916**
- 6.18 “De música: Glinka en Granada”, en *LA*, a. XVIII, n. 405, 15-02-1915, p. 60-63.  
**QM-LVG 304, 31-12-1914**  
**CMPE 1918-1922 II, 75-79**
- 6.19 “Los músicos españoles modernos: Albéniz, Granados, Falla”, en *LA*, a. XX, n. 461, 15-06-1917, p. 245-247.  
**RMC 5, 15-06-1916**  
**QM-LVG 341, 14-07-1916**  
**LA 19, 15-06-1917**
- 6.20 “Historia abreviada de la “Sinfonía”, en *LA*, a. XXII, n. 501, 15-02-1919, p. 61-63.

---

830 Atribuido a Pedrell en Giménez Rodríguez, Francisco J. “Felip Pedrell en la revista *La Albambra* (1902-1922), en *Recerca Musicològica* XVI, 2006, p. 117-148. El artículo no está firmado en la revista, y no aparece atribuido a Pedrell en ninguna otra referencia.

**QM-LVG 378, 1-05-1918****FP 1918 II 13, 55-58**

6.21 “Viejos músicos granadinos: F. Rodríguez (el Murciano)”, en *LA*, a. XXII, n. 502, 28-02-1919, p. 89-90.<sup>831</sup>

**CPME 1918-1922, 54-55****LCE 1, 20-04-1919**

6.22 “De folk-lore: la copla”, en *LA*, a. XXII, n. 504, 31-03-1919, p. 128-131.

**QM-LVG 348, 1-11-1916****CMPE 1918-1922 I, 51-54**

6.23 “De la música rusa: tendencia actual de los “Cinco”, en *LA*, a. XXII, n. 510, 30-06-1919, p. 346-349.

**QM-LVG 353, 20-01-1917**

6.24 “De la música rusa: tendencia actual de los sucesores de los «Cinco»”, en *LA*, a. XXII, n. 511, 15-07-1919, p. 372-376.

**QM-LVG 354, 6-02-1917**

6.25 “De música española: Victoria. Rojas“, en *LA*, a. XXII, n. 519, 15-11-1919, p. 575-577.

**QM-LVG 365, 25-07-1917**

6.26 “De música española: los libros de notación cifrada”, en *LA*, a. XXIII, n. 527, 31-05-1920, p. 149-153.

**QM-LVG 361, 18-05-1917**

6.27 “De música: músicas olvidadas”, en *LA*, a. XXIV, 31-03-1921, n. 537, p. 82-84.

**QM-LVG 343, 12-08-1916**

6.28 “De cantos populares: O fado”, en *LA, copla* a. XXV, n. 555, 30-09-1922, p. 203-206.

**QM-LVG 366, 7-08-1917**


---

831 En el artículo se cita “Interesante fragmento del tomo II del *Cancionero musical popular español* (págs. 54 y 55)

7. *Revista Musical Catalana*. Barcelona, 1904-1910. [RMC]Fig. 16 *Revista Musical Catalana*

**Títol:** *Revista Musical Catalana: Butlletí mensual del Orfeó Català*

**Tipo de publicació:** Revista

**Periodicitat:** Mensual

**Fecha de publicació:** Primera època: n. 1: (enero 1904) - a. 33, n. 390 (junio 1936).

**Editor:**

**Lugar de publicació:** Barcelona

**Director:** Lluís Millet

**Lengua:** Catalán

**Materia:** Revista musical especializada.

**Artículos de Felip Pedrell publicados en *Revista Musical Catalana*:**

7.1 “Festa de la Música Catalana. Discurs llegit pel Mtre, en Felip Pedrell”. a. I, n. 8, 08-1904, p. 161-164.

7.2 “Festa de la Música Catalana. Any II. Discurs del Metre en Felip Pedrell”. a. II, n. 18, 07-1905, p. 113-115.

7.3 “Isaac Albéniz. L’home, l’artista y l’obra”. a. II, n. 65, 5-1905, p. 180-184.

**GM 24, 17-05-1909**

**QM-LVG 175, 15-06-1909**

**MC 1910 52, 375-381**

**QM-LVG 434, 27-02-19219**

7.4 “Intimitats sobre’l descobriment y publicació de les obres de Cabezón”. a. VII, n. 75, 3-1910, p. 66-71.

**MSH 2, 06-1910**

**OR 1911, 51-54**

**QM-LVG 403, 10-07-1919; 404, 24-07-1919; 405, 6-08-1919**

7.5 “La personalitat artística d’En Granados.”, a. XIII, n. 150, 15-06-1916, p. 173-174.

**QM-LVG 341, 14-07-1916**

**LA 19, 15-06-1917**

**Músichs vells de la terra. I Serie.**

- 7.6 “Pere Albert Vila”. a. I, (I) n. 1, 1-1904, p. 3-6; (II) n. 2, 2-1904, p. 21-25; (III) n. 3, 2-1904, p. 45-46.
- 7.7 “Flecha”. a. I, (I) n. 4, 4-1904, p. 69-72; (II) n. 5, 5-1904, p. 93-95; (III) n. 6, 6-1904, p. 113-114; (IV) n. 9, 9-1904, p. 181-184; (V) n. 10, 10-1904, p. 205-209; (VI) n. 11, 11-1904, p. 225-228; (VII) n. 12, 12-1904, p. 249-250; (VIII) n. 14, 2-1905, p. 25-27; (IX) n. 15, 3-1905, p. 49-51; (X), n. 16, 4-1905, p. 73-74.
- 7.8 “Joan Brudieu”. a. II, (I) n. 17, 5-1905, p. 94-95; (II) n. 19, 17-1905, p. 137.
- 7.9 “Antoni de Calasans”. a. II, n. 20, 8-1905, p. 153-155.
- 7.10 “Joan Pau Pujol, i altres mestres del mateix cognom”. a. II, (I) n. 21, 9-1905, p. 169-171; (II) n. 22, 10-1905, 189-191.
- 7.11 “Joan Carles Amat”. a. II, (I) n. 23, 11-1905, p. 205-207; (II) n. 24, 12-1905, p. 229-231; a. III, (III) n. 25, 1-1906, p. 1-2; (IV) n. 26, 2-1906, p. 21-22.

**Músichs vells de la terra. Adicions a la primera serie (segle XVI)**

- 7.12 “Vila”. a. III, (I) n. 26, 2-1906, p. 22; (II) n. 27, 3-1906, p. 41-42.
- 7.13 “Bibliografía de Flecha (oncle)”. a. III, (I) n. 28, 4-1906, p. 65-67; (II) n. 29, 5-1906, p. 89-91; (III) n. 30, 6-1906, p. 115-119.
- 7.14 “Bibliografía de Mateu Flecha (nebot)”. a. III, n. 31, 7-1906, p. 129-131.
- 7.15 “Joan Brudieu”. a. III, (I) n. 32, 8-1906, p. 145-149; (II) n. 33, 9-1906, p. 161-165. (III) n. 35, 11-1906, p. 197-200.

**Músichs vells de la terra. II Serie (segles XVII i XVIII)**

- 7.16 “Introducció”. a. IV, n. 37, 1-1907, p. 1.
- 7.17 “Nicasí Zorita”. a. IV, (I) n. 37, 1-1907, p. 2-4; n. 38, 2-1907, p. 21-23.
- 7.18 “Joan Martí”. a. IV, n. 38, 2-1907, p. 23.
- 7.19 “Joseph Reig”, a. IV, n. 39, 3-1907, p. 45.
- 7.20 “Andreu de Montserrat”. a. IV, n. 39, 3-1904, p. 45-47.
- 7.21 “Joan Cabanilles o Cabanillas”. a. IV, (I) n. 39, 3-1907, p. 47; (II) n. 40, 4-1907, p. 69-71.
- 7.22 “Jaume Martí y Marvá”. a. IV, p. 42, 6-1907, p. 113-114.
- 7.23 “Joan Barter”. a. IV, n. 42, 6-1907, p. 114.
- 7.24 “Francesc Valls”. a. IV, (I) n. 42, 6-1907, p. 114-115; (II) n. 43, 6-1907, p. 137-139; (III) n. 44, 8-1907, p. 157-161; (IV) n. 45, 9-1907, p. 181-184; (V) n. 46, 10-1907, p. 205-208; (VI) n. 47, 11-1907, p. 229-231; (VII) n. 48, 12-1907, p. 253-255; (VIII) n. 49, 1-1908, p. 1-4; (IX) n. 50, 2-1908, p. 41-44.
- 7.25 “Lluís Serra”. a. V, p. 53, 5-1908, p. 94.
- 7.26 “Joseph Gas o Gaz”. a. V, n. 53, 5-1908, p. 94-95.

- 7.27 “Antoni Martín y Coll”. a.V, n. 53, 5-1908, p. 95-97.
- 7.28 “Domingo Miquel Bernabé Tarradellas”. a. V, (I) n. 54, 6-1908, p. 109-11; (II) n. 55, 7-1908, p. 125-126; (III) n. 56, 8-1908, p. 141-143.
- 7.29 “Jaume Casellas y Genovart”. a. V, n. 57, 9-1908, p. 157-158.
- 7.30 “S. Andreu, Fra Felip Andreu y Fra Francesc Andreu”, a.V, n. 57, 9-1908, p. 158.
- 7.31 “Joseph Perandreu”. a. V, n. 58, 10-1908, p. 177.
- 7.32 “P. Antón Soler y Ramos”. a. V,(I) n. 58, 10-1908, p. 177-179; (II) n. 59, 11-1908, p. 201-203; (III) n. 60, 12-1908, p. 225-227; (IV) n. 61, 1-1909, p. 3-5.
- 7.33 “Pere Rabassa”. a. VI, n. 61, 1-1909, p. 5-6.
- 7.34 “Benet Bails”. a. VI, n. 61, 1-1909, p. 6-8.
- 7.35 “Josep Teixidor”. a. VI, (I) n. 62, 2-1909, p. 45-52; (II) n. 63, 3-1909, p. 87-92.
- 7.36 “Antoni Rafols y Fernández”. a. VI, (I) n. 64, 4-1909, p. 125-131; (II) n. 65, 5-1909, p. 165-171; (III) n. 67-68, 7/8-1909, p. 245-250.
- 7.37 “Pau Esteve y Grimau”. a. VI, (I) n. 69, 9-1909, p. 279-286; (II), n. 70, 10-1909, p. 299-306; (III) n. 72, 12-1909, p. 365-372; a. VII (IV) n. 74, 2-1910, p. 45-52.
- 7.38 “Lucià Francesc Josep Comella”. a. VII, (I) n. 76-77, 4/5-1910, p. 115-121; (II) n. 81, 9-1910, p. 241-24

8. *Gaceta de Mallorca, 1907-1909. [GM]*



**Título:** *Gaceta de Mallorca*  
**Tipo de publicación:** Periódico  
**Periodicidad:** Diaria (excepto festivos)  
**Fecha de publicación:** 1907-1910  
**Lugar de publicación:** Mallorca  
**Director:** Andreu Pont Llodrà (1907-1909) y Joan Ramis d'Ayreflor (1909-1910)  
**Lengua:** Castellano  
**Materia:** Prensa general

Fig. 17 *Gaceta de Mallorca*

Artículos de Felip Pedrell en la *Gaceta de Mallorca*:<sup>832</sup>

- 8.1 “Pablo Villalonga. Primer maestro de capilla de la Catedral de Palma de Mallorca”, en *GM*, a. 1, n. 32, 7-08-1907, p. 1.
- 8.2 “La X Sinfonía de Beethoven”, en *GM*, a. 1, n. 65, 16-09-1907, p. 1  
**MC 1910 37, 265-270**  
**QM-LVG 445, 9-08-1921**
- 8.3 “Desconsideración social de la música”, en *GM*, a. 1, n. 92, 17-10-1907, p. 1.  
**MQ 1912 19, 129-135**
- 8.4 “Minucias crítico-musicales”, en *GM*, a. 1, n. 116, 15-11-1907, p. 1.  
**MQ 1912 20, 137-141**
- 8.5 “Fètis y Gevaert”, en *GM*, a. I, n. 142, 16-12-1907, p. 1.  
**MC 1910 41, 309-313**
- 8.6 “Notas de Arte. Una visita a Beethoven”, en *GM*, a. I, n. 165, 15-01-1908, p. 1.  
**MC 1910 42, 315-318**

832 *Gaceta de Mallorca*, a. I, n. 16, 18 de julio de 1907, p. 3: “Con esta edición repartimos a nuestros suscriptores, en forma de folletín, el macizo y profundo trabajo *Orígenes del Canto romano - El antifonario gregoriano*, que el eminente escritor musicólogo, don Felipe Pedrell, ha escrito expresamente para la *Gaceta de Mallorca*. Lo publicamos en esta forma para que aquellas personas a quienes interesa puedan tenerlo en forma que se preste a guardar. / Los trabajos que, por sus condiciones, merezcan ser publicados en forma de folletín, los repartiremos así a nuestros lectores, y de esta manera iremos formando, poco a poco, la Biblioteca de la *Gaceta de Mallorca*.”. 20 páginas.

- 8.7 “Nuevo repertorio de piano”, en *GM*, a. I, n. 197, 21-02-1908, p. 1.  
**MQ 1912 25, 171-176**
- 8.8 “Hoffmann, músico”, en *GM*, a. I, n. 200, 25-02-1908, p. 1.  
**MC 1910 32, 319-324**  
**QM-LVG 442, 22-06-1921**
- 8.9 “El plagio musical”, en *GM*, a. I, n. 217, 16-03-1908, p. 1.  
**RMB 2 07-1911**
- 8.10 “Iter Hispanicum”, en *GM*, a. I, n. 235, 8-04-1908, p. 1.  
**QM-LVG 146, 31-03-1908**  
**MQ 1912 27, 183-189**
- 8.11 “Notas de Arte. Exageraciones”, en *GM*, a. I, n. 250, 25-04-1908, p. 1.  
**MQ 1912 21, 143-147**  
**QM-LVG 422, 6-08-1920**
- 8.12 “Boris Godounoff en la ópera de Paris”, en *GM*, a. I, n. 272, 19-05-1908, p. 1-2.  
**QM-LVG 149, 16-05-1908**  
**MC 1910 45, 331-337**  
**QM-LVG 455, 24-01-1922**
- 8.13 “Euryanthe - Lohengrin”, en *GM*, a. I, n. 311, 27-06-1908, p. 1.
- 8.14 “De descuidos cuidadosos. Para Marcos Jesús Bertrán”, en *GM*, a. II, n. 324, 11-07-1908, p. 1.  
**QM-LVG 152, 01-07-1908**  
**MQ 1912 31, 209-214**
- 8.15 “Quincenas Musicales. Cien años ha”, en *GM*, a. II, n.391, 21-09-1908, p.1  
**QM-LVG 151, 17-06-1908**  
**MC 1910 46, 339-344**  
**QM-LVG 438, 29-04-1921**
- 8.16 “Coleccionadores y libro-vejeros”, en *GM*, a. II, n. 437, 13-11-1908, p. 1.  
**QM-LVG 160, 31-10-1908**  
**MQ 1912 36, 239-244**
- 8.17 “Gradaciones de manifestación artística”, en *GM*, a. II, n. 455, 4-12-1908, p. 1.  
**QM-LVG 162, 1-12-1908**  
**MQ 1912 39, 257-262**
- 8.18 “La voz bonita”, en *GM*, a. II, n. 465, a. II, 17-12-1908, p. 1.  
**QM-LVG 150, 31-05-1908**  
**MQ 1912 29, 197-202**
- 8.19 ¡Al lobo!, en *GM* a. II, n. 475, 30-12-1908, p. 1.  
**QM-LVG 154, 31-07-1908**  
**MQ 1912 30, 203-207**



- 8.20 “Otro maestro de Mozart”, en *GM*, a. II, n. 496, 27-01-1909, p. 1-2.  
***QM-LVG* 165, 15-01-1909**  
***MC* 1910 49, 357-361**
- 8.21 “Impresiones de artistas”, en *GM*, a. II, n. 517, 22-02-1909, p. 1.  
***QM-LVG* 167, 18-02-1909**  
***LA* 12, 15-07-1910**  
***MQ* 1912 51, 331-337**
- 8.22 “Libros [*La vie de Beethoven*]”, en *GM*, a. II, n. 529, 8-03-1909, p. 1.  
***QM-LVG* 156, 1-09-1908**  
***MQ* 1912 34, 227-232**
- 8.23 “Telepatía musical”, en *GM*, a. II, n. 589, 31-05-1909, p. 1.  
***QM-LVG* 173, 18-05-1909**
- 8.24 “Albéniz. El hombre. El artista. La obra”, en *GM*, a. II, n. 611, 17-05-1909, p. 1.  
***RMC* 3, 5-1905**  
***QM-LVG* 175, 15-06-1909**  
***MC* 1910 52, 375-381**  
***QM-LVG* 434, 27-02-19219**
- 8.25 “Libros”, en *GM*, a. III, n. 624, 3-07-1909, p. 1.
- 8.26 “Folk-lore belga”, en *GM*, a. III, n. 665, 20-08-1909, p. 1.  
***QM-LVG* 178, 17-08-1909**  
***LN* 1909, 29, 199-203**
- 8.27 “«Guillermo Tell» de dominio público”, en *GM*, a. III, n. 704, 6-10-1909, p. 1.  
***QM-LVG* 181, 29-09-1909**  
***MQ* 1912 48, 313-318**
- 8.28 «Una nueva versión del canto de la Sibila», en *GM*, a. III, n. 772, 28-12-1909, p. 1.  
***LN* 1909 30, 205-210**  
***CMPE* 1918-1922, I 95-99**

9. *Musiciana. Publicación de la Academia Granados. Academia Granados, 1916-1917. [MSC]*



Fig. 18 Anuncio de la revista *Musiciana*. *LVG*, n. 15774, 16-10-1916, p. 10.

**Título:** Musiciana.

**Tipo de publicación:** Revista.

**Periodicidad:** Quincenal

**Fecha de publicación:** 1916-1917

**Editor:** Academia Granados

**Lugar de publicación:** Barcelona

**Director:** Felip Pedrell

**Lengua:** Castellano

**Materia:** Revista Musical Especializada

Felip Pedrell dirigió la revista *Musiciana* de la Academia de Granados, publica por entregas “Orígen y transformaciones de las formas pianísticas por el mtr. Felipe Pedrell”.<sup>833</sup> La publicación de la obra comienza en 1916, tras el fallecimiento de Enric Granados, y se publicitó en prensa, como era costumbre, recibiendo en principio una acogida muy positiva:

La Academia Granados, interpretando los deseos de su malogrado fundador, preparara bajo la dirección del maestro don Felipe Pedrell, la publicación de una biblioteca musical con el título general de “Musiciana”. El primer cuaderno aparecerá en breve y corresponderá a una serie dedicada a estudiar el “Orígen y transformaciones de las formas pianísticas”.

La Academia Granados se propone hacer obra de cultura entre los músicos en general y en particular entre sus numerosos discípulos. Dichos cuadernos aparecerán quincenalmente y se venderán a cincuenta céntimos o se servirán por suscripción al precio de tres pesetas trimestre.<sup>834</sup>

En *La Vanguardia* encontramos también referencias a la publicación:

Musiciana. Publicació de l'Academia Granados.

Una obra d'altíssim mèrit es la que ha emprés l'Academia Granados al confiar a la direcció del erudit mestre En Felip Pedrell una serie de publicacions de vulgarització de cultura musical en ses diversos aspectes.

En un país com el nostre a on els editors deixan abandonats a talents com el de l'eminent autor de “Ils [sic] Pirineus” i de “La Celestina”, que no té altre remei que publicar les seves obres a l'estranger, es mol encomiàstic que se l'hagi donat ocasió a aital músic de poguer-nos delectar amb les clarividencies doctrinals que tant el caracteritzen y que fan d'ell un prestigi en tot el mon musical.

833 FUSTER I SOBREPÈRE, Claudi. *Catàleg de la premsa musical...*, p.170.

834 “Gacetilla”, en *El Diluvio*. a. LVIII, n. 249, 6-09-1916, p.5.

“Origen i transformació de les formes pianístiques” ha iniciat la serie de les obres sel·lectes que anirán surtint i que fà de la publicació un tresor de preciat valor. A mes a mes d’un plec en forma enquadernable de la citada obra del mestre Pedrell acompanyan al text dels dos primers números, tres precioses composicions dels mestres del sègle XVI, En Felix Anton de Cabezon i En John Bull, primicies d’una interesantíssima biblioteca musical.

En resum, es tracta d’una obra indispensable per a tot espèrit culte, i que donat el mèrit del seu contingut i pulcritut d’edició es pot dir que és quasi regalada.<sup>835</sup>

A pesar de ello, la revista tuvo una corta duración, y no llegó más allá del número 9.<sup>836</sup> Pedrell continuará publicando el contenido que había quedado pendiente en las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia*,<sup>837</sup> y se publicará entera en *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales*.<sup>838</sup>

### Artículos de Felip Pedrell publicados en *Musicana*.<sup>839</sup>

#### 9.1 “Generalidades.” (I), en *Musicana* a. 1, n. 1

**FP 1918 I 1, 11-28**

Ejemplos musicales

- *Diferencias* (variaciones) sobre la *Gallarda Milanesa*. Félix Antonio de Cabezón (1510-1566)
- *Diferencias* (variaciones) sobre *El canto* (canción) *del Caballero*. Félix Antonio de Cabezón (1510-1566)

835 ORPHEUS, “Musicana. Publicació de ‘Academia Granados, en *El Teatre Català*, a. V, n. 242, 14-10-1916, p. 356.

836 En la correspondencia de Pedrell encontramos referencias a la cancelación de la revista; recogemos, como ejemplo, el comentario de Julio Gómez:

“También seguía con interés la publicación de clásicos que empezó con *Musicana*, la revista de la Academia Granados, a la que suscribí al Conservatorio. Por cierto, que me sorprendió alguna irregularidad en el envío, el pretender cobrar dos veces, y al fin, la suspensión de la publicación sin terminar, ni casi mediar el año que se había pagado, y sin devolver el importe de la suscripción ni explicar su desaparición. ¡Lástima grande que su obra tan interesante cayera en una administración tan deplorable”- Gómez, Julio. Carta 8, [S.D.]

837 QM-LVG 367 a 380, 24-08-1914 a 23-03-1918.

838 PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales*. 2 vol. Valencia: M. Villar, 1918.

839 Los ejemplares consultados, conservados en la Biblioteca de Catalunya, incluyen anualidad y numeración, pero no contienen datos concretos de las fechas de publicación de los diferentes números. El texto se corresponde con *Las formas pianísticas... op. cit.* p. 1-226 (hasta el capítulo IV, incluido); los ejemplos musicales concluyen con la *Pavana italiana* de Félix de Cabezón (*Las formas pianísticas... op. cit.*, p. 112-113). Transcribimos los títulos de los ejemplos musicales y los nombres de los autores tal y como aparecen en la publicación original, sin normalizarlos.

9.2 “Generalidades” (II), en *Musiciiana*, a. 1, n. 2

**FP 1918 I 1, 11-28**

Ejemplos musicales:

- [Continúa] *Diferencias* (variaciones) sobre *El canto* (canción) *del Caballero*. Félix Antonio de Cabezón (1510-1566)
- The king’s hunting jigg (La Giga de la caza del Rey). John Bull (1563-1628)

9.3 “Las variaciones” (I), en *Musiciiana*, a. 1, n. 3

**FP 1918 I 2, 29-108**

- *Preludio y Galiardo*. Orlando Gibbons (1583-1625)

9.4 “Las danzas antigua” (I) a. 1, n. 4

**FP 1918 I 3, 109-201**

- [Continúa]. *Preludio y Galiardo*. Orlando Gibbons (1583-1625)
- *Gavota y Variaciones*, Juan Felipe Rameau (1683-1764)

9.5 “Las danzas antiguas” (II), en *Musiciiana*, a. 1, n. 5

**FP 1918 I 3, 109-201**

- [Continúa] *Gavota y Variaciones*, Juan Felipe Rameau (1683-1764)

9.6 “Las danzas antiguas” (III), en *Musiciiana*, a. 1, n. 6

**P 1918 I 3, 109-201**

- *Pasacalle* (variado) Haendel (Jorge Federico) (1685-1759)

9.7 “Las danzas modernas más principales” (I), en *Musiciiana*, a. 1, n. 7

**FP 1918 I 4, 202-222**

- *Chacona y Variaciones*. Haendel (Jorge Federico) (1685-1759)

9.8 “Las danzas modernas más principales” (II), en *Musiciiana*, a. II, n. 8

**FP 1918 I 4, 202-222**

- [Continúa]. *Chacona y Variaciones*. Haendel (Jorge Federico) (1685-1759)
- *Paspié*. Juan Sebastian Bach (1685-1750)

9.9 “La suite”, en *Musiciiana*, a. II, n. 9

**FP 1918 I 5, 223-226**

- [Continúa]. *Paspié*. Juan Sebastian Bach (1685-1750)
- *Pavana italiana*. Félix Antonio de Cabezón (1510-1566)

## 1.2 Colaboraciones puntuales:

### 1. *La Correspondencia Musical*, 1881. [LCM]

- 1.1 [*Un músico viejo*] “Teatro Real. Lohengrin”, en *LCM*, a. I, n. 13, 31-03-1881, p. 3-4.  
 (*Un músico viejo*. “La ópera «Lohengrin» en Madrid. Cuatro palabras antes de su representación.”. Madrid, Imp. J. M. Ducazcal, 1881)  
**NMYL 2, (I) 9-07-1882; (II) 16-07-1882; (III) 23-07-1882;**  
**(IV) 6-08-1882; (V) 3-08-1882; (VI) 20-08-1882**

### 2. *Pro Patria*, 1882. [PP]

- 2.1 “Los músicos anónimos”, en *PP*, 1882

### 3. *Diario de Tortosa*, 1882-1904. [DT]

- 3.1 “Páginas trasapeladas. Notas de un viaje a Italia”, en *DT*, a.I, 8-08-1882  
**NMYL (I) 15-10-1882; (II) 22-10-1882; (III) 29-08-1882; (IV) 12-09-1882**  
**QM-LVG 381, 12-07-1918; 382, 24-04-1918; 383, 9-08-1918**
- 3.2 “Pro arte et pro focus”, en *DT*, a. XXII, n. 6808, 17-06-1904  
**LN 1909 14, 101-105**

### 4. *Enciclopedia Musical. Barcelona*, 1885-1886. [EM]

- 4.1 “El arte en el templo”, en *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1883*. Barcelona, *Enciclopedia Musical*, 1882, p. 61-64
- 4.2 “Último período del gran ciclo musical de la Escuela Italiana”, en *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1885*. Barcelona, 1884, p. 85
- 4.3 “Cartas a un amigo sobre cosas de música y músicos”, en *EM* a. II, (I) n. 15, 31-03-1885; (II) n. 20, 31-8-1885, p. 153-154.
- 4.4 “Boletín musical de la quincena”, en *EM*, a. III, n. 36, 30-01-1886, p. 15
- 4.5 “Varia”, en *EM*, a. III, n. 27, 15-02-1885, p. 23.
- 4.6 “Los grandes ilustradores del drama lírico”<sup>840</sup>, en *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*. Barcelona: *Enciclopedia Musical*, 1885, p. 20-31.
- 4.7 “Boletín musical del mes de noviembre. Teatros”, en *Enciclopedia Musical*, a. 2, n. 23, 30-11-1885, p. 184.
- 4.8 “Boletín musical del mes de diciembre”, en *Enciclopedia Musical*, a. 2, n. 24, 31-12-1885, p. 190.

- 4.9 “Las Grandes Ilustraciones del drama lírico. Wagner”, en *Almanaque de la Enciclopedia Musical para 1886*. Barcelona: *Enciclopedia Musical*, 1895.
- 4.10 “?”, en *EM*, a. III, n. 29, 15-03-1886, p. 39.

## 5. *La Música Religiosa en España*

- 5.1 “Estudio biográfico Bibliográfico destinado a preparar una edición completa de las obras del insigne maestro abulense Tomás Luis de Victoria”, en *La Música Religiosa en España*, n. 12 (1896) - 27 (1898)

## 6. *Revista de Gerona (Literatura-Ciencias-Artes), 1898. [RG]*

- 6.1 “Apuntes sobre música local. Los ministriles del viático”<sup>841</sup>, en *RG*, a. XIII, n. 10, 10-1888, p. 289-295
- 6.2 “Buenaventura Frigola”<sup>842</sup>, en *RG*, a. XIV, n. 1, 01-1889, p. 27-3  
*IMHA* 39, 29-02-1892
- 6.3 “José García Robles”, en *RG*, a. XIV, n. 3, 03-1889, p. 85-87  
*IMHA* 34, 15-08-1891
- 6.4 “Cándido Candi”, en *RG*, a. XIV, n. 4, 04-1889, p. 112-113
- 6.5 “Isaac Albéniz”<sup>843</sup>, en *RG* a. XIV, n.5, 05-1889, p. 135-139

## 7. *Álbum Salón, 1898. [AS]*

- 7.1 “Notas de Arte. Palestrina y Victoria”<sup>844</sup>, en “Álbum de Arte”, *AS*, a. II, n. 16, 16-04-1898, p. 186-187.

*Homenaje a Menéndez y Pelayo.... 1899, 149-152*

841 En nota al pie: “El reputado compositor y literato D. Felipe Pedrell, director de la notable *Ilustración Musical Hispano Americana* (que publica en Barcelona quincenalmente el Centro editorial artístico de los Sres. Torres y Seguí), tuvo la bondad de reproducir en las columnas de tan apreciable periódico, el artículo de este mismo epígrafe que nuestros lectores vieron ya en la Revista de Diciembre último; pero adicionándolo con el estudio técnico de tres composiciones musicales que todavía están en uso y dándolas a conocer por primera vez por medio de reproducción zincográfica.[...]”

842 En nota al pie: “De la obra *Celebridades Musicales* publicada por la acreditada casa editorial de los Sres. Torres y Seguí, bajo la reputada dirección del reputado compositor y literato cuyo nombre figura al pie de la presente biografía”

843 En nota al pie figura: “Biografía extractada de la que escribió D. Antonio Guerra y Alarcón”

844 V. Conferencias en el Ateneo Barcelonés, 1893. Anexos al capítulo IV, Anexo I, p. 462.

## 8. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft. Leipzig, 1900-1910. [SIMG]*<sup>845</sup>

- 8.1 “Folklore musical castillan du XVIe siècle”, en *SIMG*, 1 Jahrg, H. 1, junio 1900, p. p. 372-400.
- 8.2 “La Festa d’Elche ou drame Lyrique liturgique La Morte et Assomption de la Vierge”, en *SIMG*, 2 Jahrg, H. 1, enero-marzo 1901, p. 203-253.
- 8.3 “La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIe siècle”, en *SIMG*, 5 Jahrg, H. 1, octubre-diciembre 1903, p. 46-90.
- 8.4 “L’Eglogue La forêt sans amour de Lope de Vega, et la Musique et les musiciens du théâtre de Calderon”, en *SIMG*, n. 11 Jahrg, H. 1, octubre-diciembre 1909, p. 55-104.
- 8.5 “Quelques commentaires à une lettre de l’insigne maître Victoria”, en *SIMG*, 11 Jahrg, H. 1, julio-septiembre 1910, p. 469-473

***RMB 1, 3-1909***

## 9. *Hispania. Barcelona, 1903. [HN]*

- 9.1 “Una información musical”, en *HN*, 2ª época, n. 2. 30-01-1903.
- 9.2 “La Psiquis flamenca”, en *HN*, 2ª época, n. 4, 28-02-1903.
- 9.3 “Una información musical”, en *HN*, 2ª época, n. 7, 15-04-1903.

## 10. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans, 1907. [AIEC]*

- 10.1 “Dos Músichs cinchcentistes catalans (Vila, Brudieu), cantors d’Ausias March”, en *AIEC*, 1907, p. 408-413.

## 11. *Estudis Universitaris Catalans, 1909. [EUC]*

---

845 Revista musical científica anual del Internationalen Musickgessellschaft, publicada en Leipzig por la editorial Breitkopf und Härtel entre los años 1899 y 1914. Sus directores fueron Oskar Fleischer (del n. 1, 1899-1900 al n. 4, 1902-1903) y Johannes Wilf (del n. 5, 1903-1904 al n. 15, 1913-1914). Publicaba artículos en alemán, francés, inglés e italiano.

Las publicaciones de Pedrell en *SIMG* están relacionadas con su participación en la primera Sociedad Internacional de Musicología, fundada en Berlín en 1899 por los profesores Oskar Fleischer y Mark Seiffert. V. BONASTRE, Francesc. “La presencia de Felip Pedrell en el proyecto fundacional de la Sociedad Internacional de Musicología (1899)”, en *Recerca Musicològica* 2013-2014, n. XX-XXI, p. 171-193.



- 11.1 “Joan I d’Aragó, compositor”, en *EUC*, vol. III, enero-febrero 1909, p. 21-30  
[Traducido al francés se publicó también en el *Riemann-Frestchrift*, Max Hesses Verlag]
- 11.2 “Història musical i ètnica de la cançó popular”<sup>846</sup>, en *EUC*, vol. III, 1909, p. 233-239, 319-325, 523-530.

## 12. *Revista de Estudios Franciscanos*, 1910. [REF]

- 12.1 “Jacopone da Todi. Los Stabat Mater y Música”, en *REF*, n. extraordinario abril-mayo 1910, p. 129-147

## 13. *Revista Musical de Bilbao*, 1910-1913. [RMB]

- 13.1 “Comentarios a una carta inédita de Victoria”, en *RMB*, a. I, 3-1909, n. 4, p. 84-88.

**SIMG 5, julio-sept.-1910**

- 13.2 “El plagio en las obras de Haendel”, en *RMB*, a. III, n. 7, 7-1911, p. 157-161.

**GM 9, 16-03-1908**

- 13.3 “Franz Liszt”, en *RMB*, a. III, n. 10, 10-1911, p. 225-227.

**QM-LVG 99, 16-04-1906**

**MC 1910 25, 157-162**

**QM-LVG 448, 1-10-1921**

- 13.4 “La cuestión de la ópera española. Hablemos claro”, en *RMB*, a. V, n. 7, 7-1913, p. 177-179

**QM-LVG 261, 13-03-1913**

## 14. *Revue Grégorienne*, 1912. [RGr]

- 14.1 “L’Ecole Grégorienne de Solesmes en Espagne”, en *RGr*, 1912, vol. II, p. 4-10.

## 15. *Música Sacro-Hispana*, 1912-1913. [MSH]<sup>847</sup>

846 Publicación de una serie de converencias con ilustraciones musicales; febrero-mayo 1909.

847 La colección de la Biblioteca de Catalunya comienza en 1909. Los ejemplares corresponden posiblemente a la propia colección de Felip Pedrell, ya que su dirección se encuentra al reverso del ejemplar correspondiente al núm. I, año III, junio 1909 (“Sr. D. Felipe Pedrell. Aragón 282, Barcelona”, con un sello que dice.- “Colaborador-Gratis”). Pedrell figura en la lista de “colaboradores principales” a partir del a. 3, n. 3 (agosto 1909): “Mº D. Felipe Pedrell. Compositor y Musicólogo. Barcelona”

15.1 “Pablo Vilallonga. Primer maestro de capilla de la Catedral de Mallorca”, en *MSH*, a. I, n. 2.

15.2 “Intimidades [de Cabezón]”, en *MSH*, a. III, n. 13, 6-1910, p. 128-131.

**RMC 4, 03-1910**

**OR 1911, 51-54**

**QM-LVG 403, 10-07-1919; 404, 24-07-1919; 405, 6-08-1919**

15.3 “Historia de la lengua musical”, en *MSH*. a. V, n. 9, 9-1912, p. 135-137.

**QM-LVG 241, 14-05-1912**

15.4 “La pronunciación latina del latín”, en *MSH*. a. V, n. 9, 9-1912, p. 139-141.

**QM-LVG 246, 27-07-1912**

15.5 “Conferencia del Sr. Pedrell”, en *MSH*. a. V, (I) n. 12, 12-1912, p. 197-198; a. VI (II) n. 1, 1-1913, p. 8-9.<sup>848</sup>

15.6 “Bibliografía teórica”, en *MSH*, a. 6, n. 6, 6-1913, p. 89-90.

## 16. *Summa. Revista Selecta Ilustrada Quincenal, 1915-1916. [SRSIQ]*

16.1 “El andalucismo de hoy”, en *SRSIQ*, a. I, n. 1, 15-12-1915, p. 23-25.

16.2 “Profesores de antaño”, en *SRSIQ*, a. II, n. 7, 15-01-1916

## 17. *Revista Musical Hispano Americana*,<sup>849</sup> 1914. [RMHA]

848 En noviembre de 1912 la revista *Música Sacro-Hispana* publicó un número extraordinario, dedicado al III Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Barcelona del 21 al 24 de noviembre de 1912. Se publica en este número un resumen de la conferencia de Pedrell, que tuvo que ser leída por Nemesio Otaño, ya que Pedrell tuvo que ausentarse del congreso debido al fallecimiento de su hija Carmen..

849 Publica el *Cancionero Popular Español*: En *RMHA* II época, a. VI, n. 9, Sept-Oct. 1914: “Nuevo y espléndido regalo a nuestros suscriptores.. “Cancionero popular español”. por Felipe Pedrell. Deseosa de corresponder Revista Musical Hispano Americana a la cariñosa acogida de que ha sido objeto desde su aparición en Madrid, en los comienzos del año, por parte del público interesado en las cosas de nuestro Arte [...] dispónese a acometer la publicación de una gran obra de fondo, que irá apareciendo como suplemento encuadernable en os números de esta Revista. La obra elegida ha sido el **Cancionero popular español**, del insigne Maestro D. Felipe Pedrell. dicha obra, cuya propiedad hemos adquirido, es la más importante y sería que ha visto la luz pública en nuestro país sobre el **folk-lore** nacional. Obra de vastísimos horizontes y de sabias enseñanzas, va enriquecida con numerosos ejemplos musicales, verdaderas joyas de la musica popular, recogidas con paciente empeño por el célebre compositor y musicólogo tortosino, en una labor de cincuenta años de su vida gloriosa, y avaladas con preciosas observaciones y consejos.”. En los números siguientes de *Revista Musical Hispanoamericana* se indica la publicación de los fascículos del *Cancionero*.

- 17.1 “Bibliografía. Reintegración de obras olvidadas”, en *RMHA*, II época, a. VI, n. 4, 4/1914, p. 19-20.

**QM-LVG 276, 1-11-1913**

- 17.2 “Monodia y Poliodia”, en *RMHA*, II época, a. VI, n. 2, 2/1914, p. 1-2

**QM-LVG 27, 31-03-1903**

**ML 1906 17, 101-105**

**18. *El Arte Musical*, 1916. [EAM]**

- 18.1 “Coplas e instrumentos populares”, en *EAM*, a. II, n. 43, 15-10-1916, p. 2-3.  
[de *Scherzando*]<sup>850</sup>

**LA 17, 31-12-1914**

**QM-LVG 303, 19-12-1914**

**19. *Atenea*, 1916. [AT]**

- 19.1 «Payasadas musicales futuristas», en *AT*, a. I, n. 7, 07-1916, p. 245-249.

**QM-LVG 278, 14-11-1913**

**20. *Revista d'Estudis Universitaris catalans*, vol III, p. 21-30.**

- 20.1 “Joan I d'Aragó, compositor”, en *Revista d'Estudis Universitaris catalans*, vol III, p. 21-30.

**21. *La Esfera*, 1917. [LE]**

- 21.1 “Etapas y evoluciones del arte músico español”, en *LE*, n. 183, 30-06-1917, p. 5.

**22. *La Correspondencia de España*, 1919. [LCE]**

- 22.1 “F. Rodríguez «El Murciano»”, en *LCE*, a. LXX, n. 22346, 20-04-1919, p. 6.

**LA 21, 28-02-1919**

**CPME 1918-1922, 54-55**

---

850 En *Arte Musical* se indica que el artículo original proviene de *Scherzando*, [*Revista musical mensual catalana ilustrada*]. La revista fue publicada en Girona en la imprenta Dalmau, Carles, Pla y Compañía. entre 1906 y 1935; tras en el análisis no hemos localizado en esta revista el artículo referenciado..

## 2. Recopilaciones de artículos

### 1. PEDRELL, Felip. *Musicalerías. Selección de artículos escogidos de crítica musical*. Valencia: Sempere y C<sup>a</sup>, 1906 [ML 1906]

- 1.1 “Todos críticos”, p. 9-15.  
**QM-LVG 1, 25-02-1902**
- 1.2 “Programas de conciertos”, p. 16-22.  
**QM-LVG 3, 31-03-1902**
- 1.3 “Carta abierta a Eduardo Hanslick”, p. 23-29.  
*IMHA 37, 30-10-1891*
- 1.4 “De ciencia danzaria”, p. 30-38.  
**QM-LVG 4, 15-04-1902**  
**LA 4 (I), 15-09-1906; (II), 30-09-1906**  
**QM-LVG 465, 14-06-1922; 466, 24-06-1922**
- 1.5 “La exhibición”, p. 39-44.  
**QM-LVG 8, 17-06-1902**
- 1.6 “Músicas de festejos”, p. 45-49.  
**QM-LVG 10, 15-07-1902**  
**QM-LVG 467, 4-07-1922**
- 1.7 “La Vihuela y los vihuelistas”, p. 50-54.  
**QM-LVG 15, 30-09-1902**  
**QM-LVG 415, 13-04-1920**
- 1.8 “Óperas nuevas”, p. 55-59.  
**QM-LVG 16, 14-10-1902**
- 1.9 “Más óperas nuevas”, p. 60-64.  
**QM-LVG 17, 31-10-1902**
- 1.10 “Datos para la Historia de la Ópera en Barcelona”, 65-69.  
**QM-LVG 18, 12-11-1902**
- 1.11 “Nuevo comentario sobre el *Parsifal*”, p. 70-75.  
**QM-LVG 19, 29-11-1902**
- 1.12 “Formularios de crítica al uso”, p. 76-81.  
**QM-LVG 20, 16-12-1902**
- 1.13 “El informacionismo”, p. 82-86.  
**QM-LVG 21, 30-12-1902**
- 1.14 “Balance musical humorístico de 1902”, p. 87-90.
- 1.15 “Endemias musicales”, p. 87-90.  
**QM-LVG 24, 14-02-1903.**

- 1.16 “De dos tratados técnicos”, p. 96-100.  
*QM-LVG 25, 28-02-1903*
- 1.17 “Monodia y Poliodia”, p. 101-105.  
*QM-LVG 27, 31-03-1903*  
*RMHA 2, 2/1914*
- 1.18 “Críticas batuecas”, p. 106-109.  
*QM-LVG 28, 15-04-1903*  
*QM-LVG 416, 27-04-1920*
- 1.19 “Lo que ha resultado de una información”, p. 110-114  
*QM-LVG 31, 1-06-1903*
- 1.20 “Demasiás de una información”, p. 115-119  
*QM-LVG 32, 16-06-1903*
- 1.21 “Incorregibles”, p. 120-123  
*QM-LVG 33, 29-06-1903*
- 1.22 “Formularios para componer”, p. 124-128.  
*QM-LVG 35, 31-07-1903*  
*QM-LVG 414, 24-03-1920*
- 1.23 “Programas de teatros líricos”, p. 129-132.  
*QM-LVG 41, 31-10-1903*
- 1.24 “El arte nacional por excelencia”, p. 133-137.  
*QM-LVG 43, 1-12-1903*
- 1.25 “Literatura libretesca”, p. 138-141  
*QM-LVG 44, 16-12-1903*  
*QM-LVG 466, 24-06-1922*
- 1.26 “Balance del año musical (1903)”, p. 142-148.
- 1.27 “Spencer y la música”, p. 149-153.  
*QM-LVG 46, 15-01-1904*
- 1.28 “Las sociedades de autores extranjeros, p. 154-157.  
*QM-LVG 49, 1-03-1904*
- 1.29 “¡Que viene el tenor!” p. 158-161.  
*QM-LVG 53, 30-04-1904*
- 1.30 “Las buenas compañías”, p. 162-165.  
*QM-LVG 54, 15-05-1904*
- 1.31 “Óperas sin música de ópera, p. 166-169.  
*QM-LVG 56, 16-06-1904*
- 1.32 “Lo del Liceo”, p. 170-175.  
*QM-LVG 59, 30-07-1904*

- 1.33 “¡E pur si muove!”, p. 176-179.  
*QM-LVG 71, 15-02-1905*  
*LA 5, 15-11-1906*
- 1.34 “Divagaciones”, p. 180-183.  
*QM-LVG 80, 30-06-1905*
- 1.35 “Cerrojazo”, p. 184-186.  
*QM-LVG 72, 1-03-1905*
- 1.36 “Nuestros pianistas en París”, p. 187-190.  
*QM-LVG 74, 31-03-1905*
- 1.37 “Las sociedades de conciertos en España”, p. 191-194.  
*QM-LVG 75, 15-04-1905*
- 1.38 “Queda abierta la matrícula”, p. 195-199.  
*QM-LVG 85, 15-09-1905*
- 1.39 “Queda cerrada la matrícula”, p. 200-204.  
*QM-LVG 87, 17-10-1905*
- 1.40 “Anomalías de una rama de la cultura artística catalana”, p. 205-209.  
*QM-LVG 89, 15-11-1905*
- 1.41 “Industrialismo artístico”, p. 210-213.  
*QM-LVG 92, 30-12-1905*  
*LA 13, 30-11-1910*
- 1.42 “Balance del año musical (1905)”, p. 214-217.
- 1.43 “Música de programa”, p. 218-221.  
*QM-LVG 95, 15-02-1906*
- 1.44 “De gráfica musical sobre dos nuevos sistemas de notación”. (I) p. 222-226; (II) p. 227-230.  
*QM-LVG (I) 96, 3-03-1906; (II) 98, 30-03-1906*
- 1.45 “El Tonic.Solfa”, p. 231-235.  
*QM-LVG 100, 1-05-1906*  
*LVG (I) 23-11-1922; (II) 25-11-1922<sup>851</sup>*
- 1.46 “Los Snobs”, p. 236-240.  
*QM-LVG 103, 15-06-1906*

---

851 Artículos publicados póstumamente en *LVG*.

**2. PEDRELL, Felip. *Lírica Nacionalizada. Estudios sobre folk-lore musical.*  
París: Ollendorf, 1909. [LN 1909]**

- 2.1 “La música en el folk-lore catalán”, p. 5-9.  
«Prólogo» en ALIÓ, Francesc. *Cançons Populars Catalanes (1891)*<sup>852</sup>  
*LA 1, 15-03-1902*
- 2.2 “Los cantos flamencos”, p. 11-15.  
*DB 23, 10-08-1892*  
*CMPE 1918-1922 II, 83-86*  
*QM-LVG 454, 10-01-1922*
- 2.3 “La Música en las Fiestas del «Landjuweel» de Amberes”, p. 17-22.  
*DB 24, 17-08-1892*  
*IMHA 41, 15-09-1892*
- 2.4 “Cansons populars catalanas, recogidas y armonizadas por Francisco Alió”, p. 23-28.  
*DB 18, 11-05-1892*  
*IMHA 40 30-05-1892*
- 2.5 “Granados – Danzas españolas para piano”, p. 29-33.  
*DB 26 14-09-1892*
- 2.6 “Evoluciones de arte por reintegración de formas”, p. 35-46.  
*QM-LVG 2, 15-03-1902*
- 2.7 “Pueblos refractarios a la nacionalización”, p. 47-57.  
*QM-LVG 5, 30-04-1902*
- 2.8 “Una cuestión del Folk-lore musical internacional”, p. 59-66.  
*QM-LVG 7, 30-05-1902*  
*CMPE 1918-1922 I, 38-43*
- 2.9 “Buenas señales”, p. 67-72.  
*QM-LVG 13, 30-08-1902*
- 2.10 “La Psiquis flamenca”, p. 73-81.  
*HN 28-02-1903*
- 2.11 “Músicas bullangueras”, p. 83-87.  
*QM-LVG 30, 15-05-1903*  
*LA 15, 30-10-1911*  
*QM-LVG 453, 22-12-1921*

---

852 ALIÓ, Francisco. *Cansons Populars Catalanas recullidas y armonizadas per Francisco Alió ab un prólech de D. Feliph Pedrell.* Barcelona: Joan Bta. Pujol & C<sup>a</sup> Editors, 1891. Se publica en este volumen traducido al castellano..



- 2.12 “Una Festhall alemana”, p. 89-93.  
**QM-LVG 34, 15-07-1903**
- 2.13 “Leopardi y Wagner”, p. 85-100.  
**QM-LVG 51, 30-03-1904**
- 2.14 “*Pro arte et pro focis*”, p. 101-105.  
**DT2, 17-06-1904**
- 2.15 “Obra de nacionalización musical”<sup>853</sup>, p. 107-110. Madrid, 4-06-1904.
- 2.16 “El elemento popular en las obras de Haydn”, p. 111-114.  
**QM-LVG 51, 1-07-1904**
- 2.17 “El concurso del Orfeó Catalá”, p. 115-121.  
**QM-LVG 58, 15-07-1904**
- 2.18 “Himnos, cantos y toques”, p. 123-127.  
**QM-LVG 65, 2-11-1904**
- 2.19 “Despertamiento”, p. 129-134.  
**QM-LVG 76, 29-04-1905**
- 2.20 “Libros”, p. 135-140.  
**QM-LVG 81, 15-07-1905**
- 2.21 “Folk-lore musical árabe”, p. 141-153.  
**QM-LVG (I) 83, 15-08-1905; (II) 84, 30-08-1905**  
**LA 2 (I) 15-11-1905; (II) 30-11-1905**
- 2.22 “Tema alegre”, p. 155-159.  
**QM-LVG 86, 1-10-1905**  
**CMPE 1918-1922, II, 71-74**
- 2.23 “Segunda juventud de arte”, p. 161-166.
- 2.24 “El nacionalismo musical de Chopin”, p. 167-173.  
**QM-LVG 126, 31-05-1907**
- 2.25 “Viejas canciones”, p. 175-179.  
**QM-LVG 130, 31-07-1907**
- 2.26 “Por los niños”, p. 181-186.  
**QM-LVG 129, 16-07-1907**
- 2.27 “La Música Universal”, p. 187-192.  
**QM-LVG 131, 16-08-1907**
- 2.28 “Folk-lore argentino”, p. 193-198.  
**QM-LVG 158, 30-09-1908**
- 2.29 “Folk-lore belga”, p. 199-203.  
**QM-LVG 178, 17-08-1909**  
**GM 26, 20-08-1909**

---

853 “Para la Sociedad Coral de Bilbao”

2.30 “Una nueva versión del Canto de la Sibila”, p. 205-210.

**CMPE 19...; Vol I, p. 95-99**

**GM 28, 28-12-1909**

2.31 “Sobre una fuente de Folk-lore musical castellano del siglo XVI”, p. 211-263.

**SIMG 1, 6-1900, 372-400 [francés]**

2.32 “La cultura musical seicentista catalana. Discurso”, p. 265-296.

**“Discurso dispuesto para una recepción académica que no se celebró por un luctuoso suceso”**

**3. PEDRELL, Felip. *Músicos contemporáneos y de otros tiempos. Estudios de vulgarización musical. Primera serie.* París: Ollendorf, 1910. [MC 1910]**

- 3.1 “Rubinstein”, p. 1-15.  
 3.2 “Bernardo Pfannstiehl”, p. 17-24. **QM-LVG 6, 16-05-1902**
- 3.3 “Puccini”, p. 25-31 **QM-LVG 9, 1-07-1902**
- 3.4 “De un tonadillero catalán a otro tonadillero castellano [A Blas de Laserna de Pablo Esteve y Grimau]”, p. 33-39. **QM-LVG 450, 1-11-1921.**  
**LVG-Supl. 31-12-1904**
- 3.5 “El artista terrible”, p. 41-44. **QM-LVG 22, 14-01-1903**
- 3.6 “Noticias de actualidad”, p. 45-50. **QM-LVG 23, 30-01-1903**
- 3.7 “El gran zancarrón de Rossini”, p. 51-57. **QM-LVG 23, 30-09-1903**
- 3.8 “Berlioz”, p. 59-63. **QM-LVG 40, 16-10-1903**
- 3.9 “Un defensor de Berlioz”, p. 65-70. **QM-LVG 45, 30-12-1903**
- 3.10 “Moraleja sobre la «Louise»”, p. 71-74. **QM-LVG 52, 15-04-1904**
- 3.11 “Teatralerías”, p. 75-80. **QM-LVG 62, 14-09-1904**
- 3.12 “Brahms”, p. 81-86. **QM-LVG 66, 16-11-1904**
- 3.13 “Estética y crítica musical del P. Uriarte”, p. 87-92. **QM-LVG 67, 1-12-1904**  
**QM-LVG 450, 25-11-1921**
- 3.14 “Federico Smetana”, p. 93-97. **QM-LVG 70, 31-01-1905**  
**QM-LVG 452, 10-12-1921**
- 3.15 “Manuel García”, p. 99-102. **QM-LVG 73, 15-03-1905**
- 3.16 “Jorge Bizet”, p. 130-107. **QM-LVG 77, 16-05-1905**

- 3.17 “Antonio Dvorak”, p. 109-113.  
*QM-LVG 55, 31-05-1904*  
*LA 3, 15-06-1906*
- 3.18 “Ricardo Strauss”, p. 115-120.  
*QM-LVG 78, 1-06-1905*
- 3.19 “Los veristas”, p. 121-126.  
*QM-LVG 79, 15-06-1905*
- 3.20 “Eduardo Elgar”, p. 127-132.  
*QM-LVG 88, 31-10-1905*  
*QM-LVG 446, 27-08-1921*
- 3.21 “Hans de Bülow pedagogo”, p. 133-138.  
*QM-LVG 90, 30-11-1905*  
*QM-LVG 446, 18-08-1921*
- 3.22 “Leoncavallo. Zazá”, p. 139-143.  
*QM-LVG 93, 16-01-1906*
- 3.23 “E. Jacques Dalcroze”, p. 145-150.  
*QM-LVG 94, 31-01-1906*
- 3.24 “Carlos Bordes”, p. 151-155.  
*QM-LVG 97, 16-03-1906*
- 3.25 “Franz Liszt”, p. 157-162.  
*QM-LVG 99, 16-04-1906*  
*RMB 3, 10-1911*  
*QM-LVG 448, 1-10-1921*
- 3.26 “Antón Bruckner”, p. 163-175.  
*QM-LVG 101, 15-05-1906; 102, 30-05-1906*
- 3.27 “Una visita a Beethoven”, p. 177-188.  
*QM-LVG 104, 30-06-1906; 105, 15-07-1906*
- 3.28 “Federico Bussoni”, p. 189-195.  
*QM-LVG 108, 30-08-1906*
- 3.29 “El elemento ético beethoveniano”, p. 197-201.  
*QM-LVG 111, 19-10-1906*
- 3.30 “Peter Cornelius”, p. 203-215.  
*QM-LVG 113, 15-11-1906; 114, 30-11-1906*
- 3.31 “Mozartiana”, p. 217-222.  
*QM-LVG 115, 16-12-1906*  
*QM-LVG 440, 29-05-1921*
- 3.32 “Hoffmann”, p. 223-228.

- 3.33 “La novena sinfonía de Bruckner”, p. 229-234.  
*QM-LVG 117, 15-01-1907*  
*QM-LVG 440, 12-06-1921*
- 3.34 “Gustavo Mahler”, p. 235-248.  
*QM-LVG 124, 30-04-1907*
- 3.35 “Alejandro Glazunov”, p. 249-254.  
*QM-LVG 123, 16-04-1907*  
*QM-LVG 124, 30-04-1907*
- 3.36 “El Faust de Schumann”, p. 255-261.  
*QM-LVG 125, 15-05-1907*
- 3.37 “La X sinfonía de Beethoven”, p. 265-270.  
*QM-LVG 127, 18-06-1907*  
*QM-LVG 449, 118-10-1921*
- 3.38 “Hugo Wolf”, p. 271-283.  
*GM 2, 16-09-1907*  
*QM-LVG 445, 9-08-1921*
- 3.39 “Los Cinco”, p. 285-295.  
*QM-LVG 132, 30-08-1907; 133, 15-09-1907*
- 3.40 “Chopin íntimo”, p. 297-307.  
*QM-LVG 134, 1-10-1907; 135, 15-10-1907*
- 3.41 “Fétis y Gevaert”, p. 309-313.  
*QM-LVG 136, 31-10-1907; 15-09-1907*
- 3.42 “Beethoven según un diario íntimo recién publicado”, p. 315-318.  
*GM 5, 16-12-1907*  
*GM 6, 15-01-1908*
- 3.43 “Hoffmann músico”, p. 319-324.  
*QM-LVG 143, 16-02-1908*  
*GM 8, 25-02-1908*  
*QM-LVG 441, 22-06-1921.*
- 3.44 “Palestrina”, p. 325-330.  
*QM-LVG 148, 30-04-1908*  
*QM-LVG 439, 14-05-1921*
- 3.45 “Moussorgsky”, p. 331-337.  
*QM-LVG 149, 16-05-1908*  
*GM 12, 19-05-1908*  
*QM-LVG 455, 24-01-1922*
- 3.46 “Cien años ha”, p. 339-344.  
*QM-LVG 151, 17-06-1908*

- 3.47 “Rimsky-Korsakov”, p. 345-349.  
*GM 15, 21-09-1908*  
*QM-LVG 438, 29-04-1921*
- 3.48 “Bizet íntimo”, p. 351-356.  
*QM-LVG 155, 15-08-1908*  
*QM-LVG 161, 18-11-1908*  
*LA 7, 15-12-1908*  
*QM-LVG 435, 2-04-1921*
- 3.49 “Otro maestro de Mozart”, p. 357-361.  
*QM-LVG 165, 15-01-1909*  
*GM 20, 27-01-1909*
- 3.50 “Tinel sucesor de Gevaert”, p. 363-367.  
*QM-LVG 166, 31-01-1909*
- 3.51 “Beethoven en las tablas”, p. 369-374.  
*QM-LVG 171, 16-04-1909*  
*LA 9, 30-04-1909*  
*QM-LVG 437, 8-4-1921*
- 3.52 “Albéniz”, p. 375-381.  
*RMC 3, 5-1905*  
*GM 24, 17-05-1909*  
*QM-LVG 175, 15-06-1909*  
*QM-LVG 434, 27-02-1921*

4. PEDRELL, Felip. *Musiquerías*. París: Ollendorf, 1912. [MQ 1912]

- 4.1 “Carmen.- Aida”, p. 1-6.  
*DB 2, 18-11-1891*
- 4.2 “Lohengrin”, p. 7-14.  
*DB 5, 9-12-1891*
- 4.3 “La voz bonita”, p. 15-22.  
*DB 7, 13-01-1892*
- 4.4 “Carta abierta sobre determinado é irrealizable proyecto artístico”, p. 16-31.  
*DB 9, 10-02-1892, 17-02-1892*
- 4.5 “De las publicaciones y ediciones musicales”, p. 33-39.  
*DB 10, 24-02-1892*
- 4.6 “El Anuario 1890-1891 del Conservatorio Real de Bruselas”, p. 41-46.  
*DB 13, 6-04-1892*
- 4.7 “Otello”, p. 47-53.  
*DB 15, 20-04-1892*
- 4.8 “La Biblioteca Musical Carreras”, p. 55-60.  
*DB 17, 4-05-1892*
- 4.9 “La música en las fiestas de Bilbao”, p. 61-67.  
*IMHA 42, 15-10-1892*
- 4.10 “Una lección”, p. 69-74.  
*DB 16, 27-04-1892*
- 4.11 “Pintura y Música”, p. 75-81.  
*QM-LVG 109, 16-09-1906*
- 4.12 “El artista del porvenir”, p. 83-87.  
*QM-LVG 116, 30-12-1906*
- 4.13 “Movimiento musical del año 1906”, p. 89-93.  
*QM-LVG. Suplemento 1-01-1907, p. 5-6*
- 4.14 “Para las artes del oído, la vista”, p. 95-99.  
*QM-LVG 118, 30-01-1907*  
*QM-LVG 431, 30-12-1920*
- 4.15 “El leitmotive del porvenir”, p. 101-107.  
*QM-LVG 119, 15-02-1907*
- 4.16 “Máquinas cantantes y parlantes”, p. 109-113.  
*QM-LVG 121, 15-03-1907*
- 4.17 “Los literatos y la música”, p. 115-120.  
*QM-LVG 120, 1-03-1907*
- 4.18 “Libros (*Mendelssohn.- Les origines du Chant Romain*)”, p. 121-127.



- 4.19 “Desconsideración social de la Música”, p. 129-135.  
**QM-LVG 128, 30-06-1907**
- 4.20 “Minucias crítico-musicales”, p. 137-141.  
**GM 3, 17-10-1907**
- 4.21 “Exageraciones”, p. 143-147.  
**GM 4, 15-11-1907**
- 4.22 “Literatura wagneriana”, p. 149-155.  
**GM 11, 25-04-1908**  
**QM-LVG 422, 6-08-1920**
- 4.23 “Resumiendo”, p. 157-163.  
**QM-LVG 138, 1-12-1907**
- 4.24 “El *Cançoner Selecte* de J. Pena”, p. 165-190.  
**QM-LVG 23, 157-163**
- 4.25 “Nuevo *Repertorio* de piano”, p. 171-176.  
**QM-LVG 141, 15-01-1908**
- 4.26 “Inventivas de empresario”, p. 177-182.  
**GM 7, 21-02-1908**
- 4.27 “*Iter hispanicum*”, p. 183-189.  
**QM-LVG 144, 1-03-1908**
- 4.28 “La evolución lírica”, p. 191-196.  
**QM-LVG 146, 31-03-1908;**  
**GM 10, 8-04-1908**
- 4.29 “Más sobre la voz bonita”, p. 197-202.  
**QM-LVG 146, 31-03-1908**
- 4.30 “¡Al lobo!”, p. 203-207.  
**QM-LVG 150, 31-05-1908**  
**GM 18, 17-12-1908;**
- 4.31 “De descuidos cuidadosos,” p. 209-214.  
**QM-LVG 154, 31-07-1908**  
**GM 19, 30-12-1908**
- 4.32 “Palabrerías”, p. 215-219.  
**QM-LVG 152, 01-07-1908**  
**GM 14, 11-07-1908**
- 4.33 “Carta confidencial”, p. 221-225.  
**QM-LVG 153, 10-07-1908**
- 4.33 “Carta confidencial”, p. 221-225.  
**QM-LVG 157, 15-09-1908**

- 4.34 “Libros (*La vie de Beethoven. - Gesammelle Scrifften*, de Wagner. - Cartas de Wagner a Mina Planer)”, p. 227-232.  
**QM-LVG 156, 1-09-1908**  
**GM 22, 8-03-1909**
- 4.35 “¡Música! ¡Música!”, p. 233-237.  
**QM-LVG 112, 31-10-1906**
- 4.36 “Coleccionadores y libro-vejeros”, p. 239-244.  
**QM-LVG 160, 31-10-1908**  
**GM 16, 13-11-1908**
- 4.37 “El Cansoner selecte de Schubert”, por J. Pen.a, p. 245-249  
**QM-LVG 159, 16-10-1908**
- 4.38 “De Estética”, p. 251-255.  
**QM-LVG 163, 16-12-1908**
- 4.39 “Gradaciones de manifestación artística”, p. 257-262.  
**QM-LVG 162, 1-12-1908**  
**GM 17, 4-12-1908**
- 4.40 “Exclusivismos”, p. 263-267.  
**QM-LVG 164, 1-01-1909**
- 4.41 “Impresiones de artistas americanos”, p. 269-274.  
**QM-LVG 167, 18-02-1909**  
**GM 21, 22-02-1909**  
**LA 12, 15-07-1910**
- 4.42 “Confidencialmente”, p. 275-279.  
**QM-LVG 170, 30-03-1909**  
**QM-LVG 433, 11-02-1921**
- 4.43 “Edgardo Poé y la Música”, p. 281-286.  
**QM-LVG 172, 2-05-1909**
- 4.44 “La libretista de Euryanthe”, p. 287-291.  
**QM-LVG 174, 2-06-1909**
- 4.45 “Libros (*Las épocas de la Música. - Troveros y Trobadores. - Orgel-Compositionem*)”, p. 293-299.  
**QM-LVG 176, 30-06-1909**
- 4.46 “De violería y violeros”, p. 303-305.  
**QM-LVG 177, 14-07-1909**  
**LA 10, 15-09-1909**  
**QM-LVG 432, 26-01-1921**
- 4.47 “Solfas á secas”, p. 307-312.  
**QM-LVG 179, 31-08-1909**

4.48 “Guillermo Tell de dominio público”, p. 313-318.

*QM-LVG 181, 29-09-1909*

*GM 25, 6-10-1909*

4.49 “Wagneriana”, p. 319-324.

*QM-LVG 182, 16-10-1909*

4.50 “Carlyle y la Música”, p. 325-330.

*QM-LVG 184, 17-11-1909*

*QM-LVG 461, 11-04-1922*

4.51 “Clavicordio y Clave”, p. 331-337.

*QM-LVG 187, 1-01-1910*

*LA 11, 28-02-1910*

*QM-LVG 460, 21-03-1922*

5. PEDRELL, Felip. *Las formas pianísticas. Orígenes y transformaciones de las formas instrumentales estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*. 2 vol. Valencia: M. Villar, 1918. [FP 1918]

**I volumen**

- 5.1 Generalidades, 11-28. **MSC 1**
- 5.2 Las variaciones, 29-108. **MSC 1; 2**
- 5.3 Las danzas antiguas, 109-201. **MSC 4; 5; 6**
- 5.4 Las danzas modernas más principales, 202-222. **MSC 7; 8**
- 5.5 La suite, 223-226. **MSC 9**
- 5.6 Ricercare, 227-228.
- 5.7 Toccata, 229-230.
- 5.8 El primo tempo de la sonata, 231-234. **QM-LVG 362; 8-06-1917**
- 5.9 Perfeccionadores alemanes de la sonata, 235-246. **QM-LVG 363; 26-02-1917; 364, 7-07-1917**

**II volumen**

- 5.10 Capítulo IX: Los genios de la Sonata Clásica.
- 5.10.1 I Haydn, 5-9. **QM-LVG 367; 24-08-1917**
- 5.10.2 II Mozart, 9-12. **QM-LVG 368; 09-09-1917**
- 5.10.3 III Beethoven, 13- 20. **QM-LVG 369; 25-09-1917; 370, 18-10-1917**
- 5.11 Capítulo X. La sonata postclásica.
- 5.11.1 I Schubert, 21-25. **QM-LVG 371; 1-11-1917**
- 5.11.2 II Weber, 25-28. **QM-LVG 372; 28-11-1917**

- 5.11.3 III Mendelssohn, 28-32.  
**QM-LVG 373; 5-01-1918**
- 5.11.4 IV Schumann, 33-38.  
**QM-LVG 374; 30-01-1918**
- 5.11.5 V Liszt, 38-43.  
**QM-LVG 375; 23-02-1918**
- 5.11.6 VI Chopin, 43-47.  
**QM-LVG 376; 23-03-1918**
- 5.11.7 VII Brahms, 47-53.  
**[QM-LVG 377]**
- 5.12 Capítulo XI. La Sonatina, 54.
- 5.13 Capítulo XII. La Sinfonía, 55-58.
- 5.13.1 La sinfonía en la antigüedad, 55-56.
- 5.13.2 La sinfonía clásica, 56-58.
- 5.13.3 Los Poemas Sinfónicos modernos, 58.
- 5.13.4 Sinfonía concertante, 58.  
**QM-LVG 378; 01-05-1918**  
**LA 20, 15-02-1919**
- 5.14 Capítulo XIII. Ouverture, 59-60  
**QM-LVG [?]**
- 5.15 Capítulo XIV. El Concierto, 61-68.
- 5.15.1 Evoluciones del Concierto, 62.
- 5.15.2 El concierto eclesiástico (Concerto da chiesa), 62-63.
- 5.15.3 Concierto de cámara (Concerti grossi y Sonatas de orquesta), 63-64.
- 5.15.4 Conciertos para un instrumento solo con acompañamiento de orquesta, 64.
- 5.15.5 Conciertos dobles o triples (sinfonías concertantes), 64.  
**QM-LVG 379; 1-06-1918**
- 5.15.6 Los seis conciertos dedicados al Margrave de Brandenbourg, por J. S. Bach, 65-67.
- 5.15.7 Conciertos del Conservatorio, 67.
- 5.15.8 Concerts of ancient music (llamados también The Kings Concerts).  
Conciertos de música antigua (Llamados también Conciertos reales), 68.
- 5.15.9 Concerts spirituels (Conciertos espirituales), 68.  
**QM-LVG 380; 2-07-1918**
- 5.16 Capítulo XV y último. De algunas formas complementarias, 69-80.

- 5.16.1 La Ballada, 69-70.
  - 5.16.2 Rondó, 70.
  - 5.16.3 Fantasía.-Fantasía cromática.- Fantasía sobre motivos de ópera, 70-72.
  - 5.16.4 Capricho, 72.
  - 5.16.5 Praeludium (sinónimo de Tiento en las prácticas de la música española), 73  
**QM-LVG 384; 21-08-1918**
  - 5.16.6 Postludios e Interludios, 74.
  - 5.16.7 Impromptu, 74-75.
  - 5.16.8 Improvisación, 75.
  - 5.16.9 Scherzo, 76.
  - 5.16.10 Serenata.-Divertimento.-Casación, 76-78.  
**QM-LVG 385; 04-09-1918**
  - 5.16.11 Nocturno, 78-79.
  - 5.16.12 Intermedios (Intermezzi), 79.
  - 5.16.13 Intermezzo, 79.
  - 5.16.14 Ejercicios.- Estudios.- Estudios de concierto, 80.  
**QM-LVG 386; 21-09-1918**
- 5.17 Ejemplos musicales:
- 5.17.1 *Sonata* de Mozart, 81-88.
  - 5.17.2 *Sonata* de Beethoven, op. 27, 89-95.
  - 5.17.3 *Sonatina* de Haendel, 96-97.
  - 5.17.4 *Rondó* de C. F. M. Bach, 98-110.
  - 5.17.5 *Tiento de 1er tono*, Cabezón, 111-113.
  - 5.17.6 *Scherzo* de la *Sonata* op. 28. Beethoven, 114-118.
  - 5.17.7 *Nocturno* nº 5 de Field, 119-124.

## 2. ANTOLOGÍAS Y EDICIONES MUSICALES

1. *Salterio Sacro-Hispano. Publicación continua de música religiosa antigua y moderna fundada y dirigida por el maestro Felipe Pedrell.*<sup>854</sup> Barcelona: Manuel Salvat; Vidal Llimona y Boceta; I. Alier. 1882-1883; [1886]; 1904-1905.

Manuel Salvat editó el *Salterio Sacro-Hispano* entre 1882 y 1883. Aunque según algunas fuentes<sup>855</sup> la publicación de esta primera época continuaría hasta 1892, Pedrell especifica en su Catálogo manuscrito y en *Jornadas de Arte* que esta publicación, así como la de la revista *Notas Musicales y Literarias*, finalizaron en 1883:

“Estaba de Dios que a la derrota sufrida en el magisterio se unirían dos nuevos descabros.. [...]: Continuación y cese de las dos publicaciones indicadas (*Salterio Sacro-Hispano* y *Notas Musicales y Literarias*) desde el momento que cedidas al editor X. las desbarató por falta de administración, y por otras faltas”.<sup>856</sup>

Pedrell compuso algunas obras de música religiosa para una segunda época del *Salterio* proyectada en 1886, que no llegó a publicarse:

“Hubo conatos de resucitar el Salterio Sacro-Hispano, y hasta se llegaron a grabar algunas planchas, pero la quiebra del editor A. R. J. dio término a la flamante aventura de *La Enciclopedia Musical*, al *Salterio* y a unos *Músicos en camisa* de cuya humorada crítica sólo se publicaron un par de pliegos”.<sup>857</sup>

Se refiere al editor Antoni Rius i Julià. De hecho, en la correspondencia de Pedrell se conserva un pagaré “por sus obras musicales *El Salterio Sacro Hispano* y *El Tasso*, ópera en un acto”.<sup>858</sup>

En 1889 Pedrell realiza un nuevo intento de relanzar el *Salterio*. En enero Antonio Lozano le escribe sorprendido porque tiene noticias de la reanudación de la publicación del *Salterio* y le ofrece algunas de sus composiciones para publicar en la serie.<sup>859</sup> En marzo, Pedrell escribe a

854 V. LÓPEZ CALO, José. “Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”, en *Recerca Musicològica* XI-XII, 1991-1992, p. 157-209. CALMELL I PIGUILLEM, Cèsar. “Pedrell assagista”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 121-178

855 V. IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.). *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1997; Catálogo de la BDH-BNE.

856 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 189

857 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte...* p. 193-194.

858 RIUS I JULIÀ, Antoni. 1, 9-01-1886, en *Epistolario de Felip Pedrell...*

859 LOZANO, Antonio. 13, 10-01-1889, en *Epistolario de Felip Pedrell...*



Barbieri informándole de la reanudación del *Salterio*.<sup>860</sup>

En 1904 fue absorbido por Vidal Llimona y Boceta, que se hizo cargo de la edición de la segunda serie (Pedrell la contaba como tercera, considerando como segunda época el intento fallido de 1886) entre 1904-1905.

En 1908 Ildefonso Alier se hace cargo de los fondos de Llimona y Boceta, y publica de nuevo el *Salterio* entre 1908 y 1916. En la correspondencia de Pedrell se encuentra una carta de Alier en la que comenta a Pedrell que sus composiciones publicadas en el *Salterio* son ahora de la Sociedad Editorial de Música. (Alier, Ildefonso. Carta 12, 24-5-1919)

En 1922 algunas obras pasan a ser propiedad del Orfeo Tracio, cambiando el nombre a *Música Sacro-Hispana*.

#### 1.1 Primera época.<sup>861</sup> Barcelona, 1882-1883.<sup>862</sup>

BARBA, Anselm:

- *Cor Jesu charitatis victimam*. Cantata al Sagrado Corazón de Jesús; 4 v., órg.
- *O vos omnes*; B. solo, coro, órg.

GENÉ, Pablo (Rvdo. P.):

860 GÓMEZ ELEGIDO, María Cruz. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, en *Recerca Musicològica* 4, 1984, p. 185.

861 Hasta el momento no hemos podido localizar ninguna colección completa de ninguna de las dos épocas del *Salterio Sacro-Hispano*, ni localizar todos los ejemplares a partir de archivos y localizaciones diferentes; ha resultado especialmente difícil localizar ejemplares correspondientes a la primera época de la publicación. Por todo ello, es posible que este listado pueda verse ampliado en próximas investigaciones. Las piezas aquí referenciadas se han extractado de los catálogos de la obra publicados en el propio *Salterio*, así como en la revista *Notas Musicales y Literarias*. También ha sido de utilidad el catálogo de la obra de Pedrell publicado por Francesc Bonastre (“Catàleg de les obres de Felip Pedrell”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 211-228), el artículo citado de José López Calo (“Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”...) y los catálogos y fondos de la BNE y la BC.

862 “Salterio Sacro-Hispano: Publicación continua de obras de Música Religiosa, dirigida por el Maestro Pedrell, en colaboración de los Sres. Maestros Barba, Barrera, Bonet, Frígola, Guzman, Martínez Imbert, Ribera (D. José y D. Cosme), Roig y Úbeda.

Publica dos secciones de música (1ª para voces de hombre; 2ª para voces de mujer o de niño) repartiéndolo mensualmente dos entregas (una de cada sección), al precio de una peseta por entrega. Cada año de suscripción formará un tomo que contendrá aproximadamente todo el fondo de repertorio indispensable para llenar las necesidades del culto (Misas, Himnos, Antífonas, etc.)”, en *Notas Musicales y Literarias*, a. I, n. 8, 20-08-1882, p. 8.

“Sección tercera (Nueva sección que se inaugurará en Enero de 1883) Música para órgano solo, compuesta de obras de Maestros antiguos y modernos (fácil o mediana dificultad)”, en *Notas Musicales y Literarias*, a. II, n. 27, 1-01-1883, p. 13.

- *El Buen Pastor*, Idilio místico; a solo.
- *Tres Ave Maria y Gloria Patri* para alternar con el rezo. (Gené y Pedrell)

MARTÍNEZ IMBERT, C.: *Tota Pulchra*; solo y coro.

PEDRELL, F.:

- *Alma Redemptoris*; 4 v., coro.
- *Ave Maria*; 4 v., coro.
- *Ave Maria*, del libro *Spill*; texto Jaume Roig; v, órg.
- *Christus Factus est*; Gradual; 4 v.
- *Filiae Jerusalem*; Ant; 1875; v., cor de Ti., cuart., harm.
- *Jubilatio cantiones sacrae festive populares in hon. B.M.V.*
- Misa de *Requiem*; v., sin ac.
- *O Salutaris, Tantum Ergo y Genitori*, y *O Gloriosa*; solo, coro.
- *Salve Regina*; 1875; solo, coro de Ti., cuart, harm.
- *Tantum Ergo*; 4 v.
- *Tantum Ergo y Genitori*; 4 v.

RIBERA, J.: *Misa de la Asunción*; 3 v., coro.

ÚBEDA, José M<sup>a</sup> .:

- *Dos Motetes*; solo, Coro.
- *Gozos a Nuestra Señora de la Saleta*; 2 v. y 3 v.

## 1.2 Segunda época: 1904-1905; 1908-1916<sup>863</sup>

Autor desconocido:

- *Benedictus Dominus Deus Israel*, 4 v.
- *Fuga*; órg.
- *Hoc Corpus*; Mot.; 4 v. m., órg.
- *Juego de versillos para salmos*; 6 para cada tono; órg.
- *Magnificat*; solo, coro de Ti.
- *O admirable Sacramento*, Mot.; 4 v. m., órg.
- *6 responsorios de Difuntos*; 4 v., Cb, Vc o Fg.

863 Como se ve al comparar las obras de las dos épocas, algunas de las composiciones de la primera figuran también en el catálogo de la segunda. Ante la falta de información y la imposibilidad de cotejar los ejemplares para comprobar si se trata de reediciones, de nuevas composiciones, o simplemente de las mismas obras, hemos optado por mantener los dos registros a la espera de que nuevos documentos puedan clarificar esta cuestión.

En la segunda serie la división por secciones cambia: la primera sección incluye composiciones *Ad voces inaequales* (tiples, altos, tenores y bajos), con acompañamiento de órgano o *armonium*. La segunda sección comprende las composiciones *Ad voces aequales* (tiples, o tenores y bajos); finalmente, igual que en la primera época, la tercera sección se compone de obras para órgano. Incluimos obras de

Alfonso X, *el Sabio: Cuatro Cantigas*, transc. y arm. (con ac. de órg. o harm.) por Felip Pedrell.

- *Cantiga XXVIII*, “Todo logar mui ben pode ser defendudo”
- *Cantiga LX*, “Entre Ave et Eva”.
- *Cantiga LXI*, “Folé o qué cuida”.
- *Cantiga LXV*, “A crier debemos”.
- *Cantiga CC*, “Santa Maria loei et loo”.
- *Cantiga CCXXX*, “Tod’ home debe dar loor”.

ATMETLER, P.: *Salve tradicional montserratina*; v., órg.

BACH, J. S.: *Preludio*; transc. F. Pedrell; órg.

BALLVÉ, José María:

- *Misa*; 2 v., órg.
- *Misa*; 3 v. i., órg.
- *Misa*; a solo o coro unísono, órg.
- *2 Mot. al S.S. Sacramento y al Sagrado Corazón de Jesús*; 4 v.i., órg.
- *Rosario* (completo); solo y coro al unísono, órg.
- *Verbum caro*; Mot.; coro al unisono, órg.

BARBERA, Enrique:

- *Lamentación del primer Nocturno de Viernes Santo*; solo de T.
- *Misa*; 3 v.
- *O Sacrum Convivium*; 5 v.
- *Salve Regina*; 4 v.

BARBIERI, Francisco Asenjo, *Libera me, Domine*;<sup>864</sup> responso; 4v. m., sin ac.

BELLVÉ, José: *Elevación*; órg.

BEOBIDE, José María, *Misa*; 3 v. desiguales, órg.

BERMUDO, Juan: *Versillos de salmos e interludios de himnos*.<sup>865</sup> trasnc. Felip Pedrell; órg.

CAMÓ, Enrique:

- *Flores a María* n.1
- *Flores a María* n.2
- *Misa*; 3 v.; órg.
- *Misa de Difuntos*; 3 v.

CAMPANO Y NUIN, E.: *Hei mihi Domine*, Mot.; T.

CASANOVAS, Ventura:

- *Lo Breso de Betlem*. Cántico pastoril; 2 o 3 v.

864 Responso compuesto para las honras fúnebres a Cervantes y dedicado a la Real Academia Española por Francisco Asenjo Barbieri.

865 Trasnc. Felip Pedrell, del tratado de Juan Bermudo *Libro de la declaración de instrumentos musicales*, imp. Osuna: Juan de León, 1553; ed. anterior, (sólo una parte), imp. Osuna, 1549..

- *Misa pastoril*; 2 Ti.
  - *O Salutaris*; solo, coro de Ti.
  - *Dos Trisagios a la Virgen*; 2 Ti., B.
  - *Trisagio a la Santísima Trinidad*.
  - *Tantum ergo y Genitori*. 2 Ti., B.
  - *Vamos pastorcillos*, letrilla; 2 Ti. y coro.
- COMES, J. B.<sup>a</sup>: *Obscuratus est sol*; Mot. 4 v.
- COTS (s. XVIII):
- *Improperium expectavit*, Mot.; 4 v. m., órg.
  - *Motete para la Semana Santa*; 4 v.
- CUMELLAS RIBÓ, Josep:
- *Bendita sea tu pureza*; coro 2 v.
  - *Gozos a S. José*; solo, coro 2 v.
- ELÍAS, Isidro: *Bone Pastor*; Mot.; solo T.
- ELÍAS, José:
- *Offertorium in festo Immaculata*.
  - *Offertorium in festo Purificationis*.
  - *Offertorium in festo Visitatione et Nativitate*.
  - *Offertorium in festo Assumptione*.
  - *Offertorium in festo Annuntiatione*.
  - *Octavo prelude de las obras de órgano entre el antiguo y moderno estilo*; 1749; órg.
- FERRER, Jaime, *Laudate Dominum*, Ps. 8 v. en 2 coros, órg.
- FRANCÉS DE IRIBARREN, Juan, *Vexilla Regis prodeunt*; 4v.
- FRÍGOLA, Bonaventura:
- *Motetes a la Virgen*.
  - *Peccantem me quotidie: responsorio de difuntos*. 2 Ti., B.
  - *Rosario de la Merce*; 2 Ti.
- GOBERNA, Roberto: *El órgano moderno*; órg.
- GOICOECHEA, Vicente: *Misa para la Inmaculada Concepción*; 3 v. masc.
- GUERRERO, Francisco:
- *Salve Regina*; 4 v.
  - *Villanesca espiritual, propia para comunión*; 4 v. m., órg.; trasnc. Felip Pedrell.
- HABERT, F.J.: *Acompañamientos y respuestas para el canto de la Misa*; órg.
- LAMOTE DE GRIGNON, Joan:
- *Ave Maria*; solo, órg.
  - *Salve Regina*; v., órg.
  - *Tota Pulchra*; v., órg.
  - *Tres Cánticos a María: Consolatrix afflictorum*; Ti. o T. solo; *Ofrenda a la Virgen*;

Ti. o T. solo; *Stella matutina*; v. o coro de Ti.

LLAURADÓ, Ignacio: *Misa de requiem*. 2 v.

MARTÍNEZ, Vicente: *Recesit Pastor noster*. Mot. 4 v.

MARTINEZ IMBERT, Claudi:

- *Bendita seu tu pureza*. Mot. a 2 v.
- *Gloriae; Himno a María Inmaculadada*; 2 Cánt.; v. unísono, órg.
- *Jesu dulcis memoria*. Mot.; coro unísono de Ti.
- *Pater Noster*; B., coro.
- *Tota pulchra*; Ti., coro.

MAS I SERRACANT, Domènec:

- 2 *Benedictus*; 4 v. m., órg.
- *Beatus vir*; Grad. o Mot. para las fiestas de San José; 3 v. m., órg. obligado.
- *Christus factus est*, Mot.; 4 v. m., órg.
- *Improperia*; 4 v. a solo, 2 coros, órg.
- *Misa de gloria*; 4 v. m., órg.
- *O Salutaris*, Mot.. al S.S. Sacramento; 4 v. m., órg.
- *Tota Pulchra*; 2 v. i., órg.
- *Vexilla Regis*; 4 v. m. alternadas con el canto gregoriano, órg.

MILLET, Lluís:

- *Cansons espirituals*; c. solo, v. o coro al unísono, órg.
- *Pregària a la Verge del Remey*.
- *Jesuset*; canción.
- *La Pregària del Jovent*.
- *Llobances al Santísim Sagrament*; texto de Luis M. de Valls.
- *Pregària a Jesús*; canción espiritual.
- *Al cel blan*; texto de Luis M. de Valls.
- *Los Novísims*; canto de Cuaresma.

MONTESINOS, Antonio: *Eram quasi agnus*; Mot.; 4 v.

MORENO Y POLO, Juan (s. XVIII):

- *Benedictus Dominus Deus Israel*; 2 coros: 1º solo de Ti.; 2º 4 v., órg.
- *Dos versillos para el Pange lingua*; órg.
- *Entrada de procesión*.
- *Juegos de versillos para el himnos Ave maris stella*; 1776; órg.
- *Juego de versillos para el himno de la Asunción*; 1774; órg.
- *Juego de versillos para el himno de la Santísima Trinidad y Dominicas de entre año*; órg.
- *Juego de versillos para el himno del Espíritu Santo*; órg.
- *Ofertorio*; órg.

- *Sonatina*; órg.
- *Te Deum laudamus, senarum vocum in duobus choris, organo comitante.*

NAVARRO, Juan (siglo XVI):

- *Psalmus Laudate pueri Dominum*; 4 v., órg.; transc. Felip Pedrell.
- *Psalmus Nisi Dominus*; 4 v., órg.; transc. Felip Pedrell.

NIN, Antonio: *Dos Rosarios*; 3 v.

OCÓN, Eduardo:

- *Himno a San José*, 4 v.
- *Tota Pulchra*, 4 v.

OTAÑO, Nemesio:

- *Himno del Apostolado de la Oración*; v. o coro al unísono, órg.
- *Villancico*, v. o coro unísono, órg.

PASTÓ BENVENUTO, Manel. *Al niño Jesús*; canción de carácter popular; texto de José M. Vidal y Pomar; v., órg.

PEÑALOSA, Francisco (siglo XVI): *Festum Septem Dolorum B.V.M. Hymnus Sancta Mater, istud agas*; 4 v., órg.

PEDRELL, Felip:

- *A solus ortus cardine, hymnus in Nativitate Domini*; 4 v., órg.
- *Al Corazón de Jesús*, canto místico.
- *Antífonas de la Santísima Virgen* (*Ave Regina caelorum, Alma Redemptoris Mater, Regina caeli*); a solo, 3 v. de Ti., órg.
- *Antiphona Sancta Maria, succurre miseris*; v., órg.
- *Ave Maria*, del libro *Spill*; texto de Jaume Roig; v., órg.
- *Ave Regina caelorum*; Ant.; 4 v., órg.
- *Bone Pastor*, Mot.
- Seis *Cantigas* de Alfonso el Sabio (V. Alfonso X, *el Sabio*); transc. y arm. Felip Pedrell.
- *Christus factus est*, Mot., 4 v. m., órg.
- *Dormi, fili, cantico cunabula*; v., órg.
- *Estrofas de Santa Teresa*. (*Véante mis ojos, dulce Jesús bueno, etc.*); sobre un tema popular; v., órg.
- *Gloriosa Virginum*; himno a solo y coral de Ti.
- *Jubilatio (Omni die)*; v., órg.
- *L'herba de l'amor*. Idilio místico; texto de J. Verdaguer; v., coro unísono, órg.
- *La Sagrada Familia*, idilio místico; texto J. Verdaguer, v. órg.
- *Les Cinch Roses*, idilio místico.
- *Litaniae Lauretanae*; solo, coro de Ti.
- *Lo Cor de Jesús*; idilio místico; texto de J. Verdaguer; v. org.

- *Lo Sant Nom de Jesús, cant místich de Nadal y Circumcisió*; texto de J. Verdager; v. org.
- *Misa de Requiem*; 4 v. m., sin ac.
- *O gloriosa Virginum, hymnus in festis B.M.V. per annum*; 4 v., órg.
- *O Salutaris Hostia - Tantum ergo y Genitori*; coro de Ti.
- *Omni die dic Mariae, iubilatio*; v. y órg.
- *Plegaria a la Virgen*. Texto de Valle Ruiz; v. y órg.
- *Praeclara custos Virginum, hymnus in festo Immaculae Conceptionis B.M.V.*; 4 v., órg.
- *Preces ex Liturgia Gothica*; coro al unísono, órg.
- *Salutación angélica (Ave Maria gratia plena y Sancta Maria)*; solo, coro de Ti., órg.
- *Salve montserratina*, del P. Ametller [pseudónimo Martinus Montcada]; transc. órg.
- *Sancta Maria, succurre*; Ant.; v.
- *Sant Joseph*; canto místico de Navidad; texto de J. Verdager; v., órg.
- *Sospirs*; idilio místico sobre una tonada de Alfonso X.; v., org.
- *Tantum ergo et Genitori, more hispano (ex missale Toletano)* [pseudónimo Martinus Montcada]; órg.
- Exposición *Tantum ergo*; Reserva *Tantum ergo y Genitori*; 4 v. m. y órg.
- *Te Deum*; 4 v., coro.
- *Veni a Maria*, Cánt.; v., coro unísono, órg.

## RIBERA, Cosme:

- *Ave Verum*; 4 v.
- *A la Inmaculada María*. Letrilla para el mes de mayo.
- *O Salutaris*; solo; coro de Ti.

## RIBERA, José.:

- *Misa de la Asunción*; 3 v., coro de Ti; canto llano mixto.
- *Popule meus*. Mot. para la adoración de la Cruz; 3 Ti., coro.
- *Trisagio* n.1; 4 v.
- *Trisagio* n. 2; 3 v.
- *Villancico*. Solo, coro.

## RIPOLLÉS, Vicente:

- *Introitus, Graduale, Offertorium et Communio de Imm. Concept. B.M.V.*; 2 v., órg.
- *Missa de Immaculae Conceptionis B.M.V.*, 2 v., órg.

RIVAFRECHA: *Salve Regina*; 4 v., órg.; transc. Felip Pedrell.

SANCHO MARRACO, J.: *La estrella*, villancico; dúo de Ti., coro.

SOLER, Antonio: *Misa in Dominica Septuagesimae*; 4 v.

TORRES, Eduardo:



- *Manjar de manjares*; letrilla de comunión; solo y coro.
- *Misa de Requiem*; 2 v., órg.
- *Tres motetes al Sagrado Corazón de Jesús*; 2 v., órg.

ÚBEDA, José María:

- *Gozos a Ntra. Sra. de la Saleta*; 3 v.
- *Panis angelicus*; Mot.; 4 Ti.
- *Verbum caro*; Mot.; 4 Ti.

VARGAS, Urbán de: *¡Ob, qué buen pastor!*; Villancico; 4 v.

VIADA, Luis Carlos:

- *Elevación*; órg.
- *Ofertorio*; 1776; órg.
- *Sonatina*; órg.

VICTORIA, Tomás Luis de:

- *Ave, maris stella*; Ant.; 4 v., órg.; transc. Felip Pedrell.
- *Iesu, dulcis memoria*; Mot.; 4 v., órg.
- *Misa Dominical*, sobre el tema gregoriano correspondiente; coro unísono, órg.

VILASECA, J.:

- *Al Niño Jesús*; canción de Navidad; solo, coro.
- *Entre pajas*; villancico; solo, coro.

VILLALBA, Luis.: *Cantos de Misión o para ejercicios espirituales*; coro unísono, órg.

VILLALBA, Marcelino: *Ave Maria*; coro unísono.

VILLALBA MUÑOZ, Enrique: *Ave Maria*; solo de T.; harm.

VIOLA, Anselmo (P.): *Sonatina*; 1755; órg.

## 2. *Notas Musicales y Literarias*. 1882-1883.

BALART: *Las Mariposas*; vals; pf., en *NMYL*, n. 18, 29-10-1882, p. 8; n. 19, 5-11-1882, p. 8.

BARRERA Y GÓMEZ, Enrique: *Nocturno*; pf., en *NMYL*, n. 5, 30-07-1882, p. 8; n. 6, 6-08-1882, p. 8.

CAMALÓ, F.

- *La Caída de las Hojas*; romanza; texto de Sebastián de Mobellan; c., pf, en *NMYL*, n. 20, 12-11-1882, p. 8.
- *Il Camino*; melodía; texto Parzanese; c., pf, en *NMYL*, n. 29, 1-02-1883.

CAMPANO, Enrique: *Balada*; pf., en *NMYL*, n. 9, 27-08-1882, p. 8.

CAMPANO, Tomás: *Naquix* (Zortzico); aire vascongado; pf, en *NMYL*, n. 29, 1-02-1883; n. 30, 15-02-1883.

DOMINGO, F.: *Romanza*; pf, en *NMYL*, n. 34, 15-04-1883.

FERRER, Melchor:

- *Si vous saviez (¡Se tu sapessi!)*; romance; texto fr. José de Despujol; trad. it., Eduardo Torazzi; c., pf, en *NMYL*, n. 30, 15-02-1883.
- *Rappelle-toi (¡Sovienti!)*; melodía; texto fr. José de Despujol; trad. it. Eduardo Torazzi; c., pf, en *NMYL*, n. 31, 1-03-1883; n. 32, 15-03-1883.

GARCÍA ROBLES, F.

- *Mazurka*; pf, en *NMYL*, n. 31, 1-03-1883.
- *Última lágrima*; elegía; pf, en *NMYL*, n. 32, 15-03-1883.
- *Wals*; pf, en *NMYL*, n. 32, 15-03-1883.

MARTÍNEZ IMBERT: *Scherzo-Wals*; pf, en *NMYL*, n. 27, 1-01-1883.

PALAU: ¡ *May mes!*; melodía; texto Palau; trad. it. Torazzi, en *NMYL*, n. 25, 17-12-1882, p. 8.

PEDRELL, Felip.

- *Balada*; texto de Gerónimo Roselló; trad. It. Eduardo Torazzi; c., pf, en *NMYL*, n. 8, 20-08-1882, p. 8.
- *Dolora*; pf, en *NMYL*, n. 15, 8-10-1882, p. 8.
- *Gavota 1ª*; pf, en *NMYL*, n. 21, 19-11-1882, p. 8; n. 22, 26-11-1882, p. 8.
- *Gavota 2ª*; pf, en *NMYL*, n. 23, 3-12-1882, p. 8; n. 24, 10-12-1882, p. 8.
- *La Pregbiera dell'Orfanello*; melodía; texto César Cantú; c.; pf, en *NMYL*, n. 27, 1-01-1883; n. 28, 15-01-1883.
- *Mazurka*; pf, en *NMYL*, n. 31, 1-03-1883.
- *Canzone d'Aprile*; melodía; c., pf, en *NMYL*, n. 10, 3-09-1882, p. 8.
- *Son Io*; melodía; c., pf, en *NMYL*, n.7, 13-08-1882, p. 8.
- *Mignon*; c., pf, en *NMYL*, n. 1, 2-07-1882, p. 8.
- *Nocturno-Berceuse*; pf, en *NMYL*, n.11, 10-09-1882, p. 8.
- *Romance*; c., pf, en *NMYL*, n.12, 17-09-1882, p. 8.
- *Chiarina*; tanda de vases; pf, en *NMYL*, n. 2, 16-07-1882, p. 8; n. 4, 23-07-1882, p. 8.

PUJOL, J. B.: *La Plainte arabe*; melodía; c.; pf, en *NMYL*, n. 34, 15-04-1883; n. 35, 1-05-1883.

RIBERA, Cosme: *Fantasia-Mazurka*; pf, en *NMYL*, n. 14, 1-10-1882, p. 8; n. 15, 8-10-1882.

SALVAT, Manuel : *El Parainfo*, gran marcha triunfal, en *NMYL*, n. 13, 24-09-1882, p. 8.

SÁNCHEZ BAGANYACH, F. de P.:

- *Souvenirs Mythologiques. Eros. Himne a Venus*; pf, en *NMYL*, n.28, 15-01-1883; n. 29, 1-02-1883.
- *Rimas I, VII, XI* de G. A. Bécquer; c., pf, en *NMYL*, n. 36, 15-05-1883; n. 37, 1-06-1883.

TINTORER: *La Balia* [sic]; romaza; texto Torazzi, en *NMYL*, n. 26, 24-12-1882, p. 8.

VALLCORBA, José: *Soñar*; melodía; texto de Teodoro Baró; trad. it. Eduardo Torazzi: c., pf, en *NMYL*, n. 16, 15-10-1882, p. 8; n. 17, 22-10-1882.

### 3. *Ilustración Musical Hispano Americana*

A. C. F. *La torre Eiffel*, Vals para piano, en *IMHA*, a. II, n. 39, 24-08-1889; n. 40, 8-09-1889

AGERO Y BROCHIN, Rufino. *Flora*, mazurka, en *IMHA*, a. IX, n. 207, 30-08-1895; n. 208, 15-09-1895

ALBÉNIZ, Isaac. *Minuetto* de la 7ª Sonata, op. 111, [escrito *ex profeso* para la *Ilustración Musical Hispano Americana*], en *IMHA*, a. I, n. 14, 15-08-1888

ALCUBILLA, Francisco.

- *Pilar*, Polka para piano, en *IMHA*, a. II, n. 37, 26-07-1889; n. 38, 8-08-1889

- *Zulima*, Mazurka, en *IMHA*, a. II, n. 38, 8-08-1889

ALEIXANDRE, J.M., *Un pensamiento*, Schotisch, en *IMHA*, a. IX, n. 205, 30-07-1895; n. 206, 15-08-1895

ALIÓ, Francisco, *Canciones Catalanas*, en *IMHA*, a. V, n. 105, 30-05-1892

ÁLVAREZ, Fermín,

- *Nana*, Canción de Cuna para canto y piano, en *IMHA*, a. I, n. 1, 30-01-1888

- *L'Orpheline (L'Orfanella)* Romanza para piano y canto, palabras francesas e italianas, titulada, en *IMHA*, a. III, n. 53, 2-04-1890

- *Acuérdate*, Romanza para piano y canto, en *IMHA*, a. III, n. 55, 30-04-1890

AMORÓS, Amancio:

- Mazurka en re menor, en *IMHA*, a. IV, n. 76, 15-03-1891; n. 77, 30-03-1891

- Recuerdo de amor, melodía para canto y piano; texto: M. A. Versami, en *IMHA*, a. IX, n. 214, 15-12-1895

- Mazurca en re bemol para piano. a. III, n. 50, 18-02-1890; n. 51, 3-03-1890

- Mazurka en sol mayor para piano, en *IMHA*, a. III, n. 53, 2-04-1890

ANDERSEN, Vigo, España, danza española para piano, en *IMHA*, a. V, n. 112, 15-09-1892

- España, danza española para piano, en *IMHA*, a. V, n. 113, 30-09-1892

ANDREU, José, Capricho-Gavota, en *IMHA*, a. VIII, n. 170, 15-02-1894

- Scherzo-Andante, en *IMHA*, a. VIII, n. 177, 30-05-1894

ARGULLOL, Manuel, Fiesta campestre, tanda de rigodones, en *IMHA*, a. V, n. 99, 29-02-1892

ARÍN, Valentín de, Sita, pequeño recreo infantil, en *IMHA*, a. VIII, n. 172, 15-03-1894

- ARMENGOL, Delfín, Americana, en *IMHA*, a. IV, n. 73, 30-01-1891
- ARRIAGA, Juan Crisóstomo de, Estudio inédito para Piano, composición del malogrado compositor D. Juan Crisóstomo de Arriaga, en *IMHA*, a. II, n. 27, 24-02-1889
- Estudio inédito para Piano, composición del malogrado compositor D. Juan Crisóstomo de Arriaga, en *IMHA*, a. II, n. 28, 12-03-1889
- ARRIETA, Emilio, Monólogo, en *IMHA*, a. II, n. 29, 24-03-1889
- Monólogo, poesía atribuida a Felipe II, en *IMHA*, a. II, n. 28, 12-03-1889
- ARTEAGA Y PEREIRA, José María, Una melodía para canto y piano, sobre la poesía de Víctor Hugo titulada Nouvelle chanson sur un vieil air, en *IMHA*, a. III, n. 67, 30-10-1890
- Melodía para canto y piano La Branche de Troëne (poesías francesa de Blanchecotte), en *IMHA*, a. III, n. 68, 15-11-1890
- Atribuido por unos a Sors y por otros a Murguía, de la interesante colección Cantos españoles de D. Eduardo Ocón. Bolero, en *IMHA*, a. III, n. 71, 30-12-1890
- BACH, J. S. Gavotta y Musette para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 138, 15-10-1893
- BALART, Gabriel, Fantasía elegíaca a la memoria del maestro Obiols, en *IMHA*, a. IV, n. 80, 15-05-1891
- Fantasía elegíaca a la memoria del maestro Obiols, en *IMHA*, a. IV, n. 81, 30-05-1891
- BARBIERI, Francisco Asenjo, Chorizos y Polacos, zarzuela en tres actos; letra de Luis Mariano de Larra - Canción del Tío Tusa, en *IMHA*, a. IX, n. 192, 15-01-1895
- BARREJÓN, Eduardo, Mata Moros, Pasacalle para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 150, 15-04-1894
- Mata Moros, Pasacalle para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 151, 30-04-1894
- BARRERA Y GÓMEZ, Enrique, Romanza para canto y piano, Desdenes, en *IMHA*, a. II, n. 31, 23-04-1889
- Enrique, Continuación y final de la Romanza para canto y piano Desdenes, en *IMHA*, a. II, n. 32, 7-05-1889
  - Una lágrima, Melodía de salón o romanza para piano y canto, en *IMHA*, a. I, n.,
- BARTOMEUS, Polka-pasodoble (conclusión), en *IMHA*, a. II, n. 28, 12-03-1889
- BARTUMEUS, Polka-Pasodoble, en *IMHA*, a. II, n. 27, 24-02-1889
- BAUZÁ, Cosme, Una lágrima. Melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. V, n. 104, 15-05-1892
- BAUZÁ, Cosme, Una lágrima. Melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. V, n. 105, 30-05-1892

- BAYONA, Buenaventura, Schotisch para piano, El Clavel, en *IMHA*, a. II, n. 39, 24-08-1889
- BAYONA, Buenaventura, Schotisch para piano [El Clavel], en *IMHA*, a. II, n. 38, 8-08-1889
- BEETHOVEN, L. v., Romanza de la sonatina n. 5, en *IMHA*, a. IV, n. 80, 15-05-1891
- BEETHOVEN, L. v., Valses para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 81, 30-05-1891
- BEETHOVEN, L. v., Valses para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 82, 15-06-1891
- BEETHOVEN, L. v., Marcha fúnebre, en *IMHA*, a. IV, n. 83, 30-06-1891
- BEETHOVEN, L. v., Adagio cantábile de la Sonata Patética, en *IMHA*, a. V, n. 96, 15-01-1892
- BELLMUNT, Gustavo, ¡Pensando en tí!, Danza, en *IMHA*, a. IX, n. 199, 30-04-1895
- BENAIGES, Ilusiones, melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. VI, n. 124, 15-03-1893
- BENAIGES, José M<sup>a</sup>, A cor Amoris Victima, motete para tenor y órgano, en *IMHA*, a. VIII, n. 185, 30-09-1894
- BENAVENTE, Manuel, Tristeza, mazurka, en *IMHA*, a. V, n. 115, 30-10-1892
- BENAVENTE, Manuel, ¡Patria! Galop para piano, en *IMHA*, a. V, n. 118, 15-12-1892
- BENAVENTE, Manuel, Laura, Mazurca para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 132, 15-07-1893
- BENAVENTE, Manuel, Alborada, pensamiento musical para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 159, 30-08-1894
- BENAVENTE, Manuel, Impromptu para piano, en *IMHA*, a. III, n. 49, 30-01-1890
- BENAVENTE, Manuel, Impromptu para piano (conclusión), en *IMHA*, a. III, n. 50, 18-02-1890
- BENITO, Cosme José de, [una composición religiosa de D. Cosme José de Benito, fechada en Mayo de 1886, y facilitada por Barbieri], en *IMHA*, a. I, n. 18, 15-10-1888
- BERNABÉ LENTISCO, Antonio M<sup>a</sup>, Un recuerdo de Alicante, mazurka, en *IMHA*, a. IX, n. 212, 15-11-1895
- BERNABÉ LENTISCO, Antonio M<sup>a</sup>, Un recuerdo de Alicante, mazurka, en *IMHA*, a. IX, n. 213, 30-11-1895
- BLANCK, Hubert de, Marcha fúnebre, dedicada a la memoria de D. José Antonio Cortina, en *IMHA*, a. I, n. 7, 30-04-1888
- BLANCK, Hubert de, Marcha fúnebre, dedicada a la memoria de D. José Antonio Cortina. (Conclusión), en *IMHA*, a. I, n. 8, 15-05-1888
- BLANCK, Hubert de, Estudio de concierto para piano, en *IMHA*, a. V, n. 107,

- 30-06-1892
- BLANCK, Hubert de, Estudio de concierto para piano, en *IMHA*, a. V, n. 108, 15-07-1892
- BLASCO, Francisco Javier, Amorosa, melodía para piano y canto; texto: Enrique Costa, en *IMHA*, a. VII, n. 164, 15-11-1894
- BLASCO, Justo,
- Polka militar, en *IMHA*, a. I, n. 22, 15-12-1888
  - *Tú y yo*. Cantinela. c. p.; texto: Selgas, en *IMHA*, a. IV, n. 75, 28-02-1891; n. 76, 15-03-1891
  - Melodía para violín y piano, en *IMHA*, a. IX, n. 205, 30-07-1895
  - *Dolora*, Composición para piano, en *IMHA*, a. II, n. 41, 22-09-1889
- BOCCHERINI, L,
- Allegro con fuoco para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 141, 30-11-1893
  - Minuetto para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 158, 15-08-1894
- BONET, Ramón, Ampliación de un Tema patético para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 157, 30-07-1894
- BONNÍN, Joaquín, Polka para piano, Bande Joyeuse, en *IMHA*, a. II, n. 35, 21-06-1889
- BORDES, Carlos, Paysage vert, melodía para piano y canto; texto: Paul Verlaine, en *IMHA*, a. VII, n. 163, 30-10-1894
- BORRÁS DE PALAU, Juan, Anaraidas, capricho imitativo, en *IMHA*, a. VIII, n. 175, 30-04-1894
- BOSCH HUMET, Eusebio,
- Gloria al trabajo, himno. Transcripción para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 166, 15-12-1894
  - La venditrice de fiori, melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. IV, n. 90, 15-10-1891
- BOSCH, Jaume, Composición para guitarra, escrita expresamente para la Ilustración por D. Jaime Bosch, en *IMHA*, a. I, n. 15, 30-08-1888
- BRAÑAS, Eduardo, Gallegada, en *IMHA*, a. VIII, n. 191, 30-12-1894
- BRETÓN, Tomás,
- Romaza de la zarzuela Amores de un Príncipe, en *IMHA*, a. IV, n. 77, 30-03-1891
  - Romanza para canto y piano de Los Amantes de Teruel, en *IMHA*, a. IV, n. 88, 15-09-1891
  - Romanza para canto y piano de Los Amantes de Teruel, en *IMHA*, a. IV, n. 89, 30-09-1891.
  - Sardana de la ópera *Garín*, en *IMHA*, a. V, n. 116, 15-11-1892; n. 117, 30-

11-1892.

- *Polo Gitano* para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 146, 15-02-1894; n. 147, 28-02-1894.

- Soleá del Sargento y Copla de Melchor de la ópera en tres actos *La Dolores*. a. VIII, n. 188, 15-11-1894

BRETONS, José, Mazurka Rosita, en *IMHA*, a. II, n. 35, 21-06-1889

BRÚ, E.

- Soñadora, gavota para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 203, 30-06-1895

- Danzas Satíricas para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 209, 30-09-1895

BRUNET RECASENS, Francisco,

- Polka para piano n. 2, en *IMHA*, a. VI, n. 123, 28-02-1893

- Dos habaneras, n. 2 y 2bis, en *IMHA*, a. VI, n. 124, 15-03-1893

- Album de baile, piezas fáciles para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 125, 30-03-1893

- Mazurka, n. 5, en *IMHA*, a. VI, n. 127, 30-04-1893

- Album de baile, piezas fáciles para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 128, 15-05-1893

- O salutaris, Hostia, en *IMHA*, a. VI, n. 121, 30-01-1893

- Vals para piano n. 1, en *IMHA*, a. VI, n. 122, 15-02-1893

BUFALETTI, Federico, Mazurka del album de severina, en *IMHA*, a. III, n. 54, 19-04-1890

BUZENAC, Giulio, Duetino dei baci, de Don Pedro de Medina, ópera cómica en tres actos, en *IMHA*, a. VI, n. 131, 30-06-1893

CALDERÓN NAVARRO, Pedro, Delicias del Hogar, Schottisch para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 171, 28-02-1894

CALVIST Y SERRANO, Enrique, Tango de Salón para piano, titulado El Tamarindo, en *IMHA*, a. II, n. 27, 24-02-1889

CALZOLARI, Romanza para soprano, en *IMHA*, a. V, n. 106, 15-06-1892

CAMÓ Y ALSINA, Enrique,

- *Ecos de Andalucía*, fantasía española, en *IMHA*, a. IX, n. 194, 15-02-1895

- *Armenia*, Mazurka de salón para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 137, 30-09-1893.

- Lolita, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 144, 15-01-1894; n. 145, 30-01-1894.

- Gavota para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 183, 30-08-1894; n. 184, 15-09-1894.

- Minuetto para piano, en *IMHA*, a. II, n. 34, 4-06-1889.

CAMPA, Gustavo E. *Soupir*, melodía para mezzo soprano con acompañamiento de



piano y violoncello. trad. D. José María Arteaga, en *IMHA*, a. II, n. 24, 15-01-1889; n. 25, 27-01-1889.

CAMPABADAL, José.

- Ave María a solo de barítono o contralto, con acompañamiento de órgano, en *IMHA*, a. VIII, n. 184, 15-09-1894

- Adagio de la Sonata en Re, en *IMHA*, a. IX, n. 192, 15-01-1895

CAMPANO Y TONZAT, Tomás, Un momento musical, para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 130, 15-06-1893

CANDI, Cándido, Gavota para piano, en *IMHA*, a. I, n. 4, 15-03-1888; n. 6, 15-04-1888.

CANTÓ Y FRANCÉS, Juan, Desaliento y Esperanza, romanza para canto y piano, texto de Santiago Puig Pérez, en *IMHA*, a. VIII, n. 185, 30-09-1894

Carlos PINTADO Y ARGÜELLES, Polka de salón, titulada Trangallada (broma, en gallego), ob. 154 de D. Carlos Pintado y Argüelles, en *IMHA*, a. II, n. 30, 9-04-1889

Carlos V (atribuida), Composición, en *IMHA*, a. VII, n. 159, 30-08-1894

CARVAJAL, Francisco, No Lugar de Vilanova, Gallegada, en *IMHA*, a. VIII, n. 189, 30-11-1894

CASAGEMAS, M<sup>a</sup> Luisa,

- *El pescador de coral*, en *IMHA*, a. IV, n. 74, 15-02-1891

- *Insistencia*. Melodía para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 82, 15-06-1891

- *Intermezzo* para piano, de la ópera *I Briganti*, en *IMHA*, a. V, n. 111, 30-08-1892

- *Íntima*, melodía para piano, en *IMHA*, a. V, n. 111, 30-08-1892

- *Il lamento della Chisa*, melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. VI, n. 121, 30-01-1893

- *Crepúsculo*; transcripción para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 141, 30-11-1893

CASTILLO, David del, *Dans les Nuages*, fantasía para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 170, 15-02-1894

CASTRO, Ricardo de, Una hoja de álbum para piano, en *IMHA*, a. II, n. 30, 9-04-1889; n. 31, 23-04-1889

CHEVALLIER, María Luisa, Tanda de Valses, en *IMHA*, a. III, n. 60, 15-07-1890

CHEVALLIER, María Luisa, Romanza sin palabras, en *IMHA*, a. II, n. 45, 22-11-1889

CHEVALLIER, María Luisa, Tanda de Valses, Cordouan, en *IMHA*, a. III, n. 61, 30-07-1890

CHEVALLIER, María Luisa, Tanda de Valses, en *IMHA*, a. III, n. 62, 15-08-1890

- CHOPIN, F. Nocturno en sol menor, para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 129, 30-05-1893  
 CHOPIN, F., Marcha fúnebre, en *IMHA*, a. V, n. 111, 30-08-1892
- CIOFFI, Ernesto, Melodía para violín y piano, en *IMHA*, a. IV, n. 78, 15-04-1891
- COMES, Juan Bautista, Responsorio breve de Compeltas a solo de Tiple con acompañamiento de Bajoncillo 1º y 2º y Bajón, en *IMHA*, a. I, n. 21, 30-11-1888
- CUSPINERA, Transcripción para piano, de la zarzuela La mar vella, en *IMHA*, a. I, n. 15, 30-08-1888  
 CUSPINERA, C., paso-doble Colón (primera composición ejecutada por la Banda de la Casa provincial de Caridad de Barcelona, en reducción a piano por el autor), en *IMHA*, a. III, n. 63, 30-08-1890  
 CUSPINERA, Clemente, Meloepa (all' antica) del melodrama de D. Eloy Perillán Buxó, titulado El Maldito, en *IMHA*, a. II, n. 40, 8-09-1889
- CUI, Cesar, Petit Prélude para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 134, 15-08-1893
- David G. del CASTILLO, Petite Marche para guitarra, dedicada a la Princesa María Cristina de Borbón, Vizcondesa de Troncoso, en *IMHA*, a. II, n. 44, 6-11-1889
- DESPREZ, Josquin, Mille regretz, en *IMHA*, a. VII, n. 159, 30-08-1894
- DOMÉNECH, Miguel, Impromptu-Danza, en *IMHA*, a. II, n. 41, 22-09-1889  
 DOMÉNECH, Miguel, Impromptu-Danza (conclusión), en *IMHA*, a. II, n. 42, 8-10-1889  
 DOMÉNECH, Miguel, Primer Impromptu-Danza, en *IMHA*, a. II, n. 43, 21-10-1889
- DOMINGO, Francisco, Sevillana. p, en *IMHA*, a. IV, n. 84, 15-07-1891  
 DOMINGO, Francisco, Sevillana. p, en *IMHA*, a. IV, n. 85, 30-07-1891  
 DOMINGO, Francisco, Marcha fúnebre para piano a cuatro manos, en *IMHA*, a. IV, n. 88, 15-09-1891  
 DOMINGO, Francisco, Marcha fúnebre para piano a cuatro manos, en *IMHA*, a. IV, n. 89, 30-09-1891
- ECHEVARRÍA, José M<sup>a</sup>, Segunda Mazurka, en *IMHA*, a. VI, n. 143, 30-12-1893  
 ECHEVERRÍA, José M<sup>a</sup>, Asenchi, Tanda de Valses para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 165, 30-11-1894  
 - Asenchi, Tanda de Valses para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 166, 15-12-1894
- ERVITI, José,  
 - *El Frac Rojo*, paso a cuatro, en *IMHA*, a. VIII, n. 176, 15-05-1894  
 - *La Navarra*, mazurka, en *IMHA*, a. VIII, n. 183, 30-08-1894
- ESPADA, Lorenzo. *María*, Gavota, en *IMHA*, a. IX, n. 202, 15-06-1895; n. 203, 30-06-1895.
- ESPINO, Felipe, Polka burlesca para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 95, 30-12-1891

ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y GIMÉNEZ, Gaspar,

- Romanza para barítono; texto: Enrique Bedmar, en *IMHA*, a. VII, n. 147, 28-02-1894
- *Un saludo a Francia*, pasacalle sobre motivos de cantos populares españoles y franceses, en *IMHA*, a. III, n. 49, 30-01-1890

ESTARRONA, José,

- *Luz*, Balada sobre un canto popular gallego, Luz, transcripción de orquesta para piano, en *IMHA*, a. II, n. 32, 7-05-1889; n. 33, 21-05-1889.
- *La Campesina*, Americana para piano, en *IMHA*, a. II, n. 32, 7-05-1889

FAYOS, José, Pepita, Gavota para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 206, 15-08-1895

FELIU Y FERRUSOLA, José,

- Nocturno para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 148, 15-03-1894
- *No quiero verte*, melodía para canto y piano; texto: Manuel Valcárcel, en *IMHA*, a. VII, n. 160, 15-09-1894
- *Manolo*, Schotisch para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 211, 30-10-1895

FERNÁNDEZ CABALLERO, Manuel,

- *Sin él*, balada. *Recuerdo del Monasterio de Piedra*, en *IMHA*, a. III, n. 60, 15-07-1890; n. 61, 30-07-1890
- Jota de El Dúo de la Africana, en *IMHA*, a. VIII, n. 186, 15-10-1894

FERRER, Guillermo, Canción de la Tonadilla *El Remedo del Gato* (siglo XVIII), en *IMHA*, a. IX, n. 195, 29-02-1895

FIDO, J.

- *Scherzo*, capricho para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 95, 30-12-1891; n. 96, 15-01-1892
- Canto Nuziale, en *IMHA*, a. V, n. 100, 15-03-1892; n. 101, 30-03-1892

FIELD, J. Quinto Nocturno, en *IMHA*, a. VIII, n. 189, 30-11-1894

FREIXAS, Narcisa [Asicran Saxierf], Marcha Solemne, Corpus, en *IMHA*, a. III, n. 57, 30-05-1890

FRESCOBALDI, G. La Frescobalda, Aria, en *IMHA*, a. VIII, n. 184, 15-09-1894

FRIGOLA, Buenaventura,

- *Ojos azules*, capricho para piano, en *IMHA*, a. V, n. 99, 29-02-1892
- Música religiosa para órgano y armonio, en *IMHA*, a. V, n. 103, 30-04-1892
- *Dolor*, en *IMHA*, a. V, n. 101, 30-03-1892

FUENTES, Lauro, Irene, Polka-Mazurka para piano, en *IMHA*, a. I, n. 7, 30-04-1888

GAETA Y DURÁN, Joaquín, *El Paraguas*, tiempo de Vals de la Zarzuela en un acto *El Paraguas*; texto: Ramón A. Urbano y Agustín Ponces, en *IMHA*, a. IX, n. 208, 15-09-1895; n. 209, 30-09-1895

GARCÍA DEL VALLE, Anselmo,

- *La Tarara*, aire asturiano, arreglado para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 181, 30-07-1894
  - Mazurka, en *IMHA*, a. VIII, n. 184, 15-09-1894
- GARCÍA FARIA, D. A., *Pastorella* para piano y canto, en *IMHA*, a. II, n. 34, 4-06-1889; n. 35, 21-06-1889
- GARCÍA ROBLES,
- Mazurka, en *IMHA*, a. I, n. 13, 30-07-1888
  - Pavana, en *IMHA*, a. IV, n. 86, 15-08-1891; n. 87, 30-08-1891
- GARCÍA VILAMALA, Francisco
- *El Velocípedo*, polka, en *IMHA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891; n. 92, 15-11-1891
  - *Rosarito*, americana, en *IMHA*, a. V, n. 104, 15-05-1892
  - Jota para piano, en *IMHA*, a. II, n. 47, 27-12-1889
- GARIEL, Eduardo,
- *Paulina*, primera danza para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 195, 29-02-1895
  - *Lila*, 2ª danza para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 196, 15-03-1895
- GAY, Juan, Balladas, en *IMHA*, a. VII, n. 167, 30-12-1894
- GAZTAMBIDE, Joaquín, Romanza para piano y canto de la zarzuela en tres actos *Los Comuneros*; texto: A. De Ayala, en *IMHA*, a. VI, n. 142, 15-12-1893
- GIGOUT, Eugenio, Cuatro piezas breves para órgano o armonio, en *IMHA*, a. VII, n. 158, 15-08-1894
- GIL MIRALLES, Juan, *Sentimientos en la ausencia de un amigo*; composición para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 206, 15-08-1895; n. 207, 30-08-1895
- GIMÉNEZ, D. Pedro J. Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 140, 15-11-1893
- GIMÉNEZ, Ricardo,
- *El infierno*, vals-jota del baile de magia titulado, en *IMHA*, a. I, n. 10, 15-06-1888
  - *Canción Criolla* del cuarto acto del drama *La Sirena*, en *IMHA*, a. V, n. 100, 15-03-1892
  - Final 2º de *Urganda la Desconocida*, vals, en *IMHA*, a. IX, n. 196, 15-03-1895
- GIMENO, Roman, Plegaria para órgano, en *IMHA*, a. V, n. 117, 30-11-1892
- GLUCK,
- *Che farò senza Euridice?* De la ópera *Orfeo*, en *IMHA*, a. II, n. 42, 8-10-1889
  - Dos Pantomimas del tercer acto de la ópera *Orfeo*, en *IMHA*, a. II, n. 42, 8-10-1889
- GOLS, José,
- *Yo l'amo ancor*. romanza italiana para soprano o tenor; texto: José Romani, en *IMHA*, a. VIII, n. 187, 30-10-1894
  - *Clavellina*, mazurka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 204, 15-07-1895; n. 205,

- 30-07-1895
- GOMIS, José Melchor, Himno cantado por la División de Riego, en *IMHA*, a. IV, n. 72, 15-01-1891; n. 73, 30-01-1891
- GONZÁLEZ NUEVO MIRANDA, Rufino,
- Pasodoble, Toreo asturiano, transcripción de banda para piano, en *IMHA*, a. II, n. 36, 8-07-1889
  - *Consuelito*, polka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 197, 30-03-1895
  - *Submarino Peral*, Polka-Pasodoble, transcripción de banda para piano, en *IMHA*, a. II, n. 31, 23-04-1889
  - *La Piadora*, Polka-mazurka, en *IMHA*, a. II, n. 33, 21-05-1889
- GOULA, Juan,
- Polka Mazurka de *La Redoma encantada*, en *IMHA*, a. IV, n. 85, 30-07-1891; n. 86, 15-08-1891.
  - El Beso, baile pastoril de *La Redoma encantada*, en *IMHA*, a. IV, n. 85, 30-07-1891; n. 86, 15-08-1891
  - *Vals de los pájaros* de *La Redoma encantada*, en *IMHA*, a. IV, n. 87, 30-08-1891; n. 88, 15-09-1891
- GRAJALES, C. Carlota, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 165, 30-11-1894
- GRANADOS Y CAMPIÑA, Enrique,
- *Arabesca*, en *IMHA*, a. III, n. 59, 30-06-1890; n. 60, 15-07-1890
  - *Vals Mignone*, *Los Soldados de cartón* (marcha) y *Mazurka alla Polacca*; p.; en *IMHA*, a. V, n. 107, 30-06-1892
  - *Melodías íntimas*. Valses poéticos para piano (n. I, II, III y IV), en *IMHA*, a. VII, n. 144, 15-01-1894
  - *Cantos de amor*. Valses íntimos para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 158, 15-08-1894
- GUELBEZU Y FERNÁNDEZ, Juan,
- *Romanza sin palabras*, en *IMHA*, a. V, n. 102, 15-04-1892.
  - *En la cuna* (canto para mi hijo), en *IMHA*, a. V, n. 102, 15-04-1892.
- GUILMANT, Félix Alejandro, Paráfrasis para órgano del *Choeur de Judas Macchabée* de Haendel, en *IMHA*, a. IX, n. 213, 30-11-1895.
- GUITERAS, Eusebio, *La Orfaneta*, en *IMHA*, a. IV, n. 94, 15-12-1891.
- HAENDEL, G. F.,
- Pasacalle para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 126, 15-04-1893.
  - Sinfonía pastorale de *Il Mesia*, reducción para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 135, 30-08-1893.
  - *Corrente* (Corranda), en *IMHA*, a. VIII, n. 180, 15-07-1894; n. 181, 30-07-1894.

- Sarabanda, en *IMHA*, a. VIII, n. 181, 30-07-1894; n. 182, 15-08-1894.
- HAYDN, F. J., Preludio de *La Creación* (El caos) para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 133, 30-07-1893.
- HENRÍQUEZ, Fermina, *El Teide*, vals para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 142, 15-12-1893.
- HERNÁNDEZ PARDO, Leoncio, *Lira y birrete*, mazurka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 195, 29-02-1895.
- HERNÁNDEZ Y SALCES, Pablo, Romanza para canto y piano de la zarzuela en tres actos *El Castillo de Estepona*, en *IMHA*, a. IX, n. 202, 15-06-1895.
- HERVERA GUERRERO, Francisco, *Malagueña brillante* para violín y piano, en *IMHA*, a. IX, n. 193, 30-01-1895.
- HUMMEL, J. N., *La bella capricciosa*, polonesa fácil para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 155, 30-06-1894.
- HURTADO, José, *Recuerdos de Miramar*, Barcarola para piano, en *IMHA*, a. II, n. 36, 8-07-1889.
- INDY, Vincent d', *Lied Maritime*, op. 43, en *IMHA*, a. IX, n. 212, 15-11-1895.
- INZENGA, José,
- *Recuerdos de Alzola*. Seguidillas para canto y piano. Texto: Fernando Grilo, en *IMHA*, a. V, n. 102, 15-04-1892.
  - *Cantos populares gallegos*, en *IMHA*, a. I, n. 4, 15-03-1888.
- JIMÉNEZ, Jerónimo:
- *Schotichs* Gavota de *Trafalgar*, Episodio Nacional lírico dramático en 2 actos, en *IMHA*, a. IV, n. 73, 30-01-1891; n. 74, 15-02-1891.
  - *Peneque*. Canción. Texto: Javier de Burgos, en *IMHA*, a. IV, n. 74, 15-02-1891; n. 75, 28-02-1891.
- JIMENO DE LERMA, Ildelfonso:
- *El Gondolero*, racconto para piano y canto, en *IMHA*, a. V, n. 108, 15-07-1892; n. 109, 30-07-1892.
  - *Ave Maria* a solo y acompañamiento de piano y órgano, en *IMHA*, a. V, n. 109, 30-07-1892
- JONÁS, Alberto, *A una niña*, romance para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 152, 15-05-1894
- KAISSER Y GUASCH, Juan:
- *Schotisch* para piano, Recuerdos de Vallvidrera, en *IMHA*, a. II, n. 43, 21-10-1889
  - *Loli-Lolá*, Vals para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 139, 30-10-1893
  - Fantasía original para piano, en *IMHA*, a. III, n. 64, 15-09-1890.
- KLEIN, Bruno Oskar:
- *Vals nobile* para piano, op. 43, en *IMHA*, a. IV, n. 90, 15-10-1891.

- Serenata para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891; n. 92, 15-11-1891.
  - *Secreto de amor*, diálogo para piano, en *IMHA*, a. V, n. 97, 30-01-1892.
  - *Una noche en el Rhin*, Barcarola para piano, en *IMHA*, a. V, n. 97, 30-01-1892; n. 98, 15-02-1892.
  - *Cuento de Hadas*, en *IMHA*, a. V, n. 98, 15-02-1892.
  - *Preludio* para piano, en *IMHA*, a. V, n. 103, 30-04-1892.
- KRIALES, Apolinar. *El Proscrito*. Melodía para canto y piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 177, 30-05-1894.
- LACASA LAGUNA, Alfonso. *Con Fuoco*, mazurka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 209, 30-09-1895; n. 210, 15-10-1895.
- LAPORTA, Francisco, Luisa, mazurka fácil (transcripción para piano), en *IMHA*, a. III, n. 56, 15-05-1890.
- LARREGLA Y URBIETA, Joaquín:
- *Ave Maria* para piano o armonio, en *IMHA*, a. III, n. 70, 15-12-1890; n. 71, 30-12-1890.
  - *Momento de tristeza*, preludeo y romanza, en *IMHA*, a. VIII, n. 175, 30-04-1894.
- LASERNA, Blas de, Arieta de la tonadilla *Los Amantes Chasqueados*, en *IMHA*, a. VIII, n. 187, 30-10-1894.
- LEDESMA, Nicolás, *Impromptu* para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 145, 30-01-1894.
- LEITE DE COELLO, Ernestina, *Paris-Grélot*, polka para piano, en *IMHA*, a. V, n. 106, 15-06-1892; n. 107, 30-06-1892.
- LEÓN Y YAÑEZ, Augusto,
- *Hortensia*. Mazurka fácil para piano, en *IMHA*, a. V, n. 102, 15-04-1892, n. 104, 15-05-1892.
  - *Victoria Regia*, danza cubana para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893; n. 137, 30-09-1893.
- LETAMENDI, José de, *Rimorsi*, Romanza en prosa y verso, en *IMHA*, a. III, n. 48, 13-01-1890.
- LISZT, T.-"Beethoven", *Mignon*, romanza; transcripción para piano de T., a. VIII, n. 177, 30-05-1894; n. 178, 15-06-1894.
- LLANEZA, D. E.:
- *Madreseha*, Polka para piano titulada, en *IMHA*, a. III, n. 70, 15-12-1890.
  - Mazurka para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 75, 28-02-1891.
- LÓPEZ ALMAGRO, Antonio:
- *¡Non ti destare!*, serenata para piano y canto, en *IMHA*, a. I, n. 11, 30-06-1888; n. 12, 15-07-1888.
  - *La Azucena Roja*, melodía para canto y piano, poesía de D. E. Segovia Ro-



- caberti, en *IMHA*, a. II, n. 45, 22-11-1889.
- LOZANO, Antonio, Plegaria a la Santísima Virgen, coro a voces solas, texto de D. F. J, en *IMHA*, a. III, n. 69, 30-11-1890; n. 70, 15-12-1890
- LULLI, G. B.,
- Gavota, en *IMHA*, a. VI, n. 135, 30-08-1893
  - Canto Nacional Inglés, en *IMHA*, a. VI, n. 143, 30-12-1893
- MACHADO, Augusto, Arias de Ballet de una ópera inédita: Scherzzetto, Allegretto, en *IMHA*, a. VII, n. 149, 30-03-1894
- MAESTRO GARCÍA, Manuel:
- Polka para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 90, 15-10-1891
  - *Pobrecito ciego*, habanera para canto y piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 179, 30-06-1894
- MALATS y MIARONS, Joaquín, Barcarola, en *IMHA*, a. IX, n. 210, 15-10-1895; n. 211, 30-10-1895
- MARCO PLANELLES, Ramón, Añoranzas, Vals-Capricho, en *IMHA*, a. VIII, n. 169, 30-01-1894; n. 170, 15-02-1894
- MARÍN CAMACHO, J. M. Conchita, mazurka para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 156, 15-07-1894
- MARTÍN ELEXPURU, Leopoldo, *La Pacificadora*, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. II, n. 46, 8-12-1889; n. 47, 27-12-1889.
- MARTÍNEZ IMBERT, Claudio:
- Melodía, en *IMHA*, a. I, n. 3, 29-02-1888.
  - Momento musical, para piano y violín, en *IMHA*, a. III, n. 58, 15-06-1890; n. 59, 30-06-1890.
  - Scherzo para dos violines y piano, en *IMHA*, a. VI, n. 129, 30-05-1893; n. 130, 15-06-1893.
  - Danza campestre para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 146, 15-02-1894.
- MARTINI, Giambattista: Gavota para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 123, 28-02-1893.
- MAS SERRACANT, Domingo,
- Gavota para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 199, 30-04-1895.
  - Canzonetta, en *IMHA*, a. IX, n. 204, 15-07-1895.
  - Somni, en *IMHA*, a. IX, n. 211, 30-10-1895; n. 212, 15-11-1895.
- MASCLANS Y PASCUAL, Esteban de, Gavota para piano, en *IMHA*, a. III, n. 64, 15-09-1890.
- MASSOT, Guillermo
- Dulces reconvenções*, Romanza sin palabras para piano, en *IMHA*, a. II, n. 33, 21-05-1889; n. 34, 4-06-1889.
  - Romanza sin palabras*, en *IMHA*, a. III, n. 51, 3-03-1890; n. 52, 18-03-1890.

- MENDELSSOHN, Felix,  
 - *Hoja de Album*, en *IMHA*, a. III, n. 71, 30-12-1890; n. 72, 15-01-1891  
 - *La caza de los silfos*, en *IMHA*, a. VII, n. 144, 15-01-1894
- MILLET, Lluís, Catalanescas: Hymne, Ballet, Camplanta, Jovenivola, Brindis, Tristeses y Empordanesa, en *IMHA*, a. IV, n. 78, 15-04-1891; n. 79, 30-04-1891
- MIQUEL, Matías, *Hoja de álbum*, para piano, en *IMHA*, a. II, n. 26, 10-02-1889
- MIQUEL, Luis, Polka para piano, en *IMHA*, a. II, n. 44, 6-11-1889
- MOCOROA ARBILLA, Eduardo, *O salutaris*, para solo de tenor y órgano, en *IMHA*, a. VI, n. 128, 15-05-1893
- MOLGOSA, Ramón,  
 - *La Deliciosa*, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 135, 30-08-1893  
 - *La Pandereta*, jota para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 157, 30-07-1894  
 - *Paquita*, mazurka para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 176, 15-05-1894
- MOLTÓ, Romualdo, *Jerez seco*, pasodoble para piano solo, en *IMHA*, a. VI, n. 133, 30-07-1893
- MONASTERIO, Jesús de, Motete, en *IMHA*, a. I, n. 5, 30-03-1888
- MONTALBÁN, R. ¡Mírame! Romanza sin palabras, en *IMHA*, a. IX, n. 203, 30-06-1895.
- MONTES, Juan:  
 - *Balada Gallega*, en *IMHA*, a. VIII, n. 182, 15-08-1894.  
 - *Ofertorio-Marcha*, para órgano, sobre el himno "Ave maris stella", en *IMHA*, a. IX, n. 198, 15-04-1895.
- MOZART, W. A.:  
 - *Marcha turca*, en *IMHA*, a. V, n. 105, 30-05-1892.  
 - *Variaciones*, en *IMHA*, a. V, n. 116, 15-11-1892.  
 - *Intrada* de la comedia latina *Apollo et Hyacinthus*, en *IMHA*, a. VI, n. 120, 15-01-1893.  
 - *Minuetto* de la ópera *Don Giovanni*, en *IMHA*, a. VIII, n. 178, 15-06-1894.
- NICOLAU, Antonio:  
 - *Oui, c'est toi que j'aime*. Melodía, en *IMHA*, a. I, n. 2, 15-02-1888  
 - *Allegretto*, en *IMHA*, a. I, n. 13, 30-07-1888.
- NIETO, Manuel, Romanza de Barítono (de una zarzuela inédita); texto: Carlos Oloña, en *IMHA*, a. VIII, n. 180, 15-07-1894.
- NOGUERA BALERDÍ, Ignacio, Polka titulada Petra, en *IMHA*, a. II, n. 29, 24-03-1889
- NOGUERA Y BAHAMONDE, Ramón, *Ilusión perdida*, Romanza sin palabras, en *IMHA*, a. III, n. 66, 15-10-1890.
- NOGUERA, Antonio, *La Balanguera*, baile popular mallorquín, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893.

- NOGUERAS BALARDO, Ignacio, Polka para piano, Maria, en *IMHA*, a. II, n. 32, 7-05-1889.
- NOGUERAS FERNÁNDEZ, Joaquín,  
 - *Pepita*, Mazurka de salón, en *IMHA*, a. VIII, n. 168, 15-01-1894.  
 - *Irene*, polka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 200, 15-05-1895; n. 201, 30-05-1895.
- NOGUERAS VALERDÍ, Ignacio, Ssegando, paso-doble para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 122, 15-02-1893
- NONÓ, Jaime, *Ave Maria* para soprano o tenor con acompañamiento de piano, en *IMHA*, a. VI, n. 125, 30-03-1893
- NÚÑEZ ROBRES, Lázaro,  
 - Seguidillas para la comedia de Manuel Fernández y González *Aventuras Imperiales*, en *IMHA*, a. IX, n. 200, 15-05-1895  
 - Coro bailable, para la comedia *El Juez de su causa*, a. IX, n. 207, 30-08-1895  
 - Villana de *El Encapuchado* de Zorrilla, en *IMHA*, a. VIII, n. 178, 15-06-1894
- OCÓN, Eduardo:  
 - Barcarola para piano, en *IMHA*, a. I, n. 11, 30-06-1888  
 - Fandango con ritornello, de la colección de aires nacionales y populares, *Cantos de España*, en *IMHA*, a. III, n. 67, 30-10-1890
- OLLER Y FONTANET, Antonio, Reducción para piano solo del Gran Himno a Santa Bárbara, desdicado al cuerpo de Artillería, en *IMHA*, a. III, n. 55, 30-04-1890
- OLLETA, Domingo, *La tristeza*, Romanza fantástica para piano solo, en *IMHA*, a. V, n. 109, 30-07-1892
- OLMEDA, Federico:  
 - Dos Versos para órgano sobre la antigua tonalidad, en *IMHA*, a. VII, n. 154, 15-06-1894  
 - Andante religioso, imitación del estilo de Beethoven, en *IMHA*, a. II, n. 29, 24-03-1889
- ORENSE, Cándido,  
 - *Carmen* y *Trini*, dos polkas, en *IMHA*, a. I, n. 9, 30-05-1888  
 - *Cita de Amantes*, en *IMHA*, a. VIII, n. 174, 15-04-1894
- LOUDRID, Cristóbal, *Luz*, romanza de la zarzuela en 3 actos *Un Estudiante de Salamanca*; texto: Luis Rivera, en *IMHA*, a. VII, n. 153, 30-05-1894
- OVEJERO Y RAMOS, Ignacio, Meditación para armonium, en *IMHA*, a. V, n. 110, 15-08-1892
- PAGANINI, Andrea, Duettino per soprano e violino, parole e musica di Andrea Paganini, en *IMHA*, a. III, n. 65, 30-09-1890

- PAISIELLO, Aria de la ópera *Nina pazza per amore*, en *IMHA*, a. VI, n. 140, 15-11-1893
- PAREDES, Alejandrina, Dulce sueño, berceuse fácil para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 131, 30-06-1893
- PASCUAL Y PASCUAL, Emilio,  
 - Dolores, mazurka para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 155, 30-06-1894  
 - Navarres, pasodoble para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 138, 15-10-1893  
 - Marcha religiosa, para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 164, 15-11-1894  
 - Vals Brillante, en *IMHA*, a. VIII, n. 171, 28-02-1894
- PEDRELL, Felip. Romance popular antiguo, y Canción popular antigua. Transcripciones, en *IMHA*, a. VII, n. 156, 15-07-1894
- PEÑA Y GOÑI, Antonio,  
 - ¡*Vaya por Dios!* Melodía para piano y canto; texto Manuel del Palacio, en *IMHA*, a. V, n. 97, 30-01-1892  
 - *El bardo bascongado* [sic], arreglo para piano y canto, en *IMHA*, a. V, n. 117, 30-11-1892
- PÉREZ SORIANO, Agustín, ¡*Todo es mentira!*, Vals para canto y piano, en *IMHA*, a. V, n. 118, 15-12-1892; n. 119, 30-12-1892.
- PERGOLESE, J. B. Aria: *Se cerca, se dice* de la ópera *Olimpiade*; texto: Metastasio, en *IMHA*, a. VIII, n. 179, 30-06-1894.
- PINILLA, J. *La Velada de San Juan en Sevilla*, capricho característico andaluz sobre un coro de la ópera “Don Pedro el Cruel” de Eslava, en *IMHA*, a. VIII, n. 191, 30-12-1894.
- PINTADO ALCUBILLA, Antonio, *Gratitud*, mazurka para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 192, 15-01-1895.
- PINTADO Y ARGÜELLES, Carlos, *Recuerdos de la Granja*, Mazurka de Salón, en *IMHA*, a. II, n. 28, 12-03-1889; n. 29, 24-03-1889.
- POMBO, Emilio, Clementina, Gavota para piano, en *IMHA*, a. III, n. 66, 15-10-1890
- POZAS, Ángel de las, Uno de los números más aplaudidos de la zarzuela *La romería de Miera*, en *IMHA*, a. III, n. 58, 15-06-1890  
 Pozas, Ángel de las, Coro de Pasiegos de la zarzuela *La Romería de Miera*, en *IMHA*, a. III, n. 59, 30-06-1890
- PRAT, Enrique,  
 - *Melancolía*, Mazurka de salón, en *IMHA*, a. VII, n. 163, 30-10-1894  
 - Menuet para cuarteto de cuerda, en *IMHA*, a. VIII, n. 182, 15-08-1894  
 - La Olietana, jota., en *IMHA*, a. IX, n. 198, 15-04-1895.
- PURCELL, Henri, *Allemanda*, en *IMHA*, a. VIII, n. 178, 15-06-1894
- RANDEGGER, Stornello, melodía para piano y canto, en *IMHA*, a. V, n. 97, 30-01-

- 1892; n. 98, 15-02-1892.
- RAUGET DE LISLE, Marsellesa para canto y piano, en *IMHA*, a. IV, n. 89, 30-09-1891
- RAURICH, Salvador,
- *Violeta*, en *IMHA*, a. V, n. 101, 30-03-1892
  - *Sensitiva*, habanera para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 134, 15-08-1893
  - *Gratitud*, habanera para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 148, 15-03-1894; n. 149, 30-03-1894
  - *Matilde*, Mazurka de salón para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 160, 15-09-1894; n. 161, 30-09-1894
  - *Ondina*, habanera para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 168, 15-01-1894
- RIBERA Y MIRÓ, Cosme, Elevación para armonium u órgano, en *IMHA*, a. IV, n. 82, 15-06-1891; n. 83, 30-06-1891
- RIBERA, J., En el Panteón, romanza para canto y piano. Poesía de Joaquín Gómez Vergara, versión catalana de C. Cuspinera, en *IMHA*, a. IV, n. 92, 15-11-1891; n. 93, 30-11-1891
- RODOREDA, José, Reducción fácil al piano del pasacalle para banda, dedicado a los estudiantes españoles, titulado Fiestas escolares, en *IMHA*, a. I, n. 23, 30-12-1888
- RUIZ AGUILERA, Ventura,
- *Elegía*, en *IMHA*, a. VIII, n. 189, 30-11-1894; n. 200, 15-05-1895
  - *Los Lirios*, Elegía (1863), en *IMHA*, a. IX, n. 214, 15-12-1895
- RUIZ DE VELASCO, Ruperto, Gavota para piano titulada: Ilustración, dedicada a d. Calixto Ariño, en *IMHA*, a. III, n. 69, 30-11-1890
- RUIZ ESPADERO, Nicolás,
- Preludio inédito, en *IMHA*, a. V, n. 112, 15-09-1892
  - Transcripción para piano sobre temas de Faust, en *IMHA*, a. VI, n. 120, 15-01-1893
- SABATER, D. E., Vals de salón, en *IMHA*, a. II, n. 40, 8-09-1889; n. 41, 22-09-1889
- SADURNÍ, Celestino,
- *Tarantella y Styrienne* para piano, en *IMHA*, a. V, n. 112, 15-09-1892
  - *Minuetto* para piano, en *IMHA*, a. III, n. 53, 2-04-1890; n. 54, 19-04-1890
  - *Pastoral y Scherzetto*, en *IMHA*, a. IV, n. 94, 15-12-1891
  - *Nuit calme*, nocturno para piano, en *IMHA*, a. III, n. 52, 18-03-1890
- SALA, Salvador, Capricho para piano, en *IMHA*, a. III, n. 57, 30-05-1890
- SALVANS, Agustín L. *Carmen*, de la colección *Danzas Españolas*, en *IMHA*, a. II, n. 37, 26-07-1889
- SÁNCHEZ TORRES, José, Nocturno para piano, en *IMHA*, a. III, n. 56, 15-05-1890
- SANCHO, Ángel M<sup>a</sup>, Vals Mazurka, en *IMHA*, a. VIII, n. 174, 15-04-1894

- SANMIGUEL MANENT, F. *La Pava*. Danza, en *IMHA*, a. IV, n. 76, 15-03-1891
- SANTESTEBAN, José Antonio, Impromptu, en *IMHA*, a. V, n. 115, 30-10-1892
- SARASATE, Pablo, Capricho vasco. c. p, en *IMHA*, a. IV, n. 79, 30-04-1891; n. 80, 15-05-1891
- SCHARWENKA, Xavier, Vals-Capricho para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 77, 30-03-1891
- SCHUBERT, Franz
- Minueto para piano, en *IMHA*, a. V, n. 119, 30-12-1892
  - Fragmento y Aria de Danza, en *IMHA*, a. VI, n. 132, 15-07-1893
- SCHUMANN, Robert, Reverie, La canción del segador, Romanza, en *IMHA*, a. VI, n. 139, 30-10-1893
- SEDANO, Atanasio, Dulce Recuerdo, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 153, 30-05-1894; n. 154, 15-06-1894
- Sedano, Atanasio, Madrid moderno, pasodoble, en *IMHA*, a. IX, n. 201, 30-05-1895; n. 202, 15-06-1895
- SEGURA, Roberto, Mazurka, en *IMHA*, a. IX, n. 215, 30-12-1895
- SERRANO, Emilio, María Mercedes, Mazurka para piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 173, 30-03-1894
- SOCIAS, Bienvenido, Gavota para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 153, 30-05-1894
- SORS O MURGUÍA, Bolero, en *IMHA*, a. IV, n. 72, 15-01-1891
- SUPPE, Franz de, Fatinitza, Copulés de la Reforma, Duettino de Champaña, en *IMHA*, a. VIII, n. 190, 15-12-1894
- TABOADA Y MANTILLA, Rafael,
- *Mercedes*, Vals de la zarzuela *Quedarse in albis*, en *IMHA*, a. III, n. 67, 30-10-1890, n. 68, 15-11-1890
  - Trova y Duo de la opereta *El Diablo en el Molino*, ópera cómica en un acto; texto: Cuartero y Vigarva, en *IMHA*, a. VII, n. 150, 15-04-1894
- TEBALDINI, G. *A corsa de la notte*, romanza; texto: A. Fogazzaro, en *IMHA*, a. IX, n. 201, 30-05-1895.
- TINTORER, Pedro, *Capullos de rosa*, Vals para piano, , en *IMHA*, a. III, n. 50, 18-02-1890; n. 51, 3-03-1890.
- TOLEDO, Fermín,
- Balada pirenaica (conclusión), en *IMHA*, a. III, n. 56, 15-05-1890; n. 57, 30-05-1890
  - Melodía para piano, En un álbum, en *IMHA*, a. II, n. 35, 21-06-1889
- TORRE, Benigno de la,
- 3ª Mazurka para piano solo, en *IMHA*, a. II, n. 25, 27-01-1889; n. 26, 10-02-1889
  - 2ª Minuetto, en *IMHA*, a. III, n. 62, 15-08-1890; n. 63, 30-08-1890

- TORRENS, A. Romanza de la ópera *Gualterio*, en *IMHA*, a. II, n. 37, 26-07-1889; n. 38, 8-08-1889  
 - Scherzettino para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 154, 15-06-1894
- TRAGÓ, José,  
 - Mazurka Melódica para piano, en *IMHA*, a. I, n. 19, 30-10-1888  
 - Vals infantil, en *IMHA*, a. I, n. 20, 15-11-1888  
 - Mazurka, en *IMHA*, a. I, n..
- ÚBEDA PLASENCIA, Eugenio, Paso a cuatro de la zarzuela en un acto “La Tertulia de Doña Rita”, en *IMHA*, a. IX, n. 215, 30-12-1895
- ÚBEDA, José M<sup>a</sup>, Interludio para órgano, en *IMHA*, a. V, n. 119, 30-12-1892
- URGELLÉS, Antonio, Danza Indígena, Capricho, en *IMHA*, a. VIII, n. 172, 15-03-1894  
 Urgellés, Antonio, Danza Indígena, Capricho, en *IMHA*, a. VIII, n. 173, 30-03-1894
- VALLE, Aureliano, Minuetto al estilo de Haydn, en *IMHA*, a. V, n. 114, 15-10-1892
- VALLEDEMOSA, Francisco Frontera, Bolero, duetino para dos tenores y piano, en *IMHA*, a. IV, n. 91, 30-10-1891
- VEIGA VALENZANO, Julio, Al caer de la tarde, para mezzo-soprano y piano, en *IMHA*, a. VI, n. 133, 30-07-1893  
 VEIGA VALENZANO, Julio, Al caer de la tarde, para mezzo-soprano y piano, en *IMHA*, a. VI, n. 134, 15-08-1893
- VELANSTEGUI, Juan José, Canción Morisca, hoja de álbum para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 162, 15-10-1894  
 - Capricho para violín y piano, en *IMHA*, a. VIII, n. 169, 30-01-1894  
 - Offertoire pour Orgue, en *IMHA*, a. IX, n. 197, 30-03-1895
- VELÁZQUEZ, Mariano, Triunfador, pasodoble para piano, en *IMHA*, a. IX, n. 196, 15-03-1895
- VILALTA, Emilio, Tanda de Valses, en *IMHA*, a. IV, n. 83, 30-06-1891; n. 84, 15-07-1891  
 Vilalta, Emilio, Bolero para piano, en *IMHA*, a. IV, n. 93, 30-11-1891  
 Vilalta, Emilio, Anís-Perla, mazurka para piano, en *IMHA*, a. V, n. 110, 15-08-1892  
 Vilalta, Emilio, Nocturno, a. III, n. 59, 30-06-1890; n. 60, 15-07-1890
- VILLANUEVA, Felipe, Minuetto para piano, op. 30, en *IMHA*, a. VI, n. 126, 15-04-1893
- VILLAR MIRALLES, Ernesto, Consuelo, para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 161, 30-09-1894; n. 162, 15-10-1894
- VISCASILLAS, Eduardo, Danza-Americana, Bagatella, en *IMHA*, a. II, n. 33, 21-05-



1889

- WAGNER, Richard, Hoja de Album- En el Album de la princesa M. (1861), en *IMHA*, a. VI, n. 127, 30-04-1893
- WEBER, C. M. Von, Invitación al Vals, en *IMHA*, a. V, n. 113, 30-09-1892; n. 114, 15-10-1892
- Sonatina para piano, en *IMHA*, a. VI, n. 136, 15-09-1893
  - Intermedio de la ópera *Der Freischütz*, en *IMHA*, a. VI, n. 142, 15-12-1893, en *IMHA*, a. VI, n. 143, 30-12-1893
  - Marcha de los Zíngaros, en *IMHA*, a. VI, n. 143, 30-12-1893
- ZABALZA, Dámaso, *Carmen*,
- Mazurka de concierto, en *IMHA*, a. I, n. 16, 15-09-1888; n. 17, 30-09-1888
  - Aritzari, Zortzico para piano, en *IMHA*, a. II, n. 47, 27-12-1889
- ZAVALA, C. M., Benedictus de la Misa Coral a 4 voces, en *IMHA*, a. II, n. 44, 6-11-1889
- ZIELINSKI, J. de,
- Marcha para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 151, 30-04-1894
  - Serenata árabe para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 152, 15-05-1894
  - Reverie para piano, en *IMHA*, a. VII, n. 167, 30-12-1894
  - Gavota (estilo antiguo), en *IMHA*, a. VIII, n. 189, 30-11-1894; n. 190, 15-12-1894
- ZUBIAURRE, Melodía para canto y piano, ¡Ausencia!, en *IMHA*, a. II, n. 38, 8-08-1889; n. 39, 24-08-1889
- ZURITA, Laura, Preludio para piano, dedicado a D. Dámaso Zabalza, en *IMHA*, a. II, n. 46, 8-12-1889

#### 4. *La Música Religiosa en España*. 1896-1899.

Boletín mensual dirigido por Felip Pedrell. 48 números.

#### 5. *La Ilustración Moderna*:

- 2.1 1892. Canción Popular del siglo XV. Sacada de *De Musica Libri Septem* de Salinas, armonizada para cuarteto y transcrita para piano por Felipe Pedrell. (p. 753)
- 2.2 1892. Antiguo Canto de la Sibila. Sacada de un libro de la parroquia de Manacor (Baleares). Armonizado por Felipe Pedrell (p. 923)

#### 6. PEDRELL, Felip. *El Organista Litúrgico español. Antología de obras organísticas, precedida de "Avisos y prácticas para el uso y empleo del órgano litúrgico"*, conforme a las

*prescripciones del Motu Proprio y a las tradiciones de la escuela clásica de órgano española.*  
Barcelona. Vidal Llimoma y Boceta 1905.<sup>866</sup>

- 2.3 Autor desconocido. *Tres Entradas*. p. 8.
- 2.4 BERMUDO, Juan. *Tiento*. p. 1.
- 2.5 CABANILLAS, Juan. *Tres Versillos de Sexto tono para el "Sanctus"*. p. 10.
- 2.6 CABEZÓN, Antonio. *Tiento*. p. 2.
- 2.7 ELÍAS, José.
- *Nueve Versillos de Segundo tono para salmodia breve*. p. 59
  - *Nueve Versillos de séptimo tono para el Gloria de la Virgen*. p. 63
  - Ofertorio sobre el himno "*Alma Redemptoris Mater*"
  - Preludio y Fuga sobre la antífona "*Salve. Regina*". p. 33.
- 2.8 MORENO Y POLO, Juan.
- *Dos Versillos de segundo tono*. p. 72.
  - *Fuga para Ofertorio*. p. 26.
  - *Salida o Final*. p. 9.
  - *Tres Versillos de Cuarto tono*. p. 74.
- 2.9 OJINAGA, Joaquín. *Paso sobre el octavo tono*. p. 56.
- 2.10 SOLER, Antonio.
- *Fuga*. p. 93.
  - *Intento para Ofertorio o Final*. p. 78.
  - *Intento para Ofertorio*. p. 86.

7. PEDRELL, Felip. *Antología de organistas clásicos españoles* (siglos XVI, XVII y XVI-II). Coleccionada y comentada con juicios biográfico-bibliográficos por Felip Pedrell. 2 vol. Madrid: Ildefonso Alier ed., 1908.

### **Volumen I**

CABEZÓN, Antonio de.

- Diferencias (variaciones) sobre el canto del Caballero.
- Cuarto intermedio para las estrofas del Himno.
- Cuarto intermedio para los *Kyrie* de Segundo tono.

---

866 Indicamos sólo las transcripciones musicales; la introducción teórica incluye: El órgano como instrumento litúrgico: Estudios especiales del organista litúrgico / Obligaciones del organista / De la improvisación / De las principales escuelas de órgano / Las primitivas y principales formas generales de la música de órgano / Formas tradicionales y características de la escuela de órgano española / Formas modernas de la música de órgano / Sobre el acompañamiento del canto gregoriano / Conclusiones

- *Pavana italiana. Discante* a cuatro
  - Tientos: De Segundo tono, de Cuarto tono, de Octavo tono
  - Dos Versillos de la *Salmodia para el Magnificat*: Versillo de Tercer tono; Versillo de Sexto tono.
  - Seis Versillos de la *Salmodia para principiantes*: Versillo de Primer tono; Versillo de Segundo tono; Versillo de Cuarto tono; Versillo de Quinto tono; Versillo de Séptimo tono; Versillo de Séptimo tono.
- 2.11 Cabezón, Juan de: Glosado a cinco. *Pues a mí, desconsolado. Tantos males me rodean...*
- 2.12 Cabezón, Hernando de. *Glosado* a cuatro. *Dulce memoria.*
- 2.13 Vila, Pedro Alberto. *Tiento*
- 2.14 (...) Jiménez.
- Versillo de Sexto tono
  - *Batalla* de Sexto tono
  - *Batalla* de Sexto tono.
- 2.15 Peraza, Francisco: *Medio registro* alto (de Ti.) de Primer tono.
- 2.16 Fernández Palero, Francisco:
- Versillo de Octavo tono
  - Versillo de Quinto tono, de Cristóbal de Morales, glosado
- 2.17 Soto, Pedro de
- Versillo de Sexto tono
  - Versillo de Sexto tono
- 2.18 Aguilera de Heredia, Sebastián:
- Falsas de Sexto tono
  - Tiento de Cuarto tono
  - Tiento de falsas de Cuarto tono.
- 2.19 Clavijo del Castillo, Bernardo: Tiento de Segundo tono, por *Gsolrend.*
- 2.20 Cabanillas, Juan:
- Intermedios de Quinto tono para la Misa de *Angelis. Kyries* (cuatro intermedios y final); *Sanctus* (dos intermedios y Postludio); *Agnus Dei* (dos intermedios y Postludio).
- 2.21 Autor desconocido,
- Ocho Versillos de Primer tono
  - Ocho Versillos de Segundo tono
  - Ocho Versillos de Tercero tono
  - Ocho Versillos de Cuarto tono
  - Ocho Versillos de Quinto tono
  - Ocho Versillos de Sexto tono

- Ocho Versillos de Séptimo tono
- Ocho Versillos de Octavo tono

### Volumen II

- 2.22 Correa de Araújo, Francisco. *Tiento y Discurso*.
- 2.23 Llissá, Francisco. Tres Versillos de Sexto tono para *Sanctus*
- 2.24 Elías, José:
- *Elevación*
  - *Preludio y Fuga sobre Ave Regina*
  - *Preludio y Fuga sobre Ave maris stella*
  - *Preludio y Fuga sobre la Letanía*
  - *Intento cromático*
- 2.25 López, Miguel:
- Ocho Versillos de Primer tono, punto bajo.
  - Lleno para órgano
- 2.26 Oxinagas, Joaquín:
- *Fuga* en sol m.
  - *Fuga* en sol M.
  - *Fuga* en sol m.
- 2.27 Moreno y Polo, Juan.
- *Paso* para Ofertorio
  - *Sonatina* para órgano o clave
- 2.28 Soler, Antonio:
- *Intento* (interludio) en fa M.
  - *Intento* (interludio) en sol M.
  - *Interludio* en re m.
  - Final de la *Sonatina* en mi M.

8. PEDRELL, Felip. *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*. 5 vol. La Coruña: C. Berea y C<sup>a</sup> ed., 1898.

### Volumen I

- VALLEDOR Y LA CALLE, Jacinto: *La decantada vida y muerte del general Malbrú*. n. 1 [All.º]; n. 2 (Tiempo de Seguidillas); n. 3 [Allegro]; n. 4 (Recitativo y Allegro vivace); n. 5 Coplas [Allegretto]; n. 6 Batalla [Allegro]; n. 7 (Andante); n. 8 Rondó [Allegro vivo]; n. 9 [Allegro]; n. 10 Canzonetta y Final [All.º vivace]

### Volumen II

- ESTEVE, Pablo:

- “Andante espressivo” de la Tonadilla a dúo *El Luto de Garrido*. 1781.
- “Baile agitanado” de la Tonadilla *Los majos reñidos*. 1782.
- “Canción” de la Tonadilla *La Soldada*. 1779.
- “Jota” de la Tonadilla *Los pasages del verano*. 1779.
- “Tirana del Cangrejo” de la Tonadilla *Los Celos iguales*. 1783
- “Tirana” de la Tonadilla a dúo *El Desvalido*. 1780.
- “Tirana” de la Tonadilla *La Malicia del Terno*, 1782.
- “Tononé”. Canción negra de la Tonadilla a dúo *El pretendiente*. 1780.

FERRER, Guillermo. “Canción” de la Tonadilla *El Remedo del gato*. Siglo XVIII.

LASERNA, Blas de.

- “Arieta” de la Tonadilla *Los amantes chasqueados*, 1779
- “Caballo” de la Tonadilla a tres *La vida cortesana y aldeana*. 1780.
- “Minué” de la Tonadilla *Los amantes chasqueados*, 1779
- “Tirana” de la Tonadilla a 3 *La Despreciada*. Música, 1784.

### Volumen III

Autor desconocido

- *Los rigores, las iras*.
- *Jácara* a solo, a tres y a cuatro; baile de las Comedias del Retiro.
- *Minué*; baile de las Comedias del Retiro.
- *Minuete*; baile de las Comedias del Retiro.
- *Don Pedro a quien los crueles*; Cuatro.
- *En la triste soledad*; Cuatro.
- Música de la comedia *Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Calderón de la Barca.
- Música de la comedia de *San Alejo*
- Música de la comedia *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres.
- Música de la Zarzuela *Fieras de celos y amor*, o *Cual es la fiera mayor entre los monstruos de amor* de Francisco Antonio de Bances Candamo.
- *Ola, ola hao!*; Cuatro.
- *Quien habrá que de Venus*; Cuatro.
- Tonada de baile (*Siempre de los esquivos*) de autor desconocido.

BASSA, José.

- *Luchando va...*; Cuatro.
- *Minué*; baile de las Comedias del Retiro.

CORREA, Manuel (P): *Bailete*; baile de las Comedias del Retiro.

DURÓN, Sebastián.

- *Minué*; baile de las Comedias del Retiro.
- Recitado de la comedia del Retiro.

- Solo humano.
- FERRER, Miguel.
- Cuadro de la comedia *El Austria en Jerusalén*, de Francisco de Bances Candamo.
  - Estrofas a dúo de la comedia *El Austria en Jerusalén*, de Francisco de Bances Candamo.
- HIDALGO, Juan.
- Tonada a solo
  - No nos prendan...; Cuatro.
- LITERES, Antonio. “Confiado jilguerillo...”. Canción de la Zarzuela heroica *Acis y Galatea*. 1709.
- MARÍN, José.
- Pasacalle a solo (Aquella Sierra Nevada)
  - Pasacalle a solo (Diz que era como una nieve)
  - Tonada a solo
- NAVAS, Juan de.
- Solo humano
  - Tonada a solo de la comedia del *Retiro*.
- PATIÑO, Carlos. Embarcar quiere Fileno...; Cuatro.
- PEYRÓ, José.
- Cuatro de la comedia de *Las Navas*.
  - Cuatro de la comedia *El jardín de Falerina*, de Pedro Calderón de la Barca.
- ROMERO, Mateo. ¿A donde vas, zagala?...; Cuatro.
- TORRE, Jerónimo de la.
- Duettino del baile Tirso y Angélica; tonada de baile.
  - Tonada del baile del Herbolario; tonada de baile.
  - Si te dieron celos...; Cuatro.
- Volúmenes IV y V**
- “El Villano”
- ASTURIANO, José. *¿Corazón, qué os quejáis?*; tonada a solo.
- Autor desconocido:
- “El Zarambeque”. Cantado y bailado en la Loa de la Comedia *Las Amazonas*.
  - *De tus amores, Menquilla*; tonada humana; tonada a solo.
  - *Tortolilla que lloras*; solo.
- BERXES, Francisco. *¡Ay qué mal!*; tonada a solo.
- DURÓN, Sebastián.
- *Arroje las flechas*; tonada a solo.

- *Graciosa moda*; tonada a solo.
- *Nadie se compadezca de mi dolor*; tonada a solo.
- *Traición idolatrada*; tonada a solo.

HIDALGO, Juan.

- *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios*. Zarzuela de Luis Vélez de Guevara.

- *Ni amor se libra de amor*. Fiesta de Pedro Calderón de la Barca.

JUSTO, José. *¡Ay de aquel desdichado!*; tonada a solo.

LITERES, Antonio. *Bosque frondoso*; tonada a solo.

MACHADO, Manuel. *Qué entonadilla estaba*; Cuatro.

MARÍN, José.

- *Ahora que estáis dormida*; pasacalle a solo
- *Amante, ausente y triste*; pasacalle a solo.
- *Corazón que en prisión de respetos*; pasacalle a solo.
- *Del silencio de mis penas*; solo.
- *Desengañémonos ya*; pasacalle a solo.
- *Mi señora Mariantaños*; pasacalle a solo.
- *No piense Menguilla*; pasacalle a solo.
- *Que bien canta un ruiseñor*; pasacalle a solo.
- *Ya no puedo más, Señora*; pasacalle a solo.

MARTÍ Valenciano, Miguel. *¡Ay del amor!*; tonada a solo.

MONJO, Francisco. *Al son de las prisiones*; tonada a solo

NAVARRO, Francisco. *Enojado está el Abril*; Cuatro.

NAVAS, Juan de.

- *Desde el tronco esquivo*; tonada a solo.
- *Selva apacible*; tonada a solo.

PATIÑO, Carlos.

- *A vencer blancas auroras*; Cuatro.
- *Cantar las gracias de Flora*; Cuatro.
- *Labradora de Loeches*; Cuatro.
- *Pastorcillo triste*; Cuatro.

SEQUERIA. *Todo es amor*; tonada a solo.

VILLA, Manuel de. *¿Quieres que te diga, Filis...?*; tonada a solo.

9. PEDRELL, Felip. *Hispaniae Schola Musica Sacra. Opera Varia. Sacul. VI, XVI, XVII et XVIII. Diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell*. Barce-



lona: Juan Bta. Pujol y C<sup>a</sup>. Editores,<sup>867</sup> 1894-1898.

- 2.29 Vol. I: Christophorus Morales, 1894.
- 2.30 Vol. II: Franciscus Guerrero, 1894
- 2.31 Vol. III: Antonius a Cabezon, 1895
- 2.32 Vol. IV: Antonius a Cabezon, 1895
- 2.33 Vol. V: Johannes Ginesius Perez, 1896.
- 2.34 Vol. VI: *Psalmodia modulata (vulgo fabordones) a diversis auctoribus, inter que Fr. Thomas a Sancta Maria, Franciscus Guerrero, Thomas Ludovici a Victoria, Ceballos, aliique incerti aus ignotis*, 1897.
- 2.35 Vol. VII. Antonius a Cabezon, 1897.
- 2.36 Vol. VIII Antonius a Cabezon, 1898.

10. PEDRELL, Felip. *Opera Omnia de Tomás Luis de Victoria: Thomae Ludovici Victoria / Abulensis / Opera Omnia / ornata a / Philippo Pedrell.*<sup>868</sup> Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902-1913.

- 2.37 T. I: *Motecta. Lipsiae, Typis et sumptibus*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902.
- 2.38 T. II: *Missarum Liber primus. Id.*, 1903.
- 2.39 T. III: *Cantica Beata Maria Virgine vulgo Magnificat, et Canticum Simeonis. Id.*, 1904.
- 2.40 T. IV: *Missarum Liber secundus. Id.*, 1905.
- 2.41 T. V: *Hymni totius anni et Officium Hebdomadae Sanctae. Id.*, 1908.
- 2.42 T. VI: *Missarum Liber tertius. Id.*, 1909.
- 2.43 T. VII: *Psalmi, Antiphonæ Marianaæ. Asperges et Vidi aquam, Sequentia, Litania de B. Virgine. Id.*, 1911.
- 2.44 T. VIII: *Documenta biographica et bibliographica. Appendices. Cantiones sacrae ex collectionibus non impressis et al. Index. Id.*, 1913.

11. PEDRELL, Felip. *Cancionero Musical Popular Español*. 4 vol., Valls: E. Castells, 1917-1922 [CMPE 1918-1922]

---

867 Copyright Breitkopf und Härtel, 1894-1897.

868 V. MITJANA, Rafael: "Tomás Luis de Victoria: Estudio biográfico conforme a los documentos más recientemente descubiertos", en *Música Sacro-Hispana*. a. 3, Julio 1910, n. 14, p. 151-154; OTAÑO, Nemesio, "Tomás Luis de Victoria y su Opera Omnia", en *Música Sacro-Hispana*. a. 6, n. 11, 11-1913, p. 163-167

Los textos introductorios del Cancionero, así como la mayor parte de los apéndices, se corresponden con artículos (especialmente las “Quincenas Musicales” de *La Vanguardia*) y publicaciones anteriores, como algunas páginas de *Jornadas de Arte*, así como parte de *La cansó popular catalana, la Lírca nacionalisada y l’obra de l’Orfeó Català*, 1906:

Entre 1914 y 1915, la Revista Musical Hispano Americana publicó el *Cancionero* como suplemento de regalo a sus suscriptores, en cuadernillos de dieciséis páginas encuadernables.<sup>869</sup>

12. [PEDRELL, Felip; ANGLÈS, Higiní. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d’en Brudieu. Transcripció i notes històriques i crítiques per Felip Pedrell i Mn. Higiní Anglès, prev. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1921.*]<sup>870</sup>

869 *Revista Musical Hispano Americana*, n. 9, setiembre 1914, p. 5:

“La obra elegida ha sido el Cancionero Popular Español, del insigne Maestro D. Felipe Pedrell. Dicha obra, cuya propiedad hemos adquirido, es la más importante y seria que ha visto la luz pública en nuestro país sobre el folk-lore nacional. Obra de vastísimos horizontes y de sabias enseñanzas, ya enriquecida con numerosos ejemplos musicales, verdaderas joyas de la musa popular, recogidas con paciente empeño por el célebre compositor y musicólogo tortosino, en una labor de cincuenta años de su vida gloriosa, y avaloradas con preciosas observaciones y consejos.

Ella consituirá, lo mismo para el compositor que haya de dirigir su inspiración por los sanos cauces del nacionalismo, que para el musicólogo ávido de documentarse, que para el mero amateur curioso, un libro de valor extraordinario e imprescindible. Cancionero popular español formará tres tomos, con numerosos apéndices musicales, y aparecerá impreso en excelente papel. A cada número de Revista Musical acompañarán, por ahora, ocho páginas de texto y ocho de música.

Tenemos la seguridad de que en estos momentos, cuando la cuestión del nacionalismo en el Arte músico español vuelve a preocupar a nuestros músicos y a nuestros escritores musicales, cuando parece ya bien orientada la inspiración de los compositores españoles hacia las puras y riquísimas fuentes del folk-lore nacional, siguiendo, al fin, el luminoso consejo del gran Eximeno, esta publicación llega en el momento oportuno y habrá de constituir, para nuestros suscriptores, el mejor obsequio que pudiéramos dedicarle.”

870 La parte correspondiente a las transcripciones musicales en este volumen la realizó Higiní Anglès.

### 3. DICCIONARIOS Y VOCES DE DICCIONARIOS

1. VIZUETE, Pelayo (dir.). *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes. Apéndice segundo redactado por distinguidos profesores y publicistas de España y América*. T. XXVI. Barcelona: Montaner y Simón, 1907.<sup>871</sup>
2. AA.VV. *Enciclopedia ilustrada Seguí. Diccionario universal con todas las voces y locuciones usadas en España y en la América latina*. Barcelona: Centro editorial artístico de M. Seguí, 1907.<sup>872</sup>
3. ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando. *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la Música*. ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felipe; VIADA, Francisco. 670 p. Barcelona: Centro Editorial Artístico, ca. 1890.
4. PEDRELL, Felip. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*.<sup>873</sup>
5. PEDRELL, Felip. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona: Victor Berdós, 1894.<sup>874</sup>

### 4. ESCRITOS TÉCNICOS Y TEÓRICO MUSICALES

1. PEDRELL, Felip. *Emporio Científico e Histórico de Organografía Musical Antigua Española*. Barcelona: Juan Gili, 1901.

---

871 Pedrell colabora desde la mitad de la letra C hasta principios de la letra M. V. AÑÓN, Antonio. “Catálogo de las obras de Felip Pedrell”..., p. 48. Las entradas sobre temas musicales se corresponden en gran parte con las entradas correspondientes en PEDRELL, Felip. *Diccionario Técnico de la Música*. Barcelona: Víctor Berdós, 1894.

872 Pedrell colabora en las letras A, B y C. V. AÑÓN, Antonio. “Catálogo de las obras de Felip Pedrell” en *Escritos Heortásticos...*, vol. II, p. 48.

873 Publicado por fascículos con la *Ilustración Musical Hispano Americana*. Se publicaron sólo las voces de la A a la G, incluida. Anna Cazzurra publicó un estudio de esta obra y de la documentación de Pedrell relativa a la publicación del Diccionario: CAZURRA BASTÉ, Anna, “Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música. (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum)”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 429-466.

874 Publicado por fascículos con la *Ilustración Musical Hispano Americana*. 2ª edición con un suplemento publicada en Barcelona: Torres Oriol, s.d.

2. PEDRELL, Felip. *Prácticas preparatorias de instrumentación*. enderezadas a saber preparar la partitura y a escribir con propiedad las voces y los instrumentos por Felipe Pedrell, Barcelona: Juan Gili, 1902.
3. PEDRELL, Felip. *Gramática Musical o Manual expositivo de la Teoría del Solfeo, en forma de diálogo*. Barcelona: Imp. L. Domènech, 1872. (2ª ed. ampliada: PEDRELL, Felip; CAMPANO, Tomás. *Gramática musical*. Barcelona: Tipografía Hispano Americana, 1883: 3ª ed. ampliada: PEDRELL, Felip. *Gramática o Manual expositivo de la Teoría del Solfeo*. Barcelona: Vidal y Roger, 1892).
4. AA.VV. *Escuela del Solfeo. Curso práctico y graduado de lectura musical debido a la colaboración única de maestros nacionales*. Barcelona: Musical Emporium, Vda. de Llobet, editores.<sup>875</sup>
5. PEDRELL, Felip. *Los poemas del pianista. I: Las sonatas de Beethoven*. Barcelona: ed. Vidal y Roger, 1873.<sup>876</sup>

## 5. MONOGRAFÍAS

1. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música. Algunas consideraciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de Víctor Balaguer; música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imp. de Heinrich y Cª, 1891.
2. PEDRELL, Felip. *La Celestina, Tragicomedia-lírica de Calisto y Melibea* (texto castellano del libreto) Barcelona: Salvat i Cª, 1903
3. PEDRELL, Felip. *La cansó popular catalana, la lírica nacionalisada y l'obra de l'Orfeó Català. Il·lustracions y notes breus per en Felip Pedrell*. Barcelona: Societat anònima La Neotipia, 1906
4. PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*. [Autobiografía] (1841-1891). París: Ollendorf, 1911.
5. PEDRELL, Felip. *Orientaciones*. [Autobiografía] (1892-1902). París: Ollendorf, 1911.
6. PEDRELL, Felip. *Jornadas Postreras*. [Autobiografía] (1903-1912). París: Ollendorf, 1911.
7. PEDRELL, Felip. *Tomás Luis de Victoria. Abulense. Biografía, bibliografía, significado estético de todas sus obras de arte polifónico-religioso*. Valencia: M. Villar, 1918.

875 “Colaboran los maestros Pedrell, Guridi, Salvat, Masllovet, Daniel, Cumellas Ribó, Llongueras, Quintas, M. Imbert y otros.”

876 Primeras páginas publicadas por entregas en *La España Musical* en 1872-1873.

8. PEDRELL, Felip. *P. Antonio Eximeno. Glosario de la gran remonición de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*. Valencia: M. Villar, 1920.

## 6. OTRAS PUBLICACIONES

### 1. Bibliografías y Catálogos bibliográficos

- 1.1 PEDRELL, Felip. *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre la Música. Ensayo de una bibliografía musical española*. vol. I: "Estudios generales". Barcelona: Torres y Seguí, 1888.<sup>877</sup>
- 1.2 PEDRELL, Felip. *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*. 2 vol. Barcelona: Palau de la Diputació; Oliva Imp., 1909.

### 2. Traducciones

- 2.1 WIDOR, C. M. *Técnica de la orquesta moderna. Continuación al tratado de instrumentación y orquestación de H. Berlioz*. Versión española de F. Pedrell. H. Lemoine y C<sup>a</sup> editores, 17 Rue Pigalle, París, 1913.
- 2.2 LAVIGNAC, A. *Curso de armonía, teórico y práctico*. Versión española de F. Pedrell.- H. Lemoine, editor., París-
- 2.3 LAVIGNAC, A. *Curso Completo Teórico y Práctico de Dictado Musical*. Traducción de Felipe Pedrell. Ed. Henry Lemoine et Cie. París. ca. 1900.
- 2.4 CHEVALIER, L. *Cuatro cuadernos de Escritura Musical???*
- 2.5 LAVIGNAC, A. *Nociones Escolares de Música (en dos años)*. Versión de F. Pedrell
- 2.6 LIEGEVIS, C.. *Los primeros pasos del Violoncelista*. Traducción de F. Pedrell.
- 2.7 LEE, S. *Método práctico de Violonchelo*. Traducción de F. Pedrell.
- 2.8 LAVIGNAC, A. *Nociones escolares de música e inscritas en la lista de obras ofrecidas gratuitamente por la ciudad [sic] de París a sus escuelas municipales: primer año*. Pedrell, F. (traductor). Enrique Lemoine Cía, 1911.
- 2.9 LAVIGNAC, A. *La Educación Musical*. Traducido por F. Pedrell. Barcelona: Gustavo Gili, 1904.
- 2.10 RICHTER, E. Federico. *Tratado de Armonía. Teórico y Práctico*. Vertido al español por Felipe Pedrell. Barcelona, 1892.

---

877 Publicada por fascículos con la *Ilustración Musical Hispano Americana*, la publicación llegó sólo a la página 128..

### 3. Prólogos

- 3.1 PEDRELL, Felip. “Prólogo” en Alió, Francesc. *Cançons Populars Catalanes*. Barcelona: Joan Bta. Pujol & Cia, 1892.
- 3.2 PEDRELL, Felip. «Prólogo» a las *Sonatinas de Scarlatti*. E. GRANADOS (Ed.). Barcelona: Alier, 1906.
- 3.3 PASTOR I LLUÍS, FEDERICO. *Narraciones Tortosinas, Páginas de Historia y Biografía por D. Federico Pastor y Lluís, Socio Delegado del Contro Excursionista de Cataluña, de la Sociedad Arqueológica Barcelonesa y de Rat Penat de Valencia, con una Carta prólogo del Excmo. Sr. D. Felipe Pedrell, Académico de la de San Fernando*. Tortosa: Imprenta de José L. Foguet y Sales. 1901.
- 3.4 PEDRELL, Felip. “A guisa de prólogo. Comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño motivados por una conferencia acerca del canto popular montañés”, en OTAÑO, Nemesio, *El Canto Popular Montañés, conferencia dada en el Teatro Principal de Santander el 19 de Abril de 1914 por el P. Nemesio Otaño, S. J.* Santander: Talleres Tipográficos de J. Martínez, 1915.
- 3.5 PEDRELL, Felip. “Prólogo”, en LOZANO, Antonio. *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días, por Antonio Lozano, Mtro. de Capilla de Ntra. Sra. del Pilar. Segunda edición, con un prólogo de don Felipe Pedrell, Académico de Número de la R. de S. Fernando. Obra premiada en el Certamen Científico-Literario de los Juegos Florales de Zaragoza en el año 1894*. Zaragoza, Tip. de Julián Sanz y Navarro, 1895, p. III-VIII

### 4. Otros

- 4.1 PEDRELL, Felip. “Sobre la fundación de una escuela superior de música en Barcelona. Carta abierta al Sr. Víctor Gebhart”. Barcelona, 1885.
- 4.2 PEDRELL, Felip. “e”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo con motivo del vigésimo aniversario de su profesorado. Estudios de erudición española*. Madrid: Victoriano Suárez, 1899, p. 149-152

**“Notas de arte: Palestrina y Victoria”, en AS,  
a. II, n. 16, 16-04-1898, p. 186-188**

## 7. CONFERENCIAS Y CURSOS<sup>878</sup>

### 1. Conferencias en el Ateneo Barcelonés. 1892-1893;<sup>879</sup> 1909.

#### 1.1 11-10-1892 *Nuestra música de los siglos XV y XVI*<sup>880</sup>

A raíz del éxito de esta primera conferencia, al año siguiente Pedrell realizará una serie de tres conferencias más en el Ateneo de Barcelona:

Como no me pasaran por alto la acción y el fermento que produjera, especialmente entre la juventud estudiosa, la conferencia que diera el año anterior en el Ateneo Barcelonés, ocurrióme preparar toda una serie educativa bajo un plan de vulgarización más extenso. Preparé los temas y los programas de audiciones ilustrativas correspondientes.<sup>881</sup>

#### 1.2 22-02-1893 *Los dos períodos de música homófona y polífona, que precedieron al armónico moderno.*

#### 1.3 8-03-1893: Segunda conferencia: *Palestrina*.

#### 1.4 17-03-1893: Tercera (y última) conferencia: Victoria.

#### 1.5 “Francesc Alió, intimitats”. Sesión necrológica pronunciada el 15 de enero de 1909 en el Ateneo Barcelonés.<sup>882</sup>

### 2. 23 de enero de 1893. Conferencia de presentación en la Escuela Nacional de Música. “Carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI”.

878 V. Anexos al capítulo IV, Anexo 1: Conferencias de Felip Pedrell: Resúmenes, programas y audiciones. p. 462.

879 YXART, carta n. 10, s. d.. Las llama “nuestras conferencias”.

880 PEDRELL, Felip. “Nuestra música en los siglos XV y XVI. Por el maestro D. Felipe Pedrell. 11 octubre 1892”, en *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*. Barcelona: Imp. De Heinrich y C<sup>a</sup>, 1893; en BONASTRE, Francesc, *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea...* p. 153, figura: “Transcripción de varias obras antiguas de música española para la conferencia pronunciada el 11 de octubre de 1892, en el Ateneo de Barcelona. El texto de la conferencia fue publicado por dicha entidad en 1893.” Las obras interpretadas en la conferencia fueron dirigidas por el maestro Nicolau.

881 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 12. Sobre las conclusiones de estas conferencias de 1883, Pedrell afirma: Despertaron las conferencias (celebradas en el Ateneo Barcelonés las noches 22 de febrero, 8 y 17 de marzo) profundo interés, que bien tradujeron todos los periódicos locales de aquella época [...]

882 Ms. E-Bbc M 963; Publicado en PEDRELL, Felip. “Francesch Alió. Intimitats”, en *Bulletí de l'Ateneu Barcelonès*. a. III, n. 9, Enero-Marzo 1917, p. 379-384. [B 64; A 293]. Citado por MARTÍ, 1991-12: 213.



**3. Discurso de recepción como Académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicado en** *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el día 17 de febrero [corregido: 10 de marzo] de 1895*. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós Feliu, 1895.

#### 4. Conferencias en el Ateneo de Madrid: 1895-1896

— **1895: Primera serie:**<sup>883</sup>

- 4.1 23-01-1895: *La música homófona – La música polífona – Advenimiento de la música armónica o moderna.*
- 4.2 10-03-1895: *Nuestra música de los siglos XV y XVII: El arte religioso – El arte cortesano y la música popular – Las antiguas danzas españolas.*
- 4.3 24-03-1895: *Morales – Cabezón – Guerrero.*
- 4.4 7-04-1895: *Paralelo entre Palestrina y Victoria.*

— **1896: Segunda serie:**<sup>884</sup> *Teatro lírico español anterior al siglo XIX.*

- 4.5 9-02-1896:
- 4.6 8-03-1896 *Los cuatros y los tonos del primitivo teatro moderno, y la zarzuela heroica Briseida, música del maestro Rodríguez de Hita, poema de don Ramón de la Cruz, etc.*
- 4.7 10-05-1896 *Rehabilitación de la canción popular, de los tonadilleros y de la tonadilla por dentro, y especialmente de los dos últimos sostenedores de esta clase de composiciones, Laserna y Esteve, etc.*

#### 5. Cursos en el Ateneo de Madrid. Escuela de Estudios Superiores (1896-1903)

- 5.1 Curso 1896-1897. *Historia y Estética de la Música.*
- 5.2 Curso 1897-1898. *Influencia del canto popular en la formación de nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno.*
- 5.3 Curso 1898-1899. *Nociones de la historia de la música española acerca del arte religioso, el Teatro y la música popular o popularizada.*
- 5.4 Curso 1899-1900. *El drama lírico y Wagner. (Primer curso).*
- 5.5 Curso 1900-1901. *El drama lírico y Wagner (Segundo curso)*
- 5.6 Curso 1901-1902 *Historia de la canción popular o popularizada española.*
- 5.7 Curso 1902-1903 *El canto popular español*<sup>885</sup>

883 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 93-95

884 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 123-124.

885 No se publicó programa del curso. V. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1902 a 1903...* p. 17.

6. **Discurso en el homenaje a Gabriel Rodríguez Benedicto**, Ateneo de Madrid, 24-05-1902.<sup>886</sup>
7. **Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la mujer.**<sup>887</sup>
8. **Conferencias de la Festa de la Música Catalana (1904-1905)**
  - 8.1 “Discurs llegit pel Mtre. En Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. I, n. 8, Agosto 1904, p. 161-164
  - 8.2 “Discurs del Mtre. En Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. II, n. 178, Junio de 1905.
9. **Discurso en la Festa de la Bellesa. de la secció de Belles Arts del Centre Català de Palafrugell.**<sup>888</sup> 22-07-1905
10. **Conferencias en la Academia de Música de Granados (1905-1906):** Orígen y Evoluciones de las formas musicales.
11. **Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada.** Barcelona, 21 al 24 de Noviembre de 1912.
12. **“Historia musical y étnica de la cançó popular”**, en la Associació d’Estudis Universitaris Catalans, de febrero a mayo de 1909.

---

886 *Velada en honor de D. Gabriel Rodríguez y Benedicto celebrada el día 24 de mayo de 1902 bajo la presidencia del Excmo. Sr D. Segismundo Moret*, Madrid: Jaime Ratés, 1903; PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 224-230

887 Creado en 1910 por Francesca Bonnemaïson. V. CABÓ I CARDONA, Anna. “Biblioteca Popular Francesca Bonnemaïson, 1905-1995”, en *Item. Revista de Biblioteconomia i documentació*, n. 17, 1995, p. 66-73; GODAYOL I NOGUÉ, M. Pilar. “L’Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona: educar en femení i en català”, en *Anuari Verdaguier*, n. 17, 2009, p. 359-372.

888 *Festa de la Bellesa. Organizada per la Secció de Belles Arts del Centre Català de Palafrugell*. 22-07-1905. Palafrugell: 1905, p. 109-111.

## ANEXOS AL CAPÍTULO IV

### Anexo I: Conferencias de Felip Pedrell: resúmenes, programas y audiciones.

#### 1. Conferencias en el Ateneo Barcelonés. 1892-1893.

1.1 11-10-1892 *Nuestra música de los siglos XV y XVI*

1.2 22-02-1893<sup>889</sup> *Los dos períodos de música homófona y polífona, que precedieron al armónico moderno.*

Audiciones:<sup>890</sup>

Primera parte (Música homófona – música polífona).

- *Recitaciones de antiquísimas “lectiones” litúrgicas* (Misal de Munster).
- *Symphonia* (armonía consonante) según las *Sententæ de Musica* de San Isidoro y ejemplo del *Organum*.
- *Discantus* del siglo XII.
- *Canto de los Cruzados* (*Jerusalem Mirabilis* (1095)).
- *Villanela al estilo madrigalesco*.
- *Gallarda*, llamada *La Dolorata*.

Segunda parte (Música armónica).

- *Coral de Lutero armonizado por Walter* (1534).
- *L'innamorato balleto* de Gastoldi da Caravaggio (1584).
- *Madrigal de la antigua intavolatura* (cifra) de *liuto*, de Gintzler (1547).
- *Duélete de mí, Señora*, villancico de Juan Vázquez del libro de música para vihuela, de Fuenllana, *Orphenica Lyra*, impreso en Sevilla en 1554.

1.3 8-03-1893: Segunda conferencia:<sup>891</sup> *Palestrina*.

Audiciones:

---

889 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 13

890 En BONASTRE, F. *Felip Pedrell. Acotaciones a una idea...*, p. 153-154: “Transcripción de varias obras antiguas de música española para la serie de tres conferencias publicadas en el Ateneo de Barcelona los días 22 de febrero, 8 y 5 de marzo de 1893”

891 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 13-14

- *Adoramus te*, motete a cuatro voces.
- *Exultemus* (fragmento del motete *Hæc dies*) a seis voces.
- *Pange lingua* a cuatro
- Fragmentos del *Stabat Mater*
- Ejemplos del *Graal* de la ópera *Parsifal*, y empleo del tema inicial del *Stabat* de Palestrina en la citada ópera de Wagner (aducidos como manifestación de la “influencia de Palestrina en los compositores modernos”, comentada y explicada en la conferencia)
- *Ecce quomodo moritur justus*, responsorio a cuatro voces
- *Improperia*, a dos coros

1.4 17-03-1893: Tercera (y última) conferencia:<sup>892</sup> *Victoria*.

Audiciones:

- *Vere languores*, motete a cuatro voces.
- *O Domine Jesu Christe*, motete a seis.
- *Jesu dulcis memoria*, a cuatro.
- *O quan gloriosum*, a cuatro.
- *Laudate Dominum in sanctis ejus*, salmo a ocho en dos coros (fragmento)
- *Cantus Passionis D. N. Jesu Christi secundum Mathæum*.

*Recitatio*: CHRISTUS – CHRONISTA – SYNAGOGA.

*Responsiones*: CHORUS (fragmentos)

**2. Pedrell, Felip. “Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Felipe Pedrell el día 17 de febrero [corregido: 10 de marzo] de 1895”. Barcelona: Tipografía de Víctor Berdós Feliu, 1895.**

**3. Conferencias en el Ateneo de Madrid:**

— **1895: Primera serie:**<sup>893</sup>

3.1. 23-01-1895: *La música homófona – La música polífona – Advenimiento de la música armónica o moderna.*

Audiciones:

- *Lectiones* litúrgicas del ritual de Munster
- Las sucesiones diafónicas del sistema llamado *Organum* (*Nos qui vivimus...*)
- *Discantus* del siglo XII
- Melodía popular germánica del 1400

892 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 14

893 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...*, p. 93-95

- *Fabliau* del trovador Nicolette
- Villanella de Lucca Marenzio (1550-1599)
- Coral de Lutero (1554)
- Madrigal de la *intavolatura* (cifra) de *lunto*, de Simón Gintzler (1547)
- Gallarda milanesa del libro *Obras de Música* para tecla, arpa y vihuela, de Antonio de Cabezón (1510-1566)
- Melodía popular de la obra de Salinas *De Musica libri septem...* Salamanca (1577) (*Mi grave pena crece de congoja...*)
- Cantarcillo de autor desconocido (siglo XV) (*De Monzón venía el mozo...*)

3.2. 10-03-1895: *Nuestra música de los siglos XV y XVII: El arte religioso – El arte cortesano y la música popular – Las antiguas danzas españolas.*

Audiciones:

- *Dixit Dominus, Domino meo*, fabordón de VI tono, a cuatro voces (de autor anónimo)
- Profecía de la Sibila en la catedral de Toledo, a cuatro voces (de ídem íd.)
- Canto de la Sibila, melopea de un antiquísimo cuaderno de la parroquia de Manacor (Balears) con ac. de viola y violoncello (de ídem íd.)
- *Lo que demanda el romero...*, Cantarcillo a voces solas (de ídem íd.)
- *So ell'encina – so ell'encina...*, Cantarcillo (de ídem íd.)
- *Enemiga le soy, madre*, villancico atribuido a Juan del Encina
- *Meus olhos van per lo mare...* Villancico (de autor desconocido)
- *De donde venís, amore...* tonada “a sonada de romance antiguo” del libro de música de vihuela, *Silva de Sirenas* (1547), de Enríquez de Valderrábano.
- *Ya cabalga Calaiños*, del libro citado.
- Pavana de Antonio de Cabezón, del libro *Obras de música para tecla y vihuela*, etc.
- Pavana del libro de cifra de Enríquez de Valderrábano.
- *Españoleta y Paso y medio*, danzas (de autor desconocido)

3.3. 24-03-1895<sup>894</sup>: *Morales – Cabezón – Guerrero.*

894 “En el Ateneo de Madrid, lleno de selecto y numeroso público, dio anoche el Sr. D. Felipe Pedrell al conferencia que tenía anunciada acerca de la “Historia de la música española” y que formaba la tercera disertación de la serie que acerca del “Desarrollo del arte musical en España” ha organizado la sección de Bellas Artes de la docta Sociedad.

El conferenciante estudió las obras de Morales, de Cabezón y de Guerrero, autores a los que tanto debe la escuela española, la cual estudió el Sr. Pedrell en el período que media entre 1480 a 1599. De la ejecución de los ejemplos prácticos, que constituían un escogido e interesante programa de cindierto, se encargaron distinguidos artistas y una pequeña masa coral.

El erudito profesor del Conservatorio, así como los cantantes, oyeron repetidos aplausos y reci-

Audiciones:

- *Invitatorium del Officium Defunctorum*, a cuatro voces, de Morales.
- *Responsorium III*, a cuatro voces, de ídem.
- Fragmentos del motete *Emendemus in melius*, de ídem.
- Intermedio III para las estrofas del himno *Ave maris stella*, de Cabezón.
- Versillo III de tercer tono, de ídem.
- Coral de Bach.
- Versillo VII de sexto tono, de Cabezón.
- Coral de Bach.
- *Interludium* (Veni Creator), de Cabezón.
- Segundo versillo del *Magnificat* de primer tono, a cuatro voces, de Guerrero.
- Fragmentos de la antífona *Salve regina*, a cuatro voces, de ídem.

3.4. 7-04-1895:<sup>895</sup> *Paralelo entre Palestrina y Victoria.*Audiciones:

- Estrofa primera del *Stabat Mater*, a ocho voces, de Palestrina
- Varias estrofas de la misma composición
- *Ecce quomodo moritus justus, responsorium*, a cuatro voces, de Palestrina.
- *Improperia*, a ocho voces, de ídem.
- Aplicación del elemento palestriniano (acordes iniciales del *Stabat Mater*) al tema llamado “de la redención” en el *Parsifal* de Wagner.
- *Vere languores*, motete a cuatro voces, de Victoria.
- *Laudate Dominom in sanctis ejus.*, de ídem. – Salmo a ocho voces, de ídem.
- Fragmentos de la *Pasión de San Mateo*, a voces solas (recitantes: *Chronista, Christus*) y coros a cuatro voces (*Synagoga* o turba) de ídem.

---

bieron muchas y merecidas felicitaciones.” En *El Día*, n. 5363, 25-03-1895, p. 2

895 “El Sr. Pedrell puso anoche término a sus notables conferencias en el Ateneo sobre el origen y desarrollo del arte musical hasta el siglo XVI con una interesantísima acerca de Palestrina y Victoria, comparando obras de los dos grandes maestros italiano y español, cuyas biografías trazó a grandes rasgos, y cuyos respectivos estilos estudió minuciosamente, comprobando sus apreciaciones con ejemplos cantados por voces de hombres y niños que formaban pequeño coro. De esta suerte pudo apreciar y aplaudir el público la hermosura de la música de Palestrina y de la no menos bella del maestro Victoria, deduciendo el Sr. Pedrell que en el renacimiento musical tomó nuestra patria tan buena o mejor parte que los otros pueblos de Europa. El sabio profesor de la Escuela Nacional de Música tenía ya fama de erudito y competente escritor, bien probada en las obras que ha publicado y está dando a luz. Sus cuatro conferencias en el Ateneo, utillísimas para la propagación de los conocimientos sobre la historia de la música, le han valido grandes y sinceros elogios de las muchas personas que acudieron a escucharlas.” En *El Día*, n. 5377, 8-04-1895, p. 2.

— 1896: **Segunda serie:**<sup>896</sup> *Teatro lírico español anterior al siglo XIX.*

3.5. 9-02-1896:

- El origen de nuestro teatro lírico.
- Las composiciones cantables pertenecientes a las obras dramáticas de Juan del Encina.
- Los primitivos cuatros (a cuatro) teatrales.
- Estilo melódico y armónico de los villancicos o villancetes y cantarcillos primitivos, de los tonos y tonadas posteriores, y de las tonadillas del siglo XVIII etc.

Audiciones:

- Cantarcillo de Juan del Encina (*Romerico, tú que vienes...*)
- Transformación rítmica del mismo cantarcillo.
- Canción de Juan del Encina (*Fata la parte*)
- Villancico final de la Égloga *¡Carnal fuera, carnal fuera!*, de Juan del Encina (*Hoy comamos y bebamos...*)
- Canción popular de autor anónimo (*Dale si le das...*)
- *Zarandillo*, canción-baile de la tonadilla *Los novios y la maja*, del matestro catalán Pablo Esteve y Grimau, escrita y representada el año 1784 (*Sarandillo, andillo y andillo*)

3.6. 8-03-1896 Los *cuatros* y los *tonos* del primitivo teatro moderno, y la zarzuela heroica *Briseida*, música del maestro Rodríguez de Hita, poema de don Ramón de la Cruz, etc.

Audiciones:

- Antiguo *cuatro* o *tono*.
- Canción de la zarzuela *Acis y Galatea* (1709), música de Literes, letra de Cañizares.
- Obertura de la zarzuela heroica *Briseida* (1768).
- Aria de Agamenón, de la misma zarzuela (*Apacible por los campos*)
- Allegro, recitado, y aria de Briseida de la misma zarzuela (*Si de ti, mi señor y esposo fiero*)
- Coro de una comedia armónica de autor y título ignorados (*Salid del Averno*)

3.7. 10-05-1896 Rehabilitación de la canción popular, de los tonadilleros y de la tonadilla *por dentro*, y especialmente de los dos últimos sostenedores de esta clase de composiciones, Laserna y Esteve, etc.

Audiciones:

- Tirana del Cangrejo de la tonadilla *Los celos iguales* (1783), de Esteve.



- Andante expresivo de la tonadilla *Los celos de Garrido* (1784), de ídem.
- Minué de la tonadilla *Los amantes chasqueados* (1779), de Laserna.
- Arieta de la misma tonadilla.
- Canción de la tonadilla *El remedo del gato* (1776), de don Guillermo Ferrer.
- Canción de la tonadilla *Los corderos perdidos* (1781) de Laserna.

#### 4. *Cursos en el Ateneo de Madrid. Escuela de Estudios Superiores.*<sup>897</sup>

“A este hombre de alma superior [Gabriel Rodríguez] a quien he amado como se ama a un padre, y que me correspondió estimándome como un amigo íntimo; a este hombre debo cuanto fui en Madrid, la clase del Conservatorio, mi sillón en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, mi cátedra en la Facultad de Estudios superiores del Ateneo de Madrid... Cuando aquella luz de us alta inteligencia fue debilitándose, poco a poco, hasta extinguirse; cuando desapareció del mundo de los vivos, comprendí en seguida que sin él todo iba a faltarme, y así sucedió dolorosamente. Él me llevó al Ateneo y a las clases de la Facultad de Estudios, y mi último acto en el Ateneo fue aquella velada necrológica que le dedicó la corporación en la cual tomaron parte discípulos y amigos íntimos suyos: Moret, Azcárate, Echegaray y yo mismo. Después de aqule acto no volví a poner los pies en aquella casa.”<sup>898</sup>

“Siente años consecutivos desempeñé mi cátedra, sin faltar un solo día. Los cuatro primeros años de los cursos, la asistencia fue aumentando de modo que hacía concebir buenas esperanzas. De la asistencia a los míos bien hablan los periódicos de la época y los Anuarios impreso de los Estudios, en los que se anotaba el número de matriculados que asistían a cada clase. Al cabo de cuatro años, la afición fue aflojando poco a poco. Uno de los más ilustre profesores díjome que iba a dejar la clase - y como lo dijo lo hizo - porque descubrió que «los asistentes iban a guarecerse del frío en la bien calefaccionada sala de actos. Y usted mismo la abandonará más o menos tarde» - añadió. - «Príveles usted de las audiciones ilustrativas del tema, y se quedarán en cuadro.»

Tenía razón. Él dejó la clase al cuarto año. Yo fui tirando siete años, pero al fin hube de decir: «Ahí queda eso». Me marché a mi casa y salvo una ocasión, la noche de la velada a don Gabriel Rodríguez, no volví a poner los pies en aquel edificio. La verdad es que habían pasado dosas y cosazas en aquel Ateneo de mis pecados, «ni científico, ni literario, ni artístico», sino [«]criadero de futuros congrios políticos o chupópteros de la nómina», como decía un mi [sic] amigo «muy mal hablado».<sup>899</sup>

“Por una de aquellas cosazas tan comunes en todas partes, pero particularmente en Madrid, lo blanco se puso de repente negro; pretendióse desprestigiar al ídolo de

897 V. VILLACORTA BAÑOS, Francisco. “El Ateneo de Madrid (1896-1907). La Escuela de Estudios Superiores y la Extensión Universitaria”, en *Hispaniai: Revista española de historia*, vol. 39, n. 141, 1979, p. 101-158.

898 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...* p. 65.

899 PEDRELL, Felip. *Orientaciones...* p. 132.

ayer, y se cometieron una porción de inconveniencias sin nombre, impropias de gentes serias. Fue el caso que un señor secretario de la corporación tomó parte en los ejercicios universitarios de unas oposiciones de cuyo jurado formaba yo parte. En conciencia no merecía una de las cuatro plazas que se concedieron, y porque en mi recto saber y entender no la merecía, no le di mi voto, como no se lo dio tampoco la mayoría del jurado. *Deinde ira.* en el acto de la votación, presentóse todo el personal de la *cacharrería* del Ateneo, con ciertos aires de intimidación que me parecieron altamente risibles. no chistaron. Pero al cabo de unos días, apareció al pie de uno de los trabajos que como ejercicio presenté mi opositor, una protesta impresa, por supuesto, como el discurso, en la cual se ponía verdes a todos los miembros del jurado que habíamos votado en contra, y cuya protesta firmaban como *asistentes* a los ejercicios de los opositores, Fulano, Zutano, Mengano, Perengano, etc. Todos esos Fulanos y Zutanos, se llamaban antes amigos míos; todos protestaron y firmaron como asistentes a los ejercicios; y como bien se deja suponer, dieron fe de haber asistido y protestaron de lo que no vieron. Ellos tan tranquilos y yo tan edificado:

No pararon en esto tales oposiciones. Perdí, también, la amistad de quien más piropos me había echado en sus libros, el padre de otro opositor de la hornada, y la consideración que hasta entonces me manifestar en público y también en libros, la eminencia que me recomendara la candidatura del opositor en cuestión. Sintióse desairado otro opositor, jurándome que se vengaría. Pero ya basta, que de todas esas cosas sin nombre están llenos los mundos oficiales de las cinco partes del mundo, Madrid inclusive.”<sup>900</sup>

#### 4.1. Curso 1896-1897. *Historia y Estética de la Música.*

Profesor: D. Felipe Pedrell. 20 lecciones<sup>901</sup>.- 139 alumnos.

- Programa:<sup>902</sup>

Historia de la Música en sus tres períodos constitutivos: A. Música homófona; B. Música polífona; C. Música armónica o moderna.

900 PEDRELL Felip. *Orientaciones...* p. 132-133.

901 24-10-1896; 31-10-1896; 7-11-1896; 14-11-1896; 21-11-1896; 28-11-1896; 5-12-1896; 12-12-1896; 16-01-1897; 30-01-1897; 6-02-1897; 13-02-1897; 20-02-1897; 27-02-1897; 6-03-1897; 27-03-1897; 3-04-1897; 10-04-1897; 24-04-1897; 29-04-1897. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1897 a 1898. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1896 a 1897.* Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1897, p. 91.

902 “Lista de profesores y asignaturas para el curso 1896 a 1897”, en *Discurso pronunciado por el Excmo Sr. D. Segismundo Moret el día 23 de octubre de 1896 en el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid con motivo de la apertura de las Cátedras de Estudios Superiores inauguradas en el presente curso, y Memoria leída por el secretario primero D. José Victorianos de la Cuesta.* Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1896, p. 42, 79-80.

Nota. Para esta asignatura, que se acompañará de audiciones prácticas, así como para las otras que necesiten enseñanza experimental, se facilitará a los Sres. Profesores el material necesario disponible.

- Resúmen:<sup>903</sup>

Partiendo del origen de la música, que no es otro que el canto instintivo del hombre, divide la historia de este arte en dos partes: la primera, dice, debe consagrarse a ese canto popular, y la segunda al desenvolvimiento y a la creación de la obra artística.

Declara que la música no es arte destinado a manifestaciones de ideas determinadas o representaciones externas, sino a promover emociones y expresar vaguedades. Los sistemas musicales, dice, son varios, como varias son las razas humanas, hasta el punto que por el estudio de la historia de la Música se puede dar una idea bastante aproximada de su estado moral.

Divide la historia de la música en cuatro períodos:

Primera época.- Homofonía, música de una sola parte o voz

Segunda época.- Polifonía, música de distintas partes.

Tercera época.- Armonía o música moderna.

Cuarta época.- La de nuestros días

La primera época, que puede considerarse como período de preparación, termina en los principios del siglo XV; de aquí hasta los comienzos del XVII abarca el segundo período, constitutivo de la tonalidad antigua; el tercero, considerado como de transición del segundo al cuarto, se constituye a mediados del siglo XVIII, arrancando de aquí el cuarto, en que vivimos.

Dedica las tres lecciones siguientes al estudio de la primera época.

De la música entre los griegos dice que toma por base de su sistema el *ambitus* de la voz humana, subdividiéndolo en fracciones de ocho sonidos, *octavas*, subdividiéndolas a su vez en otras fracciones, a cuyo conjunto se llamaba *telensis*, exponiendo a continuación el desarrollo del arte musical griego hasta su completa desaparición.

Califica a la música de los romanos como un epílogo de la griega, estudiando en ella los orígenes de la música cristiana, señalando a San Ambrosio como el creador de ésta; hace una rápida reseña de la música religiosa hasta la reforma de San Gregorio, y continuando su desenvolvimiento hasta finalizar la Edad Media menciona las ideas musicales de los germanos, sajones, bretones y galos, y dedica particular estudio a los trovadores franceses y españoles.

Se ocupa del segundo período, esto es, de la época de la polifonía, en las seis lecciones siguientes. Período que se caracteriza por el perfeccionamiento del dicanto [sic] y la tendencia a acentuar la constitución definitiva de la tonalidad.

Hace la historia de las diversas vicisitudes y perfeccionamiento que el arte musical experimentó en este período, señalando y biografiando sus personalidades más salientes, y exponiendo los acontecimientos en él realizados, como son el advenimiento del drama lírico y la orquesta, heraldos de la música moderna, concluyendo este período con el examen comparativo de su música y la del arte armónico o moderno, y del concepto formado por los antiguos acerca de lo que hoy llamamos *escala*.

Ocupándose ya el Sr. Pedrell del tercer período hasta la terminación del curso, trata en lecciones sucesivas de las transformaciones sufridas en el arte, producidas por la adopción de la escala musical y la cadencia; del nacimiento del drama musical, debido a los maestros de la *camerata* florentina e influido por el madrigal profano. Estudia detenidamente esa *camerata* y sus miembros principales.

Dedica una lección al estudio de los instrumentos de música y a las distintas modificaciones que han sufrido, y como consecuencia de esto la influencia de la instrumentación en la música práctica que se cultivó en el siglo XVII.

Analiza el estado musical de las distintas nacionalidades de Europa; pasa después al estudio individual de los diferentes compositores, Händel, Bach, Gluck y Haydn, señalando el carácter peculiar de cada una de sus obras.

Dedica varias lecciones al detenido estudio de Mozart y Beethoven, terminando sus explicaciones con una notable disertación sobre los progresos realizados por los grandes maestros en la orquestación durante el siglo actual, describiendo el desarrollo de cada uno de los elementos de la orquesta y los maestros que más contribuyeron a su uso.

Esta clase ha estado muy concurrida constantemente, dividiéndose el auditorio entre ambos sexos.

El ilustre compositor y maestro de la Escuela Nacional de Música y Declamación, a la par de sus disertaciones, y como demostración a cada una de ellas, ha ejecutado al piano numerosos ejemplos, cuya enumeración aquí nos veda la concisión precisa de este trabajo, y por otra parte el anuncio de que tan interesantes conferencias han de ver la luz pública en plazo no lejano.

#### 4.2. Curso 1897-1898. *Influencia del canto popular en la formación de nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno*<sup>904</sup>.

Profesor D. Felipe Pedrell. 23 lecciones<sup>905</sup>. 147 alumnos.

904 No se publicó el programa del curso. V. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1897 a 1898...*, p. 8, 35.

905 16-10-1897; 23-10-1897; 30-10-1897; 6-11-1897, 13-11-1897, 20-11-1897, 27-11-1897, 4-12-1897,

**4.3. Curso 1898-1899.** *Nociones de la historia de la música española acerca del arte religioso, el Teatro y la música popular o popularizada.*

Profesor D. Felipe Pedrell. 20 lecciones<sup>906</sup>. 123 alumnos.

• Programa:<sup>907</sup>

Introducción

Origen y función de la Música.- Preceptiva teórica de nuestros tratadistas sobre la estética y la fisiología del sonido.

La evolución del arte musical.- Cómo se ha realizado y en qué sentido.- Modernidad del arte.- Principio fundamental basado en un sistema libremente elegido.- La materia evolutiva concertada en varios grupos dispuestos a convertirse en centros de sucesivas manifestaciones: *Danzas, Canciones, Drama, Música sacra y Música instrumental.*

Primera parte: El arte religioso.

Poetas y músicos himnógrafos.- Oficio y canto propio, llamado isidoriano, gótico o muzárabe.- La notación visigótica.- Disputas sobre la adopción del canto galicano.- Establecimiento del Oficio y canto romano.- La tradición del canto muzárabe conservada en algunos libros del cardenal Cisneros y en varias publicaciones del cardenal Lorenzana.- El canto litúrgico en los tiempos medios.- *Prosas, tropos, capítulos.*- Representaciones litúrgicas.- Música y texto del misterio de Elche, *el Tránsito* y la Asunción de la Virgen.- Drama sacro atribuido a San Francisco de Borja.- *El canto de la Sibila.*- Los *virolay.*- Los cantos de peregrinación o de tránsito (*Ultreja.*)- *Chançonetas* y villancicos.- La enseñanza musical.- Movimiento de Capillas catedrales, palacianas y señoriales.- el expresivismo caracteriza a nuestros compositores del siglo XVI: sus creaciones.- Cita del historiador Burney.- Peñalosa, Anchieta, Sanabria, Pastrana, Fernández de Castilleja, etc. (siglo XV).- Morales, Guerrero, Victoria, etc. (siglo XVI).- Significación de las obras de Victoria.- El órgano.- Formas primitivas sugeridas por las composiciones vicales.- Formas madrigalestas.- Formas libres: *a) toccata; b) ricercare; c) versillos* (intermedios o *interludios* para sus salmos).- Correspondencia de las formas *a) b)* con las *Glosas, Frantásias y Tientos* de nuestros organistas.- Los libros de *cifra* españoles para órgano:

---

11-12-1897, 15-01-1898, 22-01-1898, 29-01-1898, 5-02-1898, 12-02-1898, 19-02-1898, 26-02-1898, 5-03-1898, 12-03-1898, 26-03-1898, 2-04-1898, 16-04-1898, 23-14-1898, 30-04-1898. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1898 a 1899. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1897 a 1898.* Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1898.

906 15-10-1898, 22-10-1898, 29-10-1898, 5-11-1898, 19-11-1898, 26-11-1898, 3-12-1898, 10-12-1898, 14-01-1899, 21-01-1899, 28-01-1899, 4-02-1899, 11-02-1899, 18-02-1899, 25-02-1899, 4-03-1899, 11-03-1899, 18-03-1899, 8-04-1899, 15-04-1899. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturse. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1898 a 1899.* Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1899, p. 63.

907 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1898 a 1899...*, p. 8, 24-27.

su escasez.- Noticia de algunos libros de cifra perdidos.- Noticias sobre los que se han conservado.- Organistas: Ximénez, Peraza, Cabezón (padre e hijo), Aguilera de Heredia, Clavijo del Castillo, Correa de Araujo, etc.- Alta importancia de las obras de Antonio de Cabezón: sus *Tientos* y sus *Versillos*: sus composiciones para clavicordio.- Decadencia del arte religioso.- Clamores del gran polígrafo P. Feijóo.- Los últimos representantes del arte religioso o clásico.- Restauración.

Segunda parte: El Teatro Lírico.

Orígenes del Teatro moderno.- Los primeros actores.- La música de los dramas litúrgicos.- Representaciones litúrgicas secularizadas.- Música trovadoresca y juglaresca.- tensiones.- *Mimos* ó remedadores.- Entremeses, danzas, cosantes, rondelas, etc.- Cantos danzados.- Danzas de la muerte.- Los cancioneros.- Costumbres cortesanas y populares.- Movimiento paralelo entre los poetas y los músicos aristocráticos y los poetas y los músicos populares.- Los vihuelistas y sus libros de cifra.- Los juglares y el pueblo.- Transformación del antiguo juglar en representante de comedias.- Indigenismo musical de las *farsas*, *églogas* y *entremeses* del Teatro primitivo.- La música y los músicos del Teatro de Lope de Vega y de Calderón.- La zarzuela y las fiestas de música, comedias armónicas, etc.- tonos, tonadas y los cuartos de empezar (*princesas*, *jácaras*, etc.).- La tonadilla y los tonadilleros.- Los músicos de teatro (cantores y tañedores de arpa o de guitarra).- Las orquestas primitivas.- Listas de músicos de las compañías.- La ópera.- Exotismo de este género de espectáculo.- La comedia lírica y el drama lírico.

Tercera parte: La música popular o popularizada.

Existencia de cantos en la Península durante la época visigoda.- Abolengo del *folk-lore* musical en los cantarcillos y villancicos de Juan del Encina, en el tratado de Salinas (*De Musica libri septem*), etc.- *Sonadas* de fábulas y romances viejos.- Formas tonales y rítmicas de la canción popular española.- Transformaciones de la canción popular.- La melodía popular en el Teatro.- El gusto y el estro popular, basados sobre las exigencias rítmicas y melódicas especiales de cada pueblo tienden a una evolución que se distingue por la formación de nacionalidades musicales.- El nacionalismo musical.- Nuevas formas creadas por esta evolución.- El canto popular, dramatizado como primera materia de la comedia lírica y del drama lírico.- Música popular de nuestras principales regiones.- La música popularizada de nuestros compositores naciones.

Nota.- Esta asignatura se acompañará de audiciones prácticas.

- Resumen<sup>908</sup>

Numeroso fue también el auditorio que desde las primeras conferencias asistió a las desarrolladas por el reputado maestro Sr. D. Felipe Pedrell acerca del tema “No-

---

908 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1898 a 1899.* Madrid: Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, 1899, p. 41-44.

ciones de historia de la música española acerca del arte religioso, el teatro y la música popular o popularizada”.

“La elección de tema semejante obedece - dijo el Sr. Pedrell - a la necesidad de hacer patria; al propósito de enseñar (aprendiendo con el ejemplo) a no interrumpir la cadena de la cultura intelectual española; a desmostrar, en fin, que en el trabajo intelectual, lo mismo que en el mecánico, hay una virtud de regeneración, y también un holocausto de amor a la madre común tierra, representada en este pedazo de suelo querido en que nacimos.”

Con este criterio comenzó el Sr. Pedrell tratando del origen y función de la música, según la preceptiva teórica de nuestros tratadistas sobre la Estética y la Fisiología del sonido. Analizó las teorías acerca de este punto profesadas por Herbert Spencer, comparándolas con las de nuestros P. Eximeno, Salinas y Bachiller Alonso de la torre, el autor de la *visión delectable de la Filosofía y Artes liberales* (siglo XV).

Examinó después la manera como tuvo lugar la evolución del Arte musical, mediante al utilización del material sonoro disponible, concluyendo la modernidad de la Música, arte que, desde el punto de vista histórico es, según el Sr. Pedrell, creación absoluta del mundo moderno, limitada a los pueblos Germanos, Romanos, Celtas y Eslavos.

Entró a seguida en la determinación de las teorías estéticas contenidas en los principales libros españoles de preceptiva teórica musical, fijándose en las *Etimologías*, de San Isidoro, los *Elementos*, de Alfarabi; las doctrinas de Ramón Llull, etc. Estudió las impresiones estéticas de la Música que se descubren en el *Poema de Alexandre*, y en las obras de Gonzalo de Berceo, el movimiento de las capillas Reales y Cortesanas, y la influencia negativa de los maestros neerlandeses, que a su llegada a España, en tiempo de Felipe *el Hermoso*, hallaron ya establecidas escuelas públicas de música, como la de Pedrel Fernández de Castillejo, maestro del ilustre Morales.

Expuso también las teorías de Ramos de Pareja, Guillermo Despuig y otros distinguidos preceptistas, no olvidando las del reformador valenciano Fr. Antonio Eximeno.

Consagró luego su explicación a la historia de los cantos litúrgicos de la Edad Media, exponiendo detenidamente el origen y progresos del Drama Religioso. A este propósito analizó con minuciosa exactitud el drama litúrgico del Tránsito y Asunción de la Virge, que se representa todavía en la villa de Elche los días 14 y 15 de Agosto, y el de San Francisco de Borja, que hasta hace poco se representaba en Gancía. ejecutó al piano las melopeas y tempas más importantes de estos dramas, haciendo notar que si a su polifonía antigua vocal se uniese la moderna polifonía instrumental, resultarían los mencionados dramas notables modelos de oratorios.

Habló después de otros cantos de carácter religioso, como el de la Sibila, las Cantigas del Rey Sabio y los cantos de peregrinación o tránsito, entre los que mencionó, como uno de los más notables, la melopea compostelana encontrada en el Códice de



Calixto II. Trató también de las chasonetas, villancicos, villanescas y romancillos, haciendo oír un precioso villancico profano, compuesto por el distinguido maestro sevillano Francisco Guerrero.

Se ocupó luego en la personalidad del gran maestro hispalense Cristóbal de Morales, nacido durante la última decena del siglo XV, y precursor de Paestrina en la Capilla Sixtina de Roma. Analizó sus obras y su teoría estética. Explicó el sistema de enseñanza y organización de los maestros y magisterios españoles, de los que salieron tantos y tan notables profesores. Señaló como carácter especial y conquista peculiar en el orden musical del genio español el expresivismo, que se traduce en las inspiradas producciones de los Morales, Escobedos, Anchietas, Peñalosas, Hillanas, Vaqueras, Sotos, Victoras, Guerreros, Perazas, Gineses, comas y tantos otros ilustres compositores españoles.

Trató a continuación de la vida y obras del sevillano Francisco Guerrero, haciendo oír ejemplos de sus principales composiciones. Lo mismo hizo respecto al ilustre maestro abulense Tomás Luis de Victoria. En esta última conferencia la Capilla Isidoriana, sociedad coral presidida por el Ilmo. Sr. Arzobispo-Obispo de Madrid-Alcalá, ejecutó, consingular gusto, un *Responsorio*, de Morales; un fragmento de la primera *Misa de difuntos*, de Victoria, y el *Tantum ergo*, del mismo autor.

Versaron después las conferencias del Sr. Pedrell acerca del órgano y los organistas españoles, entre los que le mereció particular estudio el famoso organista-clavicordista de Cámara de Felipe II Antonio de Cabezón.

Así terminó el Sr. Profesor la parte primera de sus conferencias, dedicando la segunda al examen del teatro y del arte lírico, desde los dramas litúrgicos hasta nuestros días.

Expuso, en su consecuencia, los orígenes del teatro, las costumbres de los primeros actores, la música trovadoresca y juglaresca, las danzas, la poesía musical de los *Cancioneros*, entre los que señaló como más interesante, bajo este respecto, el de Juan del Encina de “primer músico indígena”, por aquella eficacia expresiva de anticipada y peregrina intuición, que halla su fuerza en la pura fuente de la canción popular.

Como documentación musical relacionada con los orígenes de nuestro teatro lírico, estudió la bibliografía de los llamados “libros de vihuela para tañer por cifra”, exponiendo la influencia ejercida por nuestros inspirados vihuelistas. Detenidamente examinó también el libro de música de vihuela intitolado *El Maestro*, publicado en 1535 por el caballero valenciano Luis Milán.

Pasó luego a explicar la influencia del canto popular en el teatro lírico español de los siglos XVII y XVIII, exhibiendo ejemplos de música de comedias, farsas, zarzuelas y églogas de Lope de Vega, Calderón y otros, en cuyo teatro se reproduce con todo su vigor la fuerza difusiva del lirismo que, influido por la canción popular indígena, aparece en las obras de Juan del Encina. Negó fuese ópera, propiamente tal, *La selva sin*

*amor*, de Lope de Vega, como algunos han pretendido para naturalizar prematuramente en nuestro país un espectáculo exótico.

Trató, finalmente, el conferenciante de las Fiestas de Zarzuela del siglo XVII, e hizo la historia de las primeras representaciones de ópera que se celebraron a principios del año 1730 en el coliseo del Buen Retiro. Narró las luchas de los músicos italianos con los compositores indígenas, y habló con detenimiento de la música de las tonadillas y de los tonadilleros, entre los que hizo particular mención de D. Pablo Esteve, algunas de cuyas producciones ejecutó.

Basta este ligero extracto para comprender la novedad e interés que las conferencias del Sr. pedrell ofrecieron. Acrecentólos el disertante haciendo oír numerosas composiciones de notable belleza. A esta tarea coadyuvó algunas veces el distinguido tenor algunas veces el distinguido tenor Sr. Blanquer, cuyo mérito fue muy celebrado por la concurrencia.

#### 4.4. Curso 1899-1900. *El drama lírico y Wagner. (Primer curso).*

19 lecciones<sup>909</sup>; 135 alumnos.

- Programa:<sup>910</sup>

Primer curso [Nota 1:] La extensión e importancia de la materia exigirá dos cursos.

Orígenes del drama lírico.- Síntesis histórica de su evolución, desde la aparición de la *monodia* de los maestros florentinos (1590) hasta nuestros días.- Su desenvolvimiento en tres fechas, que corresponden a la aparición de tres obras capitales:

1601: Caccini. Prefacio *Nuove Musiche*.

1769-1770: Gluck. Prólogos de las óperas *Alceste* y *Párside ed Elena*.

1852: Wagner. *Oper und Drama*.

Primer período del drama lírico.

(Desde mediados del siglo XVI hasta el advenimiento de Gluck.) El Arte griego, mal interpretado de la antigüedad, produce la creación más original, quizá, de la civilización moderna.- gérmenes de vida transforman las formas frías y puramente arquitectónicas de la música de la Edad Media.- El espíritu popular, largo tiempo despreciado o desconocido, recobra sus derechos.- El sentimiento de la personalidad en las abstracciones de los viejos contrapuntistas.- Los espíritus innovadores, como Jas-

909 21-10-1899, 28-10-1899, 4-11-1899, 11-11-1899, 18-11-1899, 25-11-1899, 2-12-1899, 9-12-1899, 20-01-1900, 27-01-1900, 2-02-1900, 10-02-1900, 17-02-1900, 24-02-1900, 3-03-1900, 10-03-1900, 17-03-1900, 24-03-1900, 31-03-1900. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1900 a 1901. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1899 a 1900*. Madrid: Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 1900.

910 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1899 a 1900...*, p. 10-13

quen, y las almas trágicas, como Palestrina y Victoria, dan a la música conciencia de su poder expresivo.- La tragedia de Dios y del alma humana.- La música ha debido su expresión dramática al esfuerzo literario de los arqueólogos florentinos de fines del siglo XVI.- El drama religioso y místico de Palestrina y Victoria y el drama profano de fines de dicho siglo.- el drama profano se asimila los elementos del otro drama, la acción, el movimiento, las formas pasajeras.- Los cuadros de la vida y de las escenas exteriores en contraste con los de la vida interior.- El espíritu nuevo, sin renunciar a las formas antiguas, penetra en el Madrigal.- Primeros ensayos del drama lírico.- *Las sinfonías dramáticas* a varias voces.- Los continuadores profanos de los autores primitivos, florentinos en su mayoría, sujetan las formas del drama a las relaciones de la palabra con el canto.- La expresión dramática aplicada a la *música nueva* crea el *estilo recitativo*, que se convierte en el instrumento por excelencia del Arte nuevo.- Peri, Caccini, Emilio del Cavaliere.- Comparación de sus teorías con las de Gluck y de Wagner.- Preparan el advenimiento de Monteverdi.- Defectos de la ópera florentina como diversión señorial de refinados dejada del pueblo.- Importancia de Monteverdi y de sus obras, en las cuales han entrado la pasión y la vida.- Sus teorías.- La tragedia humana de Monteverdi y del drama de Wagner.- Innovaciones (la instrumentación, las decoraciones, la orquesta invisible).- Popularización de la ópera (el primer teatro público de ópera, los teatros de Venecia).- La ópera aristocrática difundida por las principales cortes de Europa y los ensayos de ópera popular italiana.- Furor melómano italiano a mediados del siglo XVII.- El genio italiano halla su más alta expresión en la obra de Carissimi y de Provenzale.- Decadencia.- Corrupción del gusto.- *La virtuosidad*.- Los genios de la decadencia voluptuosa de la ópera.- Ilusoria edad de oro de la ópera- Dado el impulso, las naciones formadas y a maestradas por Italia completan su obra.- Propagación del drama lírico en Alemania por los discípulos de Gabrielli y Monteverdi.- Los ensayos de Schütz en 1627.- La guerra de treinta años.- Degeneración de la personalidad en Alemania después de la guerra.- Influencia preponderante del Arte italiano.- El espíritu nacional y el teatro popular de Haburgo.- Francken y Keiser- Analogías entre Keiser y Scarlatti.- Keiser precursor de Händel y Bach.

#### Segundo período del drama lírico

(Desde Gluck a Wagner) Gluck- Desarrollo lento de su individualidad.- Sus primeras óperas.- Á los cuarenta y cuatro años escribe *Alceste* y a los sesenta *Ifigenia*.- Anécdotas.- Antipopularidad de Gluck en Alemania hasta fines del siglo pasado.- Opiniones de Forkel y de Wieland.- Contraste en las opiniones de sus contemporáneos con las de la crítica moderna.- La propagación de las obras de Wagner era influida en la rehabilitación de las de Gluck.- Ideas de Gluck sobre la renovación de la tragedia griega.- Prólogos o cartas.- Dedicatorias de *Alceste* y *Paride ed Elema*.- Sus dramas líricos: *Ifigenia en Aulida*, *Orfeo*, *Alceste*, *Armida* e *Ifigenia en Taurida*.- Hostilidades entre los partidarios de la música italiana y los defensores de la música francesa.- *Glickistas* y *Piccinistas*.- Principios y opiniones de los partidarios del maestro alemán o del maestro italiano.- Juicio sobre esta querrela.- Apreciaciones sobre la obra de Gluck.

## Tercer período del drama lírico

(Desde la aparición del libro de Wagner *Oper und Drama* hasta nuestros días) Ojeada histórico-retrospectiva desde la muerte de Gluck hasta la aparición de Wagner.- La producción lírico-dramática de Mozart, Weber, Lindpainter, Marschner, etcétera.- La literatura alemana a fines del siglo XVII.- El Arte nacional y el popular.- el *Lied*.- Wagner.- Llega en una época en que, alejada la ópera de la sana tradición de Gluck y de Spontini, degenera bajo el imperio frívolo del lujo.- Instinto dramático de Wagner.- Su adolescencia desasosegada.- Influencias de Shakespeare.- Revoución que obra en su alma la audición de las *Sinfonías* de Beethoven.- Ensayo reformar el drama lírico, inspirándose en la gran música instrumental beethoveniana y en la clásica polifónica vocal religiosa.- Ambos elementos sugieren a su espíritu la esencia del drama soñado, el cuadro y el tipo del mismo que halla en la poesía mística y popular.- Su genio de asimilación.- No rompe con el pasado, lo continúa.- Es una consecuencia, no una revolución.- En lucha contra la ópera y el espíritu reinante de su siglo, su primer enemigo, hoy sojuzgado y vencido, no es el público, sino la crítica superficial e indoc-ta.- La triple superioridad del teórico, del poeta y del músico trazan el plan del presente estudio- A) Escritos principales de Wagner: los autobiográficos: *el Arte y la Revolución* (1850); *Obra de arte del porvenir* (1850); *Opera y drama* (1851).- B) Sus poemas líricos.- C) La creación del compositor: las óperas juveniles (*La Novicia de Palermo* y *Las Hadas*), *Rienzi*, *El Buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lobengrin*, *Tristán e Iseo*, *Los Maestros cantores*, la tetralogía de *Los Nibelungos*, *Parsifal*.- Conclusión.

• Resumen:<sup>911</sup>

El primer curso acerca del tema *El drama lírico y Wagner*, explicado por el Sr. D. Felipe Pedrell, ha sido sobremanera interesante.

Después de algunos preliminares, encaminados a puntualizar los orígenes del drama lírico y la síntesis histórica de su evolución, desde la aparición de la *monodia* de los maestros florentinos (1590) hasta nuestros días, dividió el desenvolvimiento del mismo en tres períodos:

1º Desde mediados del siglo XVI hasta el advenimiento de Gluck.

2º Desde Gluck a Wagner.

3º Desde la aparición del libro de Wagner *Oper und Drama*, hasta nuestros días.

En el primer período, a juicio del Sr. Pedrell, el arte griego, mal interpretado, produce la creación más iriginal quizá de la civilización moderna, gérmenes de vida transforman las formas frías y puramente arquitectónicas de la música medioeval, y el espíritu popular, largo tiempo despreciado o desconocido, recobra sus derechos. No faltan espíritus innovadores, como Jasquin, o almas trágicas, como Palestrina y Victoria, que dan a la música conciencia de su poder expresivo, siendo indudable que

911 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1900 a 1901....*, p. 54-55

la música ha debido su expresión dramática al esfuerzo literario de los arqueólogos florentinos de fines del siglo XVI.

Los primeros ensayos del drama lírico son las *sinfonías dramáticas* a varias voces. La expresión dramática, aplicada a la *música nueva*, crea el *estilo recitativo*, que se convierte en el instrumento por excelencia del arte nuevo. Entonces sobresalen Peri, Emilio del Cavalliere y especialmente Caccini, cuyo prefacio *Nuove Musiche* (1601) prepara el advenimiento de Monteverdi.

Del último habló largamente el Sr. Pedrell, exponiendo sus teorías, sus innovaciones (que le aproximan extraordinariamente a Wagner) y la importancia de sus obras, en las cuales han entrado la pasión y la vida.

Trató luego de la popularización de la ópera, del furor melómano italiano de mediados del siglo XVII, de la corrupción del gusto y de la consiguiente decadencia. Estudió la propagación del drama lírico en Alemania por los discípulos de Gabrielli y de Monteverdi, los ensayos de Schütz en 1627 y la influencia preponderante del arte italiano, para terminar con el examen de la personalidad de Keiser, precursor de Händel y Bach.

El segundo período del drama lírico tiene como figura capital a Gluck (1714-1787).

Según era de esperar, el Sr. Pedrell consagró atención preferente al examen de la vida, obras e influencia del ilustre autor de *Orfeo*. Expuso sus teorías artísticas, sus ideas acerca de la renovación de la tragedia griega, las luchas entre *Gluckistas* y *Piccinistas* y el influjo que la propagación de las obras de Wagner ha ejercido en la rehabilitación de las de Gluck. Examinó con detenimiento sus obras, hablando de las dedicatorias de *Alceste* y de *Paride ed Elena*, y de los inmortales dramas líricos *Ifigenia en Aulida*, *Orfeo*, *Alceste*, *Aremida* e *Ifigenia en Taurida*.

En este punto terminó el Sr. Pedrell sus lecciones. Durante el curso de las mismas hizo oír al numeroso y selecto público que a ellas asistía composiciones de singular mérito, en cuya ejecución tomó parte algunas veces el distinguido artista Sr. Blanquer.

#### 4.5. Curso 1900-1901. *El drama lírico y Wagner (segundo curso)*

21 lecciones<sup>912</sup>; 112 alumnos.

- Programa:<sup>913</sup>

912 27-10-1900, 3-11-1900, 10-11-1900, 17-11-1900, 24-11-1900, 1-12-1900, 15-12-1900, 19-01-1901, 26-01-1901, 9-02-1901, 16-02-1901, 23-02-1901, 2-03-1901, 9-03-1901, 16-03-1901, 23-03-1901, 30-03-1901, 6-04-1901, 13-04-1901, 20-04-1901, 27-04-1901. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1901 a 1902. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1900 a 1901*. Madrid: Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 1901, p. 69.

913 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1900 a 1901*. p. 12-13.

Tercer período del drama lírico [Nota 1:] Durante el primer curso dedicado a este tema, el conferenciante expuso los orígenes y el primero y segundo períodos del drama lírico. Por enfermedad no pudo explicar las tres últimas lecciones del curso, que pensaba dedicar al análisis de la *Armida* y de las dos *Ifgenias* de Gluck.

(Comprende desde la aparición del libro de Ricardo Wagner: *Oper und Drama* hasta nuestros días) Ojeada histórico retrospectiva desde la muerte de Gluck hasta la aparición de Wagner.- La producción lírico-dramática de Mozart, Weger, Lindpainter, Marschner, etc.- La literatura alemana a fines del siglo XVIII.- El Arte nacional y el popular.- El *lied*.- Wagner.- Llega en una época en que, alejada la ópera de la sana tradición de Gluck y de Spontini, degenera bajo el imperio frívolo del lujo.- Instinto dramático de Wagner.- Su adolescencia desasosegada.- Influencias de Shakespeare.- Revolución que obra en su alma la audición de las *Sinfonías* de Beethoven.- Ensayo reformar el drama lírico, inspirándose en la gran música instrumental beethoveniana y en la clásica polifónica vocal religiosa.- Ambos elementos sugieren a su espíritu la esencia del drama soñado, el cuadro y el tipo del mismo que halla en la poesía mística y popular.- Su genio de asimilación.- No rompe con el pasado, lo continúa.- Es una consecuencia, no una revolución.- En lucha contra la ópera y el espíritu reinante de su siglo, su primer enemigo, hoy sojuzgado y vencido, no es el público, sino la crítica superficial e indocata.- La triple superioridad del teórico, del poeta y del músico trazan el plan del presente estudio.- A) Escritos principales de Wagner: los autobiográficos: *El Arte y la Revolución* (1850); *Obra de Arte del porvenir* (1850); *Ópera y Drama* (1851).- B) Sus poemas líricos.- C) La creación del compositor: Las óperas juveniles (*La Novicia de Palermo* y *Las Hadas*), *Rienzi*, *El buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lobengrin*, *Tristan e Iseo*, *Los Maestros cantores*, la tetralogía de *Los Nibelungos*, *Parsifal*.- Conclusión.

• Resumen:<sup>914</sup>

Don Felipe Pedrell prosiguió sus conferencias acerca de *el drama lírico y Wagner*, con la misma amenidad de las anteriores, acompañándolas de interesantes ejercicios prácticos.

Estudiados en el curso anterior los orígenes del drama lírico y la síntesis histórica de su evolución desde la aparición de la monodía florentina (1590) hasta Fluck y de Gluck a Wagner, dedicó el curso de 1900 a 1901 a la exposición de las ideas artísticas del gran autor de la Teatrlogía. Expuso primero la biografía del maestro y después los caracteres de su obra musical. En opinión del Sr. Pedrell, Wagner, desde sus comienzos, procura reformar el drama lírico, inspirándose en la gran música instrumental Beethoveniana y en la clásica polifónica vocal religiosa, en la del Mediodía, con preferencia a la del Norte, porque el ascetismo de Bach no era tan eficaz para la idealización de la parte mística de sus libretos como el misticismo de Palestrina. Hallado en abmos elementos del drama lírico el cuadro y el tipo del mismo en la poesía mística y popular

teutónica, “su genio de asimilación (decía el Sr. pedrell) no rompe con el pasado, sino que lo continúa, y de ahí el que Wagner sea una consecuencia, no una revolución”.

Analizó el Sr. Pedrell con gran detenimiento los escritos didácticos de Ricardo Wagner, estudiando especialmente *La obra del arte del porvenir*, publicado en 1843, y el libro *Opera o drama*, que data de 1851, pasandoluego a ocuparse en los tres primeros poemas musicales del reformador: *el buque fantasma*, *Tanhausser* y *Lobengrin*.

Terminó con el examen de *Tristan é Iseo* y de *Los maestros cantores de Nurenberg*, haciendo luego una referencia a las principales líneas de la colosal Tetralogía *El anillo del Nibelungo*.

#### 4.6. Curso 1901-1902 *Historia de la canción popular o popularizada española.*

22 lecciones<sup>915</sup>; 65 alumnos.

- Programa<sup>916</sup>

Primera parte

I.- Nociones generales.- Orígenes y transformaciones de la canción popular.- El ritmo y las formas líricas de la melodía inventada por el pueblo.- Persistencia de antiguos modos en la canción popular española.- Influencias ejercidas por estos modos en determinadas comarcas.- Etnografía musical de la canción en España.

II.- Los cantos latinos de la Edad Media.- La ortofonía, la salmodia y sus transformaciones sucesivas.- La liturgia mozárabe y la latina o romana, y las liturgias provinciales.- Influencia de la melodía popular en el canto religioso.- Tropos, himnos, prosas, secuencia, etc., canciones de peregrinantes a Santiago de Compostela.- El cant de *Vltreia*.- Cantigas religiosas, loores o gozos, *virolays*, etc.

III.- Elementos musicales de la canción popular española: a) Litúrgicos: b) Trovadorescos: c) Juglarescos, etc.- Cantos influidos por elementos griegos, latinos, celtas, orientales, árabes, moriscos, etc.- Sistemas musicales de esos elementos y modos correspondientes.

IV.- Las melodías litúrgicas y populares encauzan el arte, primeramente hacia la polifonía y después hacia la armonía moderna.- Anormales asociaciones de melodías litúrgicas y populares.- La evolución musical hacia la armonía moderna se acentú y se establece durante los siglos XV y XVI.- Los gérmenes de formación de nacionalidades musicales inicianse desde el siglo XVI.

915 19-10-1901, 26-10-1901, 2-11-1901, 9-11-1901, 16-11-1901, 23-11-1901, 30-11-1901, 7-12-1901, 14-12-1901, 18-01-1902, 25-01-1902, 1-02-1902, 8-02-1902, 15-02-1902, 22-02-1902, 1-03-1902, 8-03-1902, 15-03-1902, 22-03-1902, 29-03-1902, 5-04-1902, 12-04-1902. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1902 a 1903. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1901 a 1902.* Madrid: Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 1902, p. 91.

916 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1901 a 1902...* p. 11-14.



V.- La canción y la danza primitivas.- Juglares.- Narraciones poéticas.- Indicios escritos de la poesía popular.- Poesías tradicionales.- Música de canciones y de danzas primitivas.- Todas las formas de arte musical moderno provienen de la canción y de la danza.- Estudio del origen de estas formas en los libros de tañor por cifra de nuestros vihuelistas del siglo XVI (Luis Milán, Venegas de Henestros, Miguel de Fuenllana, Enríquez de Valderrábano, Luis de Narváez, etc.).- Los vihuelistas estudiados como los primeros *folk-loristas* musicales de los tiempos modernos.- El *folk-lore* musical castellano, anterior al siglo XVI, se completa examinando los tratados de los vihuelistas, y, sobre todo, lo *De musica libri septem*, de Salinas.- Tonadas de romances viejos; de cantinelas y saltaciones populares (folias, gallardas, pавanas, etc.): de los cantares llamados *vueltas*: de cantares de segadores: de canciones de mesa (*historia aut fabula, dum gestinanter volunt eas homines cantu percurrer*), etc.

VI.- Misterios.- Representaciones populares profanas.- Entremeses.- Danzas mimadas.- Fiestas de mimos, remedadores, etcétera.- Cosantes, rondelas, teceninas, farliques, cantigas y otros cantos.- Cantos de saltación o de danza.

VII.- Costumbres cortesanas y populares.- Los juglares y el pueblo.- Los ministriles de instrumentos altos y bajos.- La música alta y la música baja o sorda.- Toques y sonadas de ministriles.

VIII.- La tendencia de la lírica del siglo XV hacia las formas populares, es exacta a la de la música contrapuntística inspirándose en el tema popular.- Elementos tradicionales e indígenas de esta música.- El indigenismo de la música cortesana prepara el advenimiento del creador del teatro moderno español.

IX.- Orígenes del teatro moderno español.- El primitivo drama religioso en España.- La música del canto de al Sibila en lengua *oc* y en castellano.- El llamado Misterio de elche (*El Tránsito y la Asunción de la Virgen*) y la música actual del mismo.- La representación litúrgica atribuida a San Francisco de Borja.- Secularización de las representaciones litúrgicas.

X.- La música en las primitivas farsas, églogas, villancicos, etc.- Juan del Encina, músico y poeta.- Indigenismo de su música.- Lucas Fernández, Francisco de Madrid, Gil vicente y otros poetas imitadores de Encina.- Los *Pasos* de Lope de Rueda- Los autos sacramentales.- Los entremeses.- Intermedios, introitos, loas, bailes cantados, cuadros de empezar, etc.- El indigenismo persistente del teatro musical español no se deja influir por elementos exóticos en al tonata palaciega ni al aparecer la zarzuela y sus derivaciones, el tono teatral, la tonadilla y el actual género chico.

• Resumen:<sup>917</sup>

El Sr. Pedrell continuó su curso acerca de *El canto popular español*. Leyó curiosos datos aportados por varios laboriosos investigadores. Explicó con asiduidad notable,

---

917 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1902 a 1903...* p. 69.

dando 22 conferencias y acompañándose a veces con el harmonium. Tuvo auditorio, no tan numeroso como selecto, que hubo de celebrar la elocuencia y recto juicio del Catedrático.

#### 4.7. Curso 1902-1903 *El canto popular español*<sup>918</sup>

21 lecciones<sup>919</sup>, 38 alumnos

- Resumen<sup>920</sup>

Extraordinario interés ofrecieron las lecciones que el señor D. Felipe Pedrell consagró a *el canto popular español*, segundo curso dedicado al tema, que supo desarrollar con tanta amenidad en la forma, como profundos conocimientos, mereciendo la atención y epaluso de sus consecuentes discípulos, los cuales, si bien no han sido tan numerosos como en los cursos anteropres, se distinguían por su reconocida competencia en asuntos musicales.

#### 5. “*Francesc Alió, intimitats*”. *Sesión necrológica pronunciada el 15 de enero de 1909 en el Ateneo Barcelonés.*<sup>921</sup>

#### 6. *Instituto de Cultura y Biblioteca Popular pa la mujer.*<sup>922</sup>

“Instituto de Cultura y Biblioteca Popular para la mujer [...]. El cursillo de Historia y Teoría de la Música, anunciado para el mes actual y confiado al maestro Pedrell, tendrá que aplazarse, ya que su delicada salud no le permite darlo de momento.”<sup>923</sup>

918 No se publicó programa del curso. V. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1902 a 1903...* p. 17.

919 18-10-1902, 25-10-1902, 8-11-1902, 15-11-1902, 22-11-1902, 29-11-1902, 6-12-1902, 13-12-1902, 17-01-1903, 24-01-1903, 31-01-1903, 7-02-1903, 14-02-1903, 21-03-1903, 28-03-1903, 7-04-1903, 14-03-1903, 21-03-1903, 28-03-1903, 4-04-1903, 11-04-1903. *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1903 a 1904. Lista de profesores y asignaturas. Programas. Memoria de Secretaría referente al curso de 1902 a 1903.* Madrid: Ateneo científico, literario y artístico de Madrid, 1903, p. 109.

920 *Escuela de Estudios Superiores. Curso de 1903 a 1904...* p. 69-70.

921 Ms. E-Bbc M 963; Publicado en PEDRELL, Felip. “Francesch Alió. Intimitats”, en *Bulletí de l’Ateneu Barcelonès*. a. III, n. 9, Enero-Marzo 1917, p. 379-384. [B 64; A 293]. Citado por MARTÍ, 1991-12: 213.

922 Creado en 1910 por Francesca Bonnemaison. V. CABÓ I CARDONA, Anna. “Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison, 1905-1995”, en *Item. Revista de Biblioteconomia i documentació*, n. 17, 1995, p. 66-73; GODAYOL I NOGUÉ, M. Pilar. “L’Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona: educar en femení i en català”, en *Anuari Verdaguier*, n. 17, 2009, p. 359-372.

923 *La Vanguardia*, 9-01-1916, p. 6,

7. *23 de enero de 1893. Conferencia de presentación en la Escuela Nacional de música. Carácter y significación de la música popular en España durante el siglo XVI.*

Audiciones:

- Soneto del libro de música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas, de Enríquez de Valderrábano (1547)
- Las Quexas, canción popular transcrita del libro de Salinas, De Musica Libri Septem (1577)
- Tonada a sonada de romance viejo del libro antes citado de Enríquez de Valderrábano.
- Romance morisco del libro de vihuela intitulado Orphenica Lyra, de Miguel de Fuenllana (1554)
- Cantarcillo de Juan del Encina (siglo XV)
- Cantar popular (siglo XVI) de la citada obra de Salinas, y armonizado conforme al acompañamiento de Enríquez de Valderrábano (Dónde son estas serranas – del pinar de Ávila son...)

Habiendo desaparecido de la organografía moderna el instrumento cortesano llamado vihuela, transcribí para cuarteto acompañante, para harmonium o para arpa, según los casos, la armonización original de las composiciones referidas, porque por aquella razón no me fue dado, ni lo ha sido tampoco a ningún musicógrafo, cuando se ha hallado en el mismo caso que yo, transcribirlas de otro modo, desechado, por supuesto, el piano como el instrumento menos adecuado para el caso, ni siquiera tañido stacatto y a una corda.

Esto disgustó al señor conde de M[orphy] que, como él creía, y lo publicaba en todas ocasiones, poseía la especialidad de conocer como nadie la literatura de los antiguos libros de cifra para vihuela.

“En la tarde del 23 de enero, por iniciativa del ilustre director del Conservatorio, Jesús de Monasterio, tuvo lugar en el gran salón de dicho establecimiento una conferencia histórico-musical, cuyo tema era: “Carácter y significación de la melodía popular en las composiciones de nuestros músicos del siglo XVI”. En encargado de este trabajo fue D. Felipe Pedrell, compositor catalán, respetable no sólo por sus años y por su amor al trabajo, sino por su patriotismo hispano catalán y por su entusiasmo artístico y actividad regeneradora, que le impulsan a ocupar en nuestra historia musical un papel semejante al de Wagner en Alemania.

Tanto en su famoso folleto sobre la ópera nacional, como en las correspondencias de algunos periódicos alemanes, aparece el Sr. Pedrell como el *único* compositor español capaz de aspirar *seriamente* a crear el arte lírico nacional. Mucha ambición es esta; pero si tenemos en cuenta que dicho señor aspira al derecho de ser el único que

conoce y puede publicar no sólo la historia y los documentos de la música religiosa española, sino también la profana y popular, preciso será dar gracias a Dios de que genio tan eminente haya venido a instruirnos de que águila tan caudal haya plegado las alas en nuestro Conservatorio. El señor director de este establecimiento conocedor de la materia objeto de la conferencia, hubiera hecho tal vez mejor de tomarla a su cargo a pesar de los respetos que le imponen en su altísima posición; porque es innegable que el Sr. Pedrell tan erudito en otras materias, en esta cuestión de los libros de cifra, parece no haber ahondado lo bastante para posserla por completo. Así es que durante todo el curso de ella dio rienda suelta a su elocuencia y a su imaginación *por manera tan admirable* que algunos de los asistentes no pudieron menos de recordar las cándidas fantasías histórico musicales del buen Soriano Fuertes. Sería preciso un artículo y largo para analizarlas, pero contentémonos con ojear el programa para elegir las de más bulto.

El número 1 es un *soneto sin palabras, pero transcrito* para vioín, viola y viola y violoncello, es decir, que la composición primitiva fue probablemente un soneto italiano a cuatro voces, que Enríquez de Valderrábano cifró para vihuela, y aún es posible que lo hiciera a tres partes tañidas y una cantada, con todo lo cual ha hecho el Sr. Pedrell un trío para instrumentos de arco sobre cuya expresión melódica, que es muy parecida a muchas de las piezas de este género, se extasió el conferenciante creyendo encontrar la fuente divina de la melodía moderna.

Era el número 2, las *Quejas*, canción popular. La manera de repetirse los versos prueba que el conferenciante no conoce la regla general que desde el tiempo de Milán servía para distribuir la letra en los villancicos y canciones populares.

Número 8, tonada del libro de Enríquez de Valderrábano, sirvió al Sr. Pedrell para lanzarse a los dominios de la fantasía y de la dramática: ¿Qué reserva este señor, entonces, para las admirables coplas de Jorge Manrique a cuatro voces que los socios del Ateneo han tenido ocasión de admirar? Y ¿qué diremos de la disertación histórico fantástica que inspiró al Sr. Pedrell el romance morisco “Paseábase el rey moro” al cual encontró filiación con la música de los árabes españoles, sin duda por ser romance y ser morisco, cuando la tonalidad y el dibujo melódico son los mismos que todos los romances de este tiempo, incluso el famoso de Durandarte, que ya en tiempo de Milán se consideraba como viejo?

De los números 5 y 6 sólo diré que el primero no tiene carácter popular verdaderamente tal, y que el segundo se compone de dos canciones distintas: “Donde seon estas serranas” y “Yo me levantara, madre”, que el ilustre maestro catalán ha reunido para mayor efecto, sin duda.

Reasumiendo: de todos los números del programa, no hay más que uno, el número 6, que sea música verdaderamente popular; los demás pertenecen al género de la música profana, propio de esta época, conocida con el nombre de villancicos, que no pueden considerarse como propiamente de invención popular, ni aún siendo tan espontáneos y característicos como los compuestos por Juan Vázquez, maestro inimitable en este género.

La historia de la música profana y popular está aún por escribir, y solamente cuando se hayan traducido y comparado todos los libros de cifra de la cultura musical

europea, así como los libros de canto a varias voces conteniendo la música profana de la época del Renacimiento, entonces solamente, y teniendo en la mano documentos suficientes, podrá establecerse la división de los diversos géneros y la influencia y penetración relativa entre ellos.

De las variadas elucubraciones sinfónicas con que el maestro Pedrell ha acompañado estas piezas, nada quiero decir, porque no se necesita un gusto musical muy depurado para comprender que un acompañamiento escrito para la ligera sonoridad de la vihuela, y en pnteadado, tiene que parecer forzosamente pesado y grosero, confiándolo a instrumentos de arco o de viento que vienen a dar el mismo resultado del madrigal a varias voces.

Esto recuerda aquellas autoridades celosas que cubrían de cal los hermosos dibujos de los estucos árabes para que estuvieran más blancos. No pudiendo tener a mano una vihuela de siete órdenes y un buen tañedor, el mejor medio de imitar aquella sonoridad es emplear el piano con el pedal *una corda* arpegiando las posturas y tocando de *scacatto* para imitar el puntuado. Esta era al menos la opinión de hombres como Gevaert, Dounod, Ambroise Thomas, Weber y Acevedo, críticos y otros muchos artistas notables, que allá por los años de 69 y 70 tuvieron ocasión de conocer y apreciar la música española de los libros de cifra en los conciertos públicos y particulares que di en París con este objeto, veinticinco años antes de que el ilustre maestro catalán Sr. Pedrell descubriera la desconocida e inexplorada mina llamada carácter y significación de la melodía popular en las composiciones de nuestros músicos del XVI”.

G. MORPHY. “Revista Musical”, en *La Correspondencia de España*. a. XVI, n. 13505, 27-01-1895.

### 8. Conferencias de la Festa de la Música Catalana (1904-1905)

- 8.1. “Discurs llegit pel Mtre. en Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. I, n. 8, Agosto 1904, p. 161-164
- 8.2. “Discurs del Mtre. en Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. II, n. 178, Junio de 1905.

### 9. Conferencias en la Academia de Música de Granados (1905-1906)

- 9.1. Primera conferencia: 4-10-1905

“Nuestro eminente colaborador el maestro Pedrell, deseoso de hacer obra de cultura y vulgarización musical, inaugurará en la Academia Granados los miércoles de cada semana, de seis a siete de la tarde, a paritr del próximo miércoles, día 4 de octubre próximo, un curso de conferencias, acompañadas de audiciones, dedicadas a los alumnos de dicha Academia y a los oyentes externos que deseen asistir a las mismas.

Versará el tema de dichas conferencias sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales”

He aquí el sumario de la primera conferencia:

Generalidades. Origen de la música (la *voz*, el *sonido*, el *ritmo*, el *oído*). Sistemas musicales. Períodos históricos de la música. Plan de una historia de las formas musicales dividida en tres partes: A, “La Música natural”; B, “La Música de los tratadistas”; C, “La Música de los artistas”.

No hemos de añadir ningún comentario ni encarecer la concurrencia a estas conferencias.

Cuando el maestro habla, hay que callar y aprender.<sup>924</sup>

Primera conferencia:

s'exposa un plan complet d'una historia del *Origen y evolucions de las formas musicals*, en la qual el conferenciant se cenyirpa a estudiar las formas instrumentals, donada la índole de la Academia ab preferencia a las vocals.

Busca'ls elements de tota música en la veu (só), la parla y las conticelas de la parla convertida per apassionaments y exaltacions en cant (la teoria de Spencer prevista y exposada pel P. Eximeno)

La veu y la parla produeixen gradacions remisas o quelcom més marcadas de sons-tipos quals gradacions giran al voltant dels mateixos sons-tipos que prodhueixen, y aquests són la base de sistemas quan arribi l'artista observador: cada poble escullirà aquells sons-tipos y las gradacions dels mateixos per temperament, tradició y pràctica d'un gust.

Ritme: essencia de la música: pol intern o propulsor del sò.- El ritme, segons la teoria de Salinas.- El judici del oít.- Existencia de varis sistemas y dels elements que han format l'europeu.- Períodes històrichs de la música: homòfon, polífon y armònich o modern.- La reintegració de todas las antigas tonalitats a la vida del art actual nos fa presenciar una evolució trascendental en la historia del art.<sup>925</sup>

## 9.2. Segunda conferencia

“El sumario de la segunda conferencia sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales”, que dará el maestro Pedrell hoy miércoles, de seis a siete, en la Academia Granados, será el siguiente:

Ritmo y antagonismos rítmicos.- La canción y la saltación, origen de todas las fomas musicales.- La voz humana y los instrumentos de música. Se dará a conocer oportunamente el sumario de la tercera conferencia.<sup>926</sup>

Ante distinguida concurrencia ha dado en el salón de actos de la Academia Granados el sabio maestro don Felipe Pedrell la segunda de sus interesantes conferencias sobre el tema “Origen y evolución de las ofrmas musicales.”

924 *La Vanguardia*, 28-09-1905, p. 3:

925 “Conferencias donadas en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de las formas musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214.

926 *La Vanguardia*, 11-10-1905, p. 2:

El conferenciante se extendió sobre el desarrollo de las formas musicales, a partir de las gradaciones de la palabra hablada y siguiendo por la exaltación de la misma, hasta llegar a la formación de las diferentes tonalidades, ritmos y sistemas musicales.

Llamaron la atención varios cantos gallegos, en los que se observaba al final una cadencia arábica que los hace muy parecidos a popular mallorquina y dos cantos vascos, recogidos por el director de la “Schola Cantorum” de París, M. Bordis, y su discípulo meonsieur Ropartz, y un ejemplo de Caríssimi.

El conferenciante fue muy aplaudido y felicitado por la numerosa y distinguida concurrencia que llenaba el salón de audiciones de la antes referida Academia.

El próximo miércoles dará el señor Pedrell la tercera de la serie anunciada de sus conferencias, sobre el tema citado.<sup>927</sup>

#### Segona conferència

La *música natural* es la educadora de la música dels tractadistas y la música dels artistes.- Els tres elements, sò, compàs y ritme, han inculcat a l'oït la triple necessitat d'atracció, regularitat y simetria; d'aquesta triple necessitat han brotat aixís el vers del poema com la cansó del músich; y la frase, el motiu o el tema de la cansó s'han desplegat eh himne, pregaria, cant d'amor, cant de guerra o pan.- La cansó y la saltació o la dansa són las formas mares de totes las de la música, ha dit Wagner. El conferenciant anomena a la cansó la lírica subjectiva de la música, y a la dansa la lírica objectiva del moviment.<sup>928</sup>

### 9.3. Tercera conferencia

#### Tercera conferencia

Pera entrar en materia sobre'l tema de las formas, enseja'l conferenciant una classificació men`todica dels instruments, com agents que s'acoblan a la cansó y als moviments més efficassos de la dansa.- El correu social desl instruments, si es preponderant en els temps moderns, no ho fou pas menys en l'antiguitat.<sup>929</sup>

### 9.4. Cuarta conferencia

El sumario de la cuarta conferencia sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales”, que dará el maestro Pedrell, hoy, de seis a siete, en la Academia Granados, será el siguiente:

Principio generador de toda forma musical: Del arte de variar un motivo y de la variación clásica.” Las audiciones de esta conferencia serán ejecutadas por el director

927 *La Vanguardia*, 13-10-1905, p. 2.

928 “Conferencias donadas en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de las formas musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214.

929 “Conferencias donadas en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de las formas musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214.



de la Academia, maestro Granados.<sup>930</sup>

### 9.5. Quinta conferencia

El sumario de la quinta conferencia sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales”, que dará el maestro Pedrell hoy, de seis a siete, en la Academia Granados, será el siguiente.

Formas de la danza; danzas binarias, protético binarias y téticas ternarias.<sup>931</sup>

Quinta conferencia

De forma en general y principis de la ofrma.- Gènesi de la forma musical y l'*Ethos* de tota forma en el principi d'unitat en la varietat.- L'art de variar un tema, las variacions y el *leit-motiv*.<sup>932</sup>

### 9.6. Sexta conferencia

El sumario de la sexta conferencia sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales” que dará hoy, de seis a siete de la noche, el maestro Pedrell, en la Academia Granados, será el siguiente:

Formas de la danza (continuación).- Transformación e idealización de las danzas.- Las *suites* y las *partite*.<sup>933</sup>

Quinta y sexta conferencias

Foren dedicades al estudi de las formas de la danza. El conferenciant passà revista de dansas en compàs d'elements binaris (la *branle*, la *pavana*, la *gavota*, etc.); en compàs ternari d'elements ternaris (*chacona*, *corranda*, *gallarda*, etc.)

Al acabar l'estudi de las dansas (de todas las quals ne presentà exemples executats al piano o per un quartet d'instruments de corda) s'extengué'l conferenciant en la manera d'utilitzar, els compositors clàssichs, els ritmes y figuracions de las dansas (*suites*, *partite*), y com, arribada la hora de metamòrfosis, perden las dansas son caràcter coreogràfich y's desplegan en otras formas de lliure invenció, que crean las bases en que s'apoya la música instrumental pura dels temps actuals.

Prestan son concurs executant en cada conferencia'ls exemples convenientes, el director de l'Academia, Sr. Garnados, y'ls senyors Mas y Serracant, Marshall, Via, Ainaud y alguns deixebles d'aquest professor.<sup>934</sup>

930 *La Vanguardia*, 25-10-1905, p. 2.

931 *La Vanguardia*, 2-11-1905, p. 2

932 “Conferencias donadas en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de las formas musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214.

933 *La Vanguardia*, 8-11-1905, p. 3

934 “Conferencias donadas en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de las formas musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 23, noviembre 1905, p. 214.

## 9.7. Sétima conferencia

El sumario de la sétima conferencia sobre el “Origen y evoluciones de las formas musicales” que dará hoy, de seis a siete de la noche, el maestro Pedrell, en la Academia Granados, será el siguiente:

Formas primitivas religiosas y profanas.- Los cancionero musicales y los libros de cifra para tañer.<sup>935</sup>

## Setima conferencia

Com que las formas vocals religiosas, en el període homèfon, no entran en el plan d'aquestas conferencias, el mestre Pedrell parla breument dels cants *ambrossià, gregorià* y *musàrabe*.

Passa a tractar després de las formas vocals profanas del nateix període, que's reduixen a lo que de l'art grech s'ha pogut descobrir en investigacions realizadas darrerament.

Detalla las composicions menòdicas descobertas y ilustra la conferencia ab l'audió del *Himme dêlfich a Alpol*.

Las formas vocals religiosas en el període polífon consistian en Missas, Salms, Motets, etc., pera las necessitats del culta y las de las representacions religiosas, semi-populars, semi-litúrgicas. Com a mostra d'aquestas darreras el conferenciant cita'l *Drama d'Elche*.

Formas vocals y vocals-instrumentals profanas del mateix període. Eran aquestas l'art dels *suonatori* ambulants, trovadors y trovadors-juglars, Esmenta'l *Cansoner* d'Alfons el *Savi*, anomenat popularment las *Cantigas*, un dels més antichs y importantíssim pel seu doble aspecte literari-musical. S'executan dugas *Cantigas* (a solo y a piano).

Els *suonatori* y juglars executavan música influida per la religiosa (com se veu en las *Cantigas*) y música conservada per la tradició popular.

El conferenciant no creu en el caràcter absolutament anònim de la cansó popular, com ho demostra'l *Cansoner* del Rey *Savi*, qui, si bé s'assimilava la música litúrgica y popular, sabia també inventar la tonada que convenia a algunas de las sevas *Cantigas*. N'es testimoni el famós *Arxiprest* de Hita, en el seu *Llibre d'Amor* o *Llibre de cantars*.

La música natural formava una branca aprat de la dels tractadistas y fins de la desl artistas, y sabia escullir els instruments que convenian a la monodia: els de corda puntejats o polsats, a Espanya la *vihuela*, a Italia y Fransa el *llaud*, a Alemanya el *llaud* y la *tiorba*, etc.

De l'art que conreuavan els músichs populars y de la seva introducció en palaus y salons dels magnats. Transcripció, per medi de *cigra*, pera'ls instruments abans esmentats, de música religiosa. Introducció d'elements profans (cants populars y madrigals) en aquellas transcripcions, per esser música més adequada als llochs en que devia executar-se.

Significació de la vihuela pera'ls nostre músichs cortesans. vihuelistas. De Lluís Milan (1535) a Esteve. Danza. Bibliografía.

935 *La Vanguardia*, 15-11-1905, p. 2-3

Homologació de la vihuela en la guitarra per obra del nostre Joan Carles Amat.

Totas las formas modernas de l'art s'han de buscar en els llibres de *cifra* dels vihuelistas, que són els primers folk-loristas inconscients.

Els compositors polífons s'assimilan l'art cortesà dels vihuelistas y comensen a compondre *villanescas*, *Cançons*, *Madrigals*, *Villancicos*, *Cantars*, etc.

Guerrero comensa a donar expressivisme musical a las composicions profanas, que no's diferenciaven de las religioses més que per la lletra. S'executa una *Villanesca espiritual* d'aquest autor, transcrita pel vihuelista Fuenllana.

Superioritat d'expressivisme de las *Cantigas* inspiradas en la cansó popular, sobre'ls Madrigals artificiosos y savis.

Las representacions litúrgicas, ja secularizadas, han fet desaparèixer els trovadors, *suonatori* ambulants y juglars, que s'han convertit en representants de farsas y comedias.

L'art musical va deslliurantse de las trabas de la polifonia contrapuntística: els savis de la *Camerata Fiorentina* buscan una monodia eficaç que expressi'ls sentiments y la passió d'una manera personal y directa; expressió que resideix en el solo vocal; més cap compositor de l'època sab escriure en aquest gènere. Cap d'ells pogué escriure un cant com el que el seu llibre de cifra transcriu y acompanya'l precursor Lluís Milan.

Además de las composicions que ja s'han citat, són executadas en aquesta conferència una *Canzone* (a quatre veus) y varias transcripcions y composicions originals per llaut, de Salinas, Fuenllana y Milan.<sup>936</sup>

## 9.8. Octava conferència

Octava conferència.

Formas musicals primitivas de las composicions pera instrumentos de teclat. Formas cíclicas de la *Suite*.

Totas las formas modernas del art musical provenen d'Italia.

Els compositors neerlandesos, els terribles gramàtics musicals, són els primers institutors de l'Italia, però no ho són de l'Espanya, com s'ha pretengut repetidament; perquè quan la vinguda de Felip l'*Hermós* qui portava en son sèquit bon nombre de mestres neerlandesos, ja existia a Espanya un art format per compositors indígenes, com s'ha pogut provar victoriosament.

Italia rebé els neerlandesos una de las primeras formas musicals pera orga, la *Ricercata*. Es la forma paralela d'aquesta composició a Espanya, el *tiento* o *Preludi*, forma que no va arrelar. A Catalunya algun raro compositor escriu *Recercadas*, Valls, entre altres. A Valencia en Joan B. Comes en té algunas entre sas composicions. Bach, en sa *Ofrena musical*, ens ofereix el tipus del *ricercare*, portat a sas últimes conseqüències de forma.

Quan els italians són prou forts pera lluitar ab sos mestres los neerlandesos, el *Ricercare* se convertí en *Toccata*. En aquesta la riquesa contrapuntística no està renyuda ab la fantasia de la frase y las paràfrasis dels temas.

El conferenciant estudia'ls paralelismes o diferències existents entre las formas

936 “Conferències donades en l'Acadèmia Granados pel Mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evolucions de les Formes Musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.

primitivas italianas y la nostra escola clàssica primitiva d'orga, clave, clavicordi.

El *Tiento* estudiat en la producció de Cabezon.

Precedents de la forma anomenada *Suite*, consistents en la agrupació de varias dansas en forma cíclica. L'adopció d'aquesta forma fou de gran importancia, pel desenrotllament que adquirí. Comosta de varias dansas en son origen, escrites en un mateix to, creava contrastos de caràcters per simple obra del ritme de cada dansa. Més endavant el contrast de ritmes s'enriquí ab el contrast de tonalitats, y la forma de *suite*, perfoeccionada fins als últims extrems per Bach y Händel, prepara l'adveniment d'altra forma més ideal, la *Sonata*.

Per naturalesa y definició la *suite* es una serie de dansas y la sonata un agrupament ideal y lliure de pessas.

Així s'opera la transformació de la música dsetinada a acompanyament dels moviments del cos, en expressió dels moviments de l'ànima.

Y de la sonata, forma més ideal y més lliure que la fuga, y sobre tot més íntima o més subjectiva, ve la simfonia, de forma purament objectiva, perquè es moltitu y a la multitud se dirigeix.

Ilustrà aquesta conferencia l'audició de las *Diferencias* o *glosa* en forma de *Tiento* anomenadas *El Canto del Caballero*, de Cabezón, *Suites* de Bach y Händel, y una *Sonata* de Beethoven.<sup>937</sup>

#### 9.9. Novena conferencia

##### Novena conferencia

El Madrigal y la Cansó polivocals. El conferenciant estudià'l Madrigal y la Cansó desde'ls seus orignes, fent remarcar las transformacions que revesteix en las diversas escolas y compositors del siglo XVI. Diu que aquest genre de composicions no tenian res de popular, encara que'l tema ho fos, perquè en ellas no apareixen encara las tentativas cap a un estil natural lliure dels artificiosos períodes contrapuntístichs.

En Palestrina aprofità la modificació dels artificis contrapuntístichs que tendian ab Josquin des Pres a una idelissació de forma musical: baix aquest punt de vista al costat de Josquin y Lassus, podem posar-hi la escola espanyla.

En Palestrina coneixia, además, aquellas memorables colecciones de *Frottole*, cançons, dansas, etc., inspiradas pel poble y estampadas per Ottaviano Petrucci.

L'armonia senzilla de nota contra nota prepara, pera'l conreu del Madrigal y la Cansó plurivocal, las vias de las *Nuove Musiche*, títul de l'obra famosa de Caccini, y surgiria'l drama lírich profà dels elements desdoblats que havian preparat per medi del drama diví Palestrina, Victoria, tots.

Correspondencia del Madrigal y las *Canzone* ab formas de l'escola musical espanyla. El *Villancico*, la *Villanesca*, el *Cantar*, etc. Todas aquestas formas se troban en el Cansoner de Palacio, conreudas per Peñalosa, Anchieta y altres mestre, entre ells Joan del Encina, que'ns presenta el fet sens precedents d'adopció del canto popular com a

937 “Conferencias donades en l'Academia Granados pel Mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de les Formes Musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.

tema. Per això no deuen anomenarse madrigalistas, sinó cantors populars.

Per excepció s'anomenan madrigalistas en sas obras impresas a tres autors catalans: Pere Albert Vila, Flecha y Joan Brudieu.

Exemple de lo que eran aquells madrigals, procurat per l'audició d'un Pere Guerrero, germà del cèlebre compositor Francisco Guerrero.

Exemple de lo que eran las *Canzone* ab l'audició d'una de Sandrin.<sup>938</sup>

#### 9.10. Décima conferencia

Desena conferencia.

L'Aria a una sola veu y'ls seus orígens. El nom d'*Aria*, aire, es sinònim de cansó, y aquest concepte prevaleix quan la cansó a una sola veu entra en la pràctica del art, acompanyada per instruments policordes o una agrupació d'instruments no policordes. L'art popular no havia deixat de practicarla may: baix aquest concepte'ls citaredes grechs són germans dels tocadors mitjevals de llaud, tiorba, vihuela y altres instruments favorables a n'aquesta pràctica.

L'ar dels artistas y tractadistas l'admeté a títol de pràctica, y quelcom sabem ja del procés curiosíssim d'aquesta pràctica.

La transició del període homòfon al polífon pot considerarse com a fet natural, perquè tota homofonia porta en sí'l principi d'un sistema d'escalas que devian elevarse d'esquema a sistema quan arribés l'artista y sabés utilisar els nexes armònichs que existeixen entre els graus sonors de tota homofonia.

L'artista antich els utilisà considerant las veus com a series de sons que's combinaven entre sí, contrapuntantse.

Las contingencias d'armonias o d'acords sense determinació gramatical al principi, poch a poch més precisas, com resultants d'un procés evolutiu, produïren tractats en els quals el reconeixement de l'essencia de l'harmonia era un fet al córrer el siglo XVI. Zarlino y'l nostre Salinas són els grans institutors d'aquesta evolució, precedits, segons vol certa crítica, pels tractadistas inglesos.

El conferenciant fa la biografia de Salinas y presenta com a exemple de lo dit una obra d'aquest compositor.

Passa després a tractar dels fets que influïren en la rectificació de l'antiga manera de considerar la pràctica del art contrapuntístich. Els dos principals en que de moment se fixa són l'aparició imprevista del baix numerat y la convicció de que res commovia tant profundament el cor com una melodia quan s'apercibia com un tot únich en sa natural conexió ab la paraula.

Els músichs del siglo XVI, encar que no eran capassos d'inventar una melodia a solo, buscavan la manera d'acompanyar un cant a una sola veu: tenian el remey a mà y no sapigueren trobarlo: aquest remey consistia en portar a la veu superior el tema de la composició, confiat ordinariament al tenor.

Luter havia donat l'exempel. Original o no aquest exemple, influit pels cants dels

938 "Conferencias donades en l'Academia Granados pel Mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de les Formes Musicals", en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.

Husitas o dels Moravos, el fet se realisà.

Aquests dos simples fets deixen sentir la necessitat d'un *stile nuovo*, y aquest surgeix de sobte com una d'aquelles invencions que forma època.

La substitució gradual del nom noy de *Cantus* al vell *Discantus*, y la pràctica de l'armonia de nota contra nota impliquen desde mitg segle XVI el que's té ja consciencia del significat melòdich de la veu superior.

Surgeix l'acompanyament instrumental, doblant las veus. Las partituras impresas així ho indican. D'aquí'n vingué la pensada en las execucions familiars de cantar la part de soprano y confiar las veus restants als instruments, y d'això a escullirne'ls policordes com a més favorables, sols hi havia un pas.

Tot Europa confessa que'ls que 'l dongueren foren el nostre vihuelista jamay prou ponderta Lluís Milan, desde l'any 1533. Miquel de Fuenllana, el cego, Lluís de Narvaez y'ls seus successors.

En sas obras apareix l'acord acompanyant net, molt abans que a Italia, la més empenyada allavors en buscar l'*stile nuovo*. La primera obra en que s'intenta aquesta evolució, el *Fronimo*, de Vicens Galilei, data de 1586, quaranta tres anys després del tractat d'en Milan.

Els gentils homes de la *Camerata Florentina*, arqueòlechs, filòlechs y alguns artistes músichs, conquistan la victoria, el triomf de la melodia, acompanyada sobre la pràctica del contrapunt.

El conferenciant detalla'l treball dels artistes de la *Camerata Florentina*, els creadors del *opera in musica*, fins arribar a Claudi Monteverdi, qui donà impuls extraordinari al drama musical.

Se sóna audició del aria *Lasciatemi morire*, d'aquest autor.<sup>939</sup>

#### 9.11. Undécima conferencia

Onzena conferencia

Formas de la *Toccata*, la *Fantasia*, el *Capriccio*, el *Preludi*, la *Pastorale*, la *Rattaglia* (pintura musical).

Las conquistas realizadas por las formas en el camp de la música vocal són aprofitadas y ampliadas pels organistas y cimbalistas italians, a mida que's perfeccionaren els intruments de teclat y la gràfica d'escriure las composicions a ells estinadas.

Els grans perfeccionaments portats a cap pels organers expliquen las meravellosas tentativas de cromatisme que pogueren realisa organistas com Cabezon, no cohibits per la educació diatònica de las veus.

Las primeras tentativas de formas intrumentals dels autors italians són molt foscas. Italia no havia sortit encara de la tutela dels mestres neerlandesos, mentres espanya havia conservat la hegemonia del seu art, sense deixar-se influir per aquests.

Aquest fet explica la mentalitat de concepció y domini de forma del gran Cabezon. Pera millorar a n'aquest compositor (1510-1568) s'ha de passar per Claudi Merulo

939 “Conferencias donades en l'Academia Granados pel Mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evoluciones de les Formes Musicals”, en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.

(1533-1604), Frescobaldi (1583-1644), per l'alemany Fröberger (1605-1667) y arribar a Bach (1685-1750) y a Händel, que mor noy anys més tart que Bach.

Las tentativas dels organers haurien restat inaprofitadas sense una gràfica especial que permeté als organistas rompre'ls lligams que'ls esclavisavan a doblar las veus. Aquesta gràfica era 'l tenir davant la vista la *Partitura* de los que havian de tocar.

El conferenciant fa l'història de la partitura y de la conquesta de la barra divisòria de compàs.

L'ús de la partitura permetia als organistas adornar las parts vocals ab glosas y disminucions. Qui diu adornar, diu variar un tema, y d'aquí naixeràn com per encatn formas y més formas, llures o fixas, que's prestaràn, com ja sabem d'algunes, a transformar-se, com el *Minuet* en *Scherzo* per obra de Beethoven, o a emmotllarse o fixarse com l'òpera, l'òratori y la cantata.

El conferenciant passa revista a las formas de la *Canzone a sonare*, de la *Fantasia*, la *Tocatta*, el *Capriccio*, el *Preludi*, etc., donantse audició d'algunes composicions com a exemples.<sup>940</sup>

## 9.12. Duodécima conferencia

### Dotzava conferencia

Aquesta conferencia la dedica'l mestre Pedrell a Bahc, y la comensa citant el judici de la reina de Rumania, Carme Silva, sobre'l gran mestre de Leipzig. Ens descriu després el conferenciant, ab calenta frase, el poder evocatiu del nom de Bach. La genealogia y biografia d'aquest ocupen després la seva atenció, y l'auditori segueix ab extraordinari interès els grans trassos de la vida de Bach, amenisats ab alguna anècdota pintorescament descrita per en Pedrell.

Al recórrer les etapes biogràfiques de Bach, a qui Wagner ha anomenat admirativament el conscient de lo inconscient, fa remarcar el conferenciant que en la vida del mestre de Leipzig no passa res d'extraordinari, de gran.

Se rebela un al pensar que en aquella vida del gran cantor, en la que no ha passat res, lo conscient sigui degut aun noy procés de la tècnica; que aquest nou procés siga un punt de parada històrich, pera colocar simplement una figura ben tallada com la de Bach.

No: lo conscient que li fa endevinar lo inconscient està en aquella sa moral profunda: en l'amor als seus fills y a sa familia; en l'atenció que dedica a la educació dels seus fills; en aquell son sentiment de dignitat y en aquella adoració del cristià a Déu que li sugereix l'amor al pròxim. Exent de tota vanitat, es indulgent ab tots. La sinceritat es el secret de sa rectitut com a home y com a artista.

La consciencia que li fa entreveure y tocar lo inconscient, està en aquella sa serenitat de Déu d'un Olimp extraordinari d'art que no s'endevian, y de mentalitat y concepció sobrehumanes.

L'ànima se rebela indignada a tot lo que no sigui això pera explicar la distinció que

940 "Conferencias donades en l'Academia Granados pel Mestre en Felip Pedrell sobre'l tema Origen y Evolucion de les Formes Musicals", en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.



hi ha entre'l Bach exterior y'l Bach interior, entre l'home glacial de fòra y l'home tot pietat, tot ardor y amor de dins,

Els que sols contemplen aquell caràcter extern de gravetat, aquella resignació que no tradueix per fòra les penes del cor d'espòs, de pare y amich enfront de la mort de sers estimats; els més terribles dolors de l'artista incomprès, els odis implacables dels seus enemichs, no són els cridats a sentir ni a estimar el llenguatge ab que'ls expressà en l'art de les sublimitats, y simbolismes ab que traduhí totes les insondables penes d'una ànima solitaria que s'expandeix tota en amor infinit.

Que'l llenguatge de Bach es, ha dit Wagner, el de la esfínx muda, hieràtica, terrible, que no ha de parlar fins que arribi'l desbordament de la passió per obra de Beethoven.

El símil seria més exacte dient que en la impertorbabilitat de Bach y en aquella sa serenitat de Déu no hi entrava la passió, com hi entrava per molt y per tot en l'obra de Beethoven; el símil seria completament exacte dient que l'ànima del cantor de Leipzig més s'enardia ab la contemplació del drama diví en aquella sa evocació d'art qu's compenetra de tots els sublims episodis del drama incruent desde l'infancia del Noy Déu fins a sa mort y'ls terros de la Passió. Son *Noël*, ses Cantates, ses jubilacions, sos laments de profeta modern, tot va dirigit a cantar, en son ànima de cristià, el Drama de la Creu. Y ¿què valen els nostre dolors humans y les desoladores tempestes, encara més humanes, de nostra passió, enfront d'aquell Drama de la Creu del qual ell se feu el cantaire?

Y pensar que Bach fou poch menys que un desconegut en son temps! Y pensar que, com en la mort de Palestrina, Bach fou oblidat al poch temps de morir, y arrecorades ses obres en els arxius de Santo Tomàs de Leipzitz, sortint rarament del cau polsós que les estotjava sols pera satisfer de tart en tart la curiositat d'algun vianant, com succehí ab Mozart, que, volentes estudiar, tingué d'estendre damunt d'una taula'ls papers d'una de les composicions del gran mestre, a falta de partitura, restant meravellat de la riquesa y genialitat d'un art del que vagamente ne tenia noticia!

Y pensar que la viuda quedà sense recursos a la mort de Bach, ab tres filles, una de les quals, Regina Joana, arribà a demanar caritat! Rochlitz, en 1800, elevà sa veu, plena d'indignació, acusant de negra ingratitut a l'Alemanya, que deixava morir en la miseria a la filla del gran home, "a n'aquella filla que no podia ni devia demanar almoína". Y quant grat ens es trobar, entre la llista dels que ajudaren a la pobra Regina Bach, el nom de Beethoven!

Y pensar que les obres d'aquest autor excepcional, avuy molt més ben executades que en aquell temps, no pogué sentirles ¡oh maritiri! ab aquell escassíssim número d'executants, que no passaven de 30, de que disposava en son magisteri. Esgarrifa'l pensar com executarien aquells tochs de celestials trompetes els professors de sa època, com executarien sos cantors aquells chorals!

No, en suma, y mil vegades no; no es Bach la finalitat evolutiva d'un simple procés tècnich: no entendrà son llenguatge y el motejarà de monòton qui no compregui que'l llenguatge de les coses grans sols consta de precises y significatives paraules, les úniques y verdaderes. No Bach no es el gran conscient modern de lo inconscient diví y extraterrenal.

Il·lustrà aquesta conferència l'audició de la *Fuga en fa # major* y el *Preludi y fuga en la menor*, transcripció de Liszt.

### 9.13. Decimotercera conferència

#### Tretzena Conferència

Després d'estudiar a Bach, com a clavicordista, harpsicordista, organista, etc., acabà'l mestre Pedrell aquesta conferència ab la síntesis següent.

Si capigués una classificació adequada a les obres de Bach, totes grans, posari les destinades a instruments de teclat entre les obres de menys importància, considerant-les potser com al forma armònica que ha d'enquadrar el fons de ses grans concepcions polifòniques.

En aquestes apareix Bach tot sencer: ha desaparegut el tècnich, el professor, el clavicordista y fins el virtuós. Desde'l senzill *Noël* fins a la *Cantata* y la *Passió segons Sant Mateu*, se cerneix el gran cantor, el superhome, que per exaltacions ha fruit de la visió de lo diví.

He anomenat aquella imponent *Passió segons Sant Mateu*, que exigiria de tot artista fervent una professió de fe com la de Miquel Angel, posades les mans sobre aquell tors grech, quan exclamava: "En això sols crech, en això sols espero, això sols admiro en art".

Sí: en aquesta *Passió*, la més dramàtica de les creacions musicals y al mateix temps la més antiteatral, crech; en aquest doble chor de filles de Sion de fidels, de forma semblant a l'antiga tragedia lírica, y que en el fons es l'himne d'infinit amor que ha elevat sobre ales angèliques les tristíssimes harmonies de lo finit; sí, en aquest monument de l'art sever crech obra d'ànima creyenta informada pel sentiment de la fe; obra dues vegades divina; divina pel text sagrat, y divina per sa sobrehumana bellesa.

Tot Bach, l'home íntegre, sever y just, el savi tècnich y l'artista excepcional; tota sa biografia, tots els judicis que puguen formularse de sa obra; tot el llenguatge de la mal anomenada misteriosa esfínx: tot cap en aquelles tres inicials que al terminar la seva obra escriu al peu de la última pàgina:

*Soli Deo Gloria.*

La esfínx no pogué dir més perquè en tres paraules ho digué tot:

*Soli Deo Gloria.*

### 9.14. Décimoquinta conferència

#### Quinzena conferència

Fou aquesta destinada a Hændel. Més, abans de parlar exclusivament d'aquest autor, se complau el conferenciant en establir un paralel entre Bahc y Hændel.

Hændel y Bach naixen quasi en una mateixa època després de llarch y estèril període de produccions originals a Alemanya. Moren a edat avansada, plens de forsa y activitat fins a l'últim moment. Abdós eren saxons; abdós naixen d'humil condició, y, malgrat haverse educat miserablement, manifesten prematurament talents excepcionals pera la música. Com els seus mestres, abdós se distingeixen com a organistes excelents. S'ensagen en diversos genres de composició, acabant per dedicarse al més gran

de tots, al més noble, al genre religiós. Perden la vista al fi de sa carrera y no abandonen un moment l'art que ha sigut l'encant de sa vida. Moren en la pau del creyent, honorats y respectats, encara que poch compresos per sos contemporanis. ¡Quants punts de semblansa y, malgrat això, quina diferencia entre abdós, com a homes y com a músichs!

Händel, esperit inquiet, viu e mig del torbellí del món, lluita contr'ls obstacles, permaneceix solter com Beethoven, mor rich y honorat, y adquireix en la ruda batalla de la vida quelcom semblant a la consideració y al honor deguts al *hèroe*.

Bach no viu més que pera sa esposa y pera'l reduhit món de sa familia. Quan ha obtingut una colocació, totes ses ambicions resten satisfetes. Accepta'l salari que bonament li asignen, no com una recompensa a son mèrit, sinó com un dè de la Providencia. Escriu sense repòs música y més música, prodhueix obres monumentals que, després d'executades una sola vegada, van a engroixir el munt de carteres en que les guarda, y torna a escriuren d'altres y altres, perquè pera això cobra un sou d'organista, y quin sou! Sabia, sens dubte, que a Fransa y a Inglaterra se recompensava generosament als músichs, però no li vinguè jamay l'ide de posar els peus fòra del seu país.

La seva orga, sa llar, ses obres: heus-aquí totes ses aspiracions. Rodejat de gran número de fills, mor pobre, y se l'enterra en la fossa comuna, no se sab ahont.

Si a Händel li escau el títol d'*hèroe*, a Bach no li encaixa més que'l de *patriarca*.

Com a compositors, les diferencies profundes que ofereixen ses obres provenen de la diversitat de son geni y de sa vida.

Händel, en tot el que composa, se dirigeix a la multitud; Bach, al reduhidíssim cercle dels fidels de la escola de Sant Tomàs; les audacies del geni de Händel estallen; les de Bach son contingudes; l'estil d'aquell es popular en la elevada accepció de la paraula, a la manera de Ticià, Veronese o Shajespeare; el de Bach refuig la popularitat. Händel esculleix ab gran tacte tot lo que mellor pot contribuir al efecte, al moviment de les veus, al caràcter granciós y sever de sos chors, la instrumentació independenta del cant; Bach no apunta al efecte, sinó a la bellesa de la forma, a la més rica y encimerada bellesa. En una paraula: Händel vivifica ses creacions, Bach les sent. Händel les vivifica y fa que l'oyent visqui en elles; Bach les sent y fa sentir als altres tota la gama inefagle de sentiments que ha violgut expressar per medi dels sons.

La vida musical de les obres de Händel estalla: el sentiment de les de Bach persisteix.

Després d'aquesta eloqüent comparansa dels dos grans genis alemanys, pass'l mestre Pedrell al estudi exclusiu de Händel, del qual en trassa la biografia desde'ls primers anys de sa educació musical, seguintlo en sos viatges y fixant l'època de ses composicions, al tractar de les quals fa observar el conferenciant que si bé es veritat que en elles se troben adaptacions o plagis, si aixís vo dirse, d'obres d'altres copositors de la seva època, adaptacions y plagis que hem de considerar, sens dubte, com a inconscients, es tant gran el nombre d'idees propries sembrat en les obres de Händel, tant gran el nombre de formes meravelloses enaltides, sinó creades, que ningú podria quixarse d'aquesta manera de procedor, ni'ls mateixos autors de les obres posades a contribució pera cometre eixes coincidencies d'ambient y sentit musical uniforme, que no poden anomenarse jamay plagis en l'accepció de fortar els conceptes d'altres y

vendrels per propis.

El conferenciant, al parlar de la instal·lació definitiva de Hændel a Londres, instal·lació que fa que'ls anglesos el considerin com a músich nacional, dóna interessantíssims detalls del gran art anglès dels polifonistes, madrigaliestes y clavicordiestes. Parla també de la gran obra de nacionalisació d'art d'Enrich Purcell, de son *Rey Arthur*. A la mort d'en Purcell l'art musica ho pert tot a Inglaterra. El teatr degenera en els *pasticios* de *Le Maschere*.

Allavors es quan arriba Hændel, y ab ses òperes aixeca'l teatre y vens als italians establerts a Londres.

La gran pau d'esperit que succeheix a les crudels guerres religioses del segle anterior, l'acrexentament de pietat, afavoreixen l'adveniment hændelià de l'Oratori, del qual el mestre Pedrell ne fa historia detallada.

Les audicions que ilustraren aquesta conferencia foren un *Concert* de Hændel executat pels senyors Marshall y Borjas, y una aria de l'òpera *Alcina*, confrontada ab una d'Alexandre Scarlatti, molt ben cantades per la senyoreta Isabel Marquet.<sup>941</sup>

Quinzava conferencia

Fou el tema d'aquesta conferencia el *concerto*, el *concerto grosso* y el *quod libet* en la obra de Bach y Hændel.

La paraula *concerro*, que alguns autors diuen que ve del verb llatí *concinere* y altres del italià *concertare*, creu el mestre Pedrell que es una derivació del mot *concentus*, que s'aplicava a l'antiga melodia litúrgica executada per tot el chor eclesiàstich o la major part dels cantors, oposantlo al mot *accentus* ab que se significaven aquells cants entonats pel prebere celebrant, diaca, subdiaca o algun dels ministres inferios.

Encara que'l nom de *concertojo* apareix en la literatura musical de mitjans del XVII<sup>e</sup> segle, mereix tributarse l'honor de la innovació d'aquesta forma musical al violinista Joseph Torelli. Si se li regateja aquest títol, perquè desde un principio existiren variades formes de concert, formes que podrien anomenarse de tanteig y exploració, ningú podrà negarli al menys el de creador del *concerto grosso*.

En el primitiu *concerto da camera* sostenia al instrument principal un acompanyament passiu, especie d'ampliació del baix continuu. En el *concerto grosso* tota una orquesta dialogava ab l'instrument principal o cantant, donantse a n'alguns instruments de la orquesta, especialment als violins, la qualificació de *violini di grosso* o *di ripieno* pera distingirlos del violí concertant o *concertino*. La forma simètrica donada al *concerto* per en Torelli y conservada per espay de cinquanta anys, sembla derivada de la obertura d'òpera tal com l'havia renovada Alexandre Scarlatti. Aquest compositor, destruint l'ordre de simetri establert per Lulli, va colocar el moviment lent o grave de la obertura en la part central de la composició, enquadrantla ab dos moviments més animats, el primer un xich moderat y més viu l'últim.

Assimilantse Torelli aquest procediment de formes, va fer més; no les va encadenar unint entre s'ls tres moviments típics, sinó que'ls separà, formant cada un d'ells

941 "Conferencias donades en l'Academia Granados pel mestre en Felip Pedrell, sobre'l tema Origen y Evoluciones de les formes musicals", en *Revista Musical Catalana*, n. 25, janer 1906, p. 12-14.

un tot complet en sí mateix, enterament separat dels altres temps o moviments.

El mèrit dels *concerti* de Torelli fou superat pels que, poch després, publicà'l celebre Corelli, que serviren de model als de Geminiani, Vivaldi, Locatelli y Tartini.

Pot observarse en molts *concerti* d'aquest autors la transformació de la *giga*, que, servint primitivament de final de l'antiga *suite*, pert el nom, encara que no'l ritme antich, fonentse poch a poch en un *presto* o en un *vivace* qual compàs ja no se cenyeix invariablement al 12/8 de sa primera manifestació.

De la mateixa manera, en el *largo* o el *adagio* que forma el segon temps dels *concerti grossi*, se reconeix fàcilment l'aire grave y de caràcter religiós de la sonata d'iglesia.

La obligació d'escriure en un mateix tè totes les pesse de l'antiga *suite* o *sobata* ha desaparegut, escrivint-se cada una de les tres parts en tí diferent, o al menys la segona en tò distint de la primera y la tercera, que en alguns casos conservaven la mateixa tonalitat. en algunes obres d'aquest genre'ls mestres adopten com a tònica de la segona pessa la subdominant del tò principal, costum que s'erifirà en regla pera la simfonia de forma fixa. Hændel no abandona aquesta pràctica, que es la corrent en sa època.

El *concerto grosso*, simplificantse, se transforma en dugues especies de composició, distintes avuy, però que en la època d'or de la música instrumental italiana no ho eren encara, això es, en el *concerto* pera orquesta reduida ab un instrument obligat, y en la simfonia orquestal, que no té res que veure ab la simfonia propiament dita.

Els *concertato* d'òpera tenien alguna analogia ab la forma instrumental aludida.

Bach va tractar ab singular elevació de concepte'l *concerto*, donantli una forma molt perfeccionada per l'acció concertant distinta o independent del acompanyament obligat dels diversos instruments.

Aquestes mateixes qualitats distingeixen el *concerto* hændelià.

Bach intitulà *concertos avel plusierus instruments* els si que publicà en 1722. Aquests concerts, tenint en comte sa forma, haurien d'estar compresos dintre de la forma típica de lo que anomenaven allavors *concerti grossi*, en quina classe de composicions diferents instruments - ordinariamente tres, may un sol - concertaven en *tutti*.

En el final del tercer concert d'aquesta colecció apareix el compàs 12/8, poch usat en aquella època. Els camins fressats no eren del gust de Bach, y sapigut es que fou un dels primers que utilisarn els més complicats compassos compostos. En son *Clavecin vien temperé* apareixen els de 3/2, 4/2, 6/4, 9/8, 12/8, 6/16, 12/16, 24/16.

Els *concerti grossi* de Pere Locatelli, publicats en 1721, sinó són tant profons en sa expressió com els de Veracini, tenen gran energia en el disseny, soltura de linies y gran riquesa de desenrotllaments. Donada la índole diversa del *concerto grosso*, Locatelli dóna gran importancia a les formes contrapuntístiques, tant que aixís en el *fugato* com en el lliure *allegro* son estil pot parangonarse ab eñ de Hændel, sobrepasant al mestre alemany en la animació del disseny, en l'ímpetu de la passió y, lo que val més, en la veritablement sorprenent varietat dels temps en forma de *scherzi*, en els quals sens dubte trobà Beethoven el model dels seus.

Els *concerti* de Locatelli presenten desenrotllaments més extensos, segons són *concerti da camera* o *concerti grossi*.

Conferencias.- En Barcelona viene haciéndose desde hace tiempo una tenaz y constante labor de reconstrucción integral de la cultura catalana. En consonancia con este movimiento general hacia la cultura, la Asociación Catalana de Estudios acaba de inaugurar un curso de Historia musical y técnica de la canción popular. Esta serie de conferencias que serán completadas con ilustraciones musicales ha sido encomendada a don F. Pedrell.

el maestro Pedrell es un hombre que allá en su juventud tuvo un ensueño grandioso; soñó con el renacimiento musical de España y a la realización de este bello ensueño ha subordinado su prodigiosa actividad artística de toda la vida. Para ello érale primeramente necesario rehabilitar nuestra personalidad musical en el terreno de la historia y de ahí su paciente y benemérita labor de arqueólogo; le era después, indispensable fundar sobre los cimientos de nuestra tradición musical, casi extinguida, un arte nacional nuevo y de ahí su fecunda labor de artista.

En España, quizás es más conocido bajo el primer aspecto que bajo el segundo, pero Europa comienza a apreciar en su justo precio la amplia significación artística de su personalidad. Buena prueba de ello es la autorizada opinión de Pierre Lalo, quien pide que una de sus obras sea representada en la Gran Opera de París, las alabanzas de Henry Collet que en un documentadísimo estudio sobre la música española moderna, publicado en el boletín del a Societé Internationale de Musique (Section de París) le proclama jefe de la escuela catalana, los trabajos de Pierre Aubry, quien en su obra *Iter Hispanicum* ha admirado «su aptitud maravillosa para revivir la melodía popular», y, en fin, el análisis acabado que de sus obras *Los Pirineos* y *La Celestina*, han hecho los doctores Klose y Wiedermayer en las cátedras de Estética y Composición del Conservatorio de Munich, según nos lo cuenta el joven compositor Cristóbal Taltabull en sus interesantes impresiones de Alemania publicadas en la Revista Musical Catalana.

con tal profesor no es de extrañar, pues, que las conferencias comenzadas sean manantial purísimo de sana y profunda doctrina.

J. P. OLABARRIA. 12 febrero 1909

## 10. Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada\*

Junta organizadora del Tercer Congreso Nacional de Música Sagrada.

El Secretario general don José Parellada, dio lectura del Programa, Reglamento y Cuestionario del futuro Congreso.

Sin prejuicio de la publicación en su día de dichos documentos, podemos hoy avanzar que las sesiones solemnes de apertura y clausura de las conferencias con audiciones, tendrán lugar en el gran Salón del «Palau de la Música Catalana».

Se darán cinco conferencias con audiciones. La de Música Gregoriana se ha confiado el R. P. Gregorio Suñol, O. S. M., La de Música Moderna litúrgica al R. P. Nemesio Otaño, S. J.; La de Música Orgánica á don Vicente María de Gibert, organista de Nuestra Señora de Pompeya; La de Música Religiosa Popular á don Luis Millet, Director del «Orfeo Cátala»; La de Música Polifónica á don Felipe Pedrell.

Además habrá sesiones privadas para el estudio de los temas propuestos en el Cuestionario, sacando de ellos las conclusiones convenientes. La dirección de estas secciones privadas, irá á cargo de ponentes cuyos nombres se publicarán más adelante.

Habrà tres clases de congresistas: Los ilustres, cuya cuota será de 25 pesetas; los activos, de 10 pesetas y los protectores, de 7 pesetas.

Todos los congresistas tendrán derecho á la Crónica y actos del Congreso.

El Congreso se dividirá en tres secciones: La del Canto Gregoriano; La de Música figurada, y La de Propaganda y Organización.

Visto el gran trabajo que pesa la Junta Organizadora, se acordó ampliar la misma y dividirla en las siguientes Comisiones:

Comisión Ejecutiva: M. I. Sr. Dr. D. Francisco de P. Mas; D. Felipe Pedrell; Reverendo P. Gregorio M. Suñol, O. S. B.; D. Dionisio Cabot, y D. José Parellada.

Comisión redactora del Programa, Reglamento y Cuestionario: D. Felipe Pedrell; Rdo. P. Gregorio M. Suñol; D. Vicente M. Gibert; D. Antonio Nicolau; D. Domingo Mas y Serracant; Rdo. D. José Masvidal; D. Luis Millet, y D. José y Ribo.

Comisión de audiciones musicales: Rdo. P. Gregorio M. Suñol; D. Luis Millet, y D. Vicente María de Gibert.

Comisión de fiestas religiosas: Rdo. D. Ramón Garriga, Presbítero Párroco de Belén; Rdo. D. Miguel Ferrer; Rdo. P. Agustín Mas, del Oratorio de San Felipe Neri;

D. José Marracó; D. Juan B.\* Lambert; D. Daniel Valle, Presbítero; Rdo. P. Pablo Gene, Sch. P.; Rdo. D. Jaime Verdadera, y Rdo. D. Martín Elias.

Comisión de festejos populares: D. José Ribera; D. Juan Lamothe de Qrignon; D. Eusebio Daniel; D. Francisco Pujol; D. José Sancho Marracó; D. Claudio Martínez Imbert, y D. Francisco Sánchez Gavagnach.

Comisión de Propaganda: Rdo. D. Eduardo Serra; D. Joaquín Portas; D. Roberto Goberna; D. Antonio Bargalló; D. Juan Salvat, de la «Revista Musical Catalana» y «Musical Emporium» y los críticos musicales del «Diario de Barcelona», «La Vanguardia», «El Correo Catalán», «Las Noticias», «La Veu de Catalunya», «El Noticiero Universal» y «Reseña Eclesiástica».

En *Revista Musical de Bilbao*, a. IV, n. 4, Abril 1912, p. 102-103.

### 11. *Discurso en la Festa de la Bellesa. de la secció de Belles Arts del Centre Català de Palagrugell.*<sup>942</sup>

Participaron: Alomar, Gabriel; Pous i Pages, Josep; Pedrell, Felip; Vinyas, Marian; Maragall, Joan; Massó i Torrents, Jaume; Vergés i Barris, Joan.

942 *Festa de la Bellesa. Organizada per la «Secció de Belles Arts» del «Centre Català de Palafrugell»*. 22-07-1905. Palafrugell: 1905, p. 109-111.







## CONCLUSIONES

El objetivo principal de esta tesis era determinar, explicar y contextualizar las principales líneas vertebradoras del pensamiento musical de Felip Pedrell.

En primer lugar presentamos una breve cronología de la vida y las obras de Pedrell, cuya finalidad no es aportar nuevos datos (ya que disponemos de varias biografías de Felip Pedrell, desde su propia autobiografía<sup>943</sup> comenzada a publicar en 1911, hasta *Felip Pedrell, biografía crítica*,<sup>944</sup> la última hasta el momento, publicada en 2014) sino plantear una forma diferente de relacionar dichos datos entre sí. El esquema que hemos realizado nos permite evaluar cronológicamente y al mismo tiempo tres variables: los datos biográficos más relevantes de la vida de Pedrell, su obra literaria y su obra musical, lo que favorece una lectura más clarificadora sobre algunos aspectos que de otra manera podrían resultar confusos o pasar desapercibidos. Aunque en un principio estaba concebida como una herramienta de análisis, una vez comprobada su utilidad decidimos incluirla en la redacción final de la tesis como ayuda para futuras investigaciones.

Las diferentes lecturas que pueden extraerse a partir de la cronología pueden llevarnos a conclusiones relevantes. Por ejemplo, de un sólo vistazo se puede confirmar el parón productivo de Pedrell a partir de finales de 1911, a partir del fallecimiento de su hija Carmen, en comparación con los años anteriores. Si además contrastamos los datos con la información de referencias del catálogo, vemos que el parón es aún mayor de lo que parece, ya que algunas de las obras que publica Pedrell en esta época incluyen material que ya había sido publicado con anterioridad. En cuanto a su labor de composición musical, vemos cómo se extiende hasta 1907. Otra conclusión que puede desprenderse del análisis de la cronología es cómo la estancia de Pedrell en Madrid supuso un impulso para su labor de investigación y difusión musical, y sin embargo un parón en su producción musical. Es cierto que durante este período

---

943 PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte. Autobiografía (1841-1891)*. París: Ollendorf, 1911; *Orientaciones. Autobiografía (1892-1902)*. París: Ollendorf, 1911; *Jornadas postreras (1903-1912)*, Autobiografía. Valls: E. Castells editor, 1922.

944 BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografía Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.

compuso nada menos que *La Celestina* (1902-1903) y *El Comte Arnau* (1904) pero lo hizo en los años finales de su estancia, y cuando su situación en Madrid comenzaba a ser ya difícil, especialmente tras el fallecimiento de su protector Gabriel Rodríguez en 1901. De hecho, su última composición había sido la *Sardana* de 1893, y no parece descabellado pensar en que su vuelta a la composición, y más por la puerta grande, con la composición y finalización de las dos óperas que finalizaban el ciclo iniciado con *Los Pirineos*, suponía una especie vuelta a los orígenes, a *Los Pirineos* y *Por nuestra música*, previa a su retorno a la ciudad de Barcelona. Los motivos de esta vuelta no están claros. Felip Pedrell, en su biografía, explica simplemente que:

Tal exceso de trabajo me rindió. enfermé de cuidado en el espacio de una noche, durante la cual la columna barométrica había bajado a cero.

- Si quiere usted salvar el pellejo - me dijo el Doctor de cabecera - huya usted del clima de Madrid, que le asesina, en busca de un clima más suave.

Y huí de Madrid, abandonándolo todo, y en busca del clima suave, marché a Barcelona a últimos de diciembre.

Me condujeron con grandes precauciones al tren, y al salir, a la mañana siguiente la aurora del nuevo día, y aspirar el aire suave del mar, lloré como un niño. Me sentí curado.<sup>945</sup>

Esta explicación puede entenderse en sentido literal, pero también podría admitir una lectura entre líneas; en cualquier caso, a través de la cronología puede verse cómo se retoma durante un tiempo su labor como compositor, y cómo cambia el enfoque de su obra literaria, con publicaciones en la comenzando la *Revista Musical Catalana* (“Músichs vells de la terra”), *Estudis Universitaris Catalans*, o el *Institut d’Estudis Catalans* y las colaboraciones a con el Ateneo Barcelonés o la Escuela Granados.

En cuanto al catálogo de la obra literaria, crítica y musicológica de Felip Pedrell, su realización era una necesidad de primer orden, debido al enorme volumen de la obra de Felip Pedrell, las numerosas coincidencias y concordancias y las propias repeticiones de ideas dentro del corpus de escritos, que hacían que la visión general de su obra escrita resultase confusa. Es un trabajo que no se había hecho con anterioridad, especialmente por lo que respecta al contenido de todos los escritos y a la búsqueda y localización de todas las fuentes y artículos. Aunque se han catalogado todas las publicaciones principales con las que colaboraba Pedrell de manera habitual, no podemos considerar que el catálogo esté cerrado, ya que pueden aparecer nuevos artículos en publicaciones con las que Pedrell colaborara de forma puntual y de las que no tenemos constancia. El proceso de digitalización de fuentes hemerográficas que están llevando a cabo una gran parte de las bibliotecas nacionales europeas y americanas (que todavía está en proceso) supondrá un importante avance, ya que nos permitirá analizar material

---

945 Pedrell, Felip. *Jornadas Postreras...*, p. 222.

al que no hemos tenido acceso, y posiblemente nos permitirá localizar alguna publicación de Pedrell que no tengamos registrada. En todo caso, el catálogo que presentamos incluye todas las fuentes encontradas hasta el momento y es suficientemente completo como para deducir conclusiones relevantes. La primera y más relevante, constatar la importancia de los artículos de Pedrell dentro del conjunto de toda su obra. Cuantitativamente representan un volumen muy importante dentro de la producción escrita de Pedrell, y a nivel de contenido podemos señalar que varias obras<sup>946</sup>, como por ejemplo *Las Formas Musicales* o el *Cancionero*, se basan en mayor o menor medida en artículos publicados varios años antes. Lo incluimos también íntegramente en esta tesis con la finalidad de que constituya una herramienta útil en el desarrollo de investigaciones posteriores.

La relevancia de estos artículos a la hora de estudiar el pensamiento musical de Pedrell se manifiesta también en el hecho de que éste era el espacio en el que él podía expresarse con más libertad y de forma más directa. Como hemos visto en el capítulo en el que analizamos los planteamientos metodológicos de la obra musicográfica de Pedrell, el registro discursivo es diferente al que utiliza en otro tipo de escritos. Es cierto que, independientemente de su finalidad, cualquiera de los escritos de Pedrell transmite explícita e implícitamente sus ideas y su pensamiento musical, pero el *corpus* de artículos quizá nos acerca de forma más directa a su persona.

Por otro lado, estos artículos desempeñaron una función muy importante en su labor de difusión musical, porque alcanzaban un ámbito geográfico y socialmente más amplio que otro tipo de publicaciones; además, son una vía de entrada y difusión en España de ideas y escritos de las últimas corrientes musicales y musicológicas que se estaban desarrollando en Europa. Pedrell había participado proyecto fundacional de la primera Sociedad Internacional de Musicología,<sup>947</sup> y su valoración internacional era muy positiva:

El 19 de febrero cumple Felipe Pedrell ochenta años. La musicología alemana manda al maestro saludos cordiales y sus mejores deseos para el futuro, con el que se siente íntimamente ligado a través de los métodos y los objetivos. Un afán común nos unió antes de la guerra en trabajos conjuntos sobre musicología internacional, que duraron años, y la fidelidad a antiguos planes nos hizo reencontrar en el Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung de Bückeberg, del que es miembro destacado el homenajeado.<sup>948</sup>

946 V. Capítulo IV, “Catálogo de la obra literaria...”, p. 327.

947 BONASTRE, Francesc, “La presencia de Felip Pedrell en el proyecto fundacional de la Sociedad Internacional de Musicología (1899)”, en *Recerca Musicològica XX-XXI* (2013-2014), p. 171-193

948 Valoración de los méritos de Pedrell por Johannes Wolf con motivo de su octogésimo cumpleaños, publicado en el *Handbuch der Notationskunde*, en 1919. Citado por HOCHRADNER, Thomas, “Felipe Pedrell e Higinio Anglés. Los inicios de la musicología española desde la perspectiva de los investigadores de habla alemana”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip*

Por lo que respecta al modelo historiográfico de Pedrell, en sus escritos no distingue explícitamente historiografía y pensamiento musical. Como ya explicamos, ambos conceptos se encuentran unidos para Pedrell desde el momento en que considera que la investigación histórica musical está al servicio de la composición (conforme a su modelo nacionalista) y establece una serie de juicios partiendo de la estética de su momento y de sus propios criterios de valoración sobre la música del pasado. Las bases de su modelo historiográfico entendidas como los presupuestos ideológicos y estéticos de los que parte su concepción de la música y de la historia, nos permiten una mejor comprensión de su obra y de su pensamiento musical. Dichas bases, son: una idea de progreso musical continuo que avanza a través de sucesivas etapas de evolución y regresión hacia cotas cada vez más elevadas de perfección; dicha idea de progreso está matizada por el historicismo (en cuanto valora la obra musical del pasado como objeto atemporal, valorable por sí mismo), el nacionalismo y el regeneracionismo. También es importante señalar que este planteamiento de Pedrell, en el que la investigación histórica debe estar al servicio de la creación musical de su momento, o su enfoque nacionalista de la misma, no alteran la validez de su investigación musical, y mucho menos desde el momento en que, al hacerlo explícito, nos aporta él mismo una de las claves que debemos utilizar para llegar a una mejor comprensión de su obra.

Vista la cantidad de escritos literarios, críticos y musicológicos (aparte del volumen de más de tres mil páginas del Epistolario de Pedrell que editamos dentro del proyecto de investigación *Orígenes y Articulación de la Musicología Hispánica en Europa, Felipe Pedrell (1841-1922), Higinio Anglés (1888-1969)*, dirigido por el Dr. Francesc Bonastre), y teniendo en cuenta que el pensamiento musical funciona de un modo sistémico, intentamos establecer un criterio que nos permitiera sintéticamente establecer líneas de pensamiento lo más claras y definidas posible. Finalmente, decidimos seguir el guión que el mismo Pedrell nos aporta en *Por nuestra música*, lo que no quiere decir ni mucho menos que esta sea la única aproximación posible a este tema (por ejemplo, no profundizamos en el tema de la música religiosa, ni en las ideas de Pedrell sobre Cabezón, Victoria, etc...). La idea es aportar un material analítico y un planteamiento de trabajo que permita en próximas investigaciones realizar lecturas desde puntos de vista diferentes. Siguiendo *Por nuestra música*, los ejes temáticos que hemos estudiado son:

- Antonio Eximeno: encontramos la primera referencia de Pedrell a la obra de Eximeno en 1888, en *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros o escritos sobre música*. A partir de entonces se convierte en una constante hasta la publicación de su biografía en 1920. La explicación de Pedrell de las ideas de Eximeno supone, además de una referencia de autoridad que legitime sus propias ideas sobre la música y el drama lírico nacional, la conexión necesaria con el eslabón anterior de desarrollo musical dentro de su concepción evolutiva de la historia de la música; el hecho además de que este antecedente provenga de un contexto hispánico significa

también una conexión con las propias raíces, desde una perspectiva nacionalista. Pedrell realiza una lectura de la obra de Eximeno desde su propio posicionamiento estético presentándolo como precedente de la conceptualización del drama lírico a nivel internacional, y presenta una serie de glosas sobre las ideas de Eximeno que coinciden con las bases del pensamiento musical pedrelliano. Las más relevantes son la función de la música popular como base para la creación de un sistema musical nacional, la relación de la música con el lenguaje y el expresivismo frente a la interpretación matemática o filosófica de la música.

- Josep Yxart y la ópera nacional: Pedrell explica en *Por nuestra música* cómo el artículo publicado por Yxart en *La Vanguardia* el 20 de octubre de 1888 le indujo a la composición de *Los Pirineos* y la redacción de *Por nuestra música*. Más allá de la literalidad de esta afirmación, lo que sí es cierto es que el artículo de Yxart le sirve a Pedrell para hacer una exposición sobre los diferentes intentos de crear un drama lírico nacional que se habían llevado a cabo hasta el momento, y las causas de su fracaso (y por tanto, exponer las razones por las que su propio modelo sí tendría éxito)

- Wagner y el wagnerismo: el wagnerismo en Pedrell fue un punto controvertido, ya que, por exceso o por defecto, fue una crítica constante a sus obras. En realidad, el papel del wagnerismo en la obra de Pedrell atraviesa tres etapas diferentes: una primera etapa de descubrimiento y de wagnerismo convencido, que incluye las publicaciones en *La España Musical y Notas Musicales y Literarias*. A partir de 1888, con la publicación de la *Ilustración Musical Hispano Americana*, sus publicaciones sobre Wagner se reducen y cambian de tono, aún sin entrar en una posición crítica. Es muy posible que a partir del desarrollo de su propio modelo nacionalista, el descubrimiento de *La Musique en Russie* de César Cui y de la obra de Eximeno, así como el trabajo sobre fuentes históricas y populares le fuera llevando a matizar su postura frente a la influencia de la música de Wagner y la necesidad de encontrar una esencia musical propia, con una función expresiva, identitaria y diferenciadora. De todas formas, el wagnerismo en esta época todavía es palpable, no sólo a nivel compositivo, sino también ideológico, a la vista de las numerosas referencias wagnerianas que encontramos en *Por nuestra música* y que reseñamos en el capítulo II.4.3. Finalmente, a partir de 1902 y hasta sus últimas publicaciones, Pedrell adopta una postura más neutra, evitando valoraciones cuando trata en sus escritos algún aspecto referente a la figura y la obra de Wagner.

- César Cui, la Escuela rusa y “Los Cinco”: Pedrell mismo reconoce la influencia de las ideas del nacionalismo musical ruso en su propia concepción del drama lírico nacional. Aparte de su relación epistolar con César Cui, ya de por sí importante por que evidencia el intercambio de ideas y materiales musicales entre ambos, Pedrell hace suyas (y así lo refleja en *Por nuestra música*) muchas de las ideas desarrolladas por Cui en *La Musique en Russie*, especialmente aquellas referidas a los matices de aplicación de los principios wagnerianos a un modelo nacionalista.

- La música popular: Pedrell distingue, en primer lugar, la música natural (que no sigue reglas eruditas, expresa sentimientos como un lenguaje y es permanente) de la música artificial (que utiliza técnicas, procedimientos y convencionalismos). La música artificial, según esta división, es la música “divorciada del arte”, no la música “artística”. La música que Pedrell considera verdaderamente artística comparte con la música popular esas características expresivas y esencialistas. Evidentemente, en Pedrell existe todavía una diferenciación entre música popular y música culta. El creador de la música natural es, para Pedrell, un individuo anónimo (no una colectividad) que crea un canto que permanece porque refleja las aspiraciones profundas de una raza. Así, una obra artística, creada por un individuo, pasa a ser popular cuando se asimila por el grupo que se identifica con ella. La labor del grupo es dar validez a dicha obra, adoptándola como propia a través de un proceso identificativo. Así, tanto la música popular como la música artística (identificadas la una con la otra pero conceptualmente diferenciadas) sirven como fuentes de material musical, en igualdad de condiciones, para la construcción del drama lírico nacional.

- El drama lírico nacional: sentadas ya las bases ideológicas de su propuesta, Pedrell pasa a concretar los pasos para la aplicación práctica de su modelo de drama lírico nacional, que a su vez se conecta con la problemática que había propuesto Yxart en su artículo de *La Vanguardia*, especialmente en lo que respecta a sus ideas sobre las relaciones entre texto y música en el drama lírico, la elección de temas y libretos e idioma. Finalmente, Pedrell expone a través de los ejemplos de los materiales que él mismo ha utilizado para la composición de *Los Pirineos* cuáles son para él los definidores musicales del drama lírico nacional. La utilización de escalas, modos, estructuras y materiales musicales históricos (en algunos casos sin cambios sustanciales ni reelaboración temática), el orientalismo (no exento de polémica en la época, aunque Pedrell afirmara que parte de su propia observación de la música popular) y el conjunto de elementos característicos de las músicas populares de las diferentes regiones españolas (galaicas, celtas, vascas, etc.)

Finalmente, incluimos en un tercer capítulo algunas observaciones sobre la difusión del pensamiento musical de Pedrell.

- La edición literaria y musical de la obra de Pedrell a través de la relación epistolar con algunos de sus editores, lo que nos aporta información añadida sobre la publicación de algunas de sus obras, por qué se editaban algunas obras y otras no, cuáles eran las demandas del público y las exigencias y acuerdos con los editores, las condiciones de publicación y representación, y los problemas de derechos de unos y otros. Este tipo de exigencias tuvieron una repercusión directa en la publicación de las obras de Pedrell, así como en la elección de temas, ámbito, registro, etc.

- La difusión de *Por nuestra música* a partir del Epistolario de Felip Pedrell: el epistolario



de Pedrell es una fuente de primer orden para poder analizar la difusión de *Por nuestra música*. Algunos de sus corresponsales, como Enric Alzamora, Ramón de Arana, Ricardo Castro, Edoardo Dagnino, Enrique G. Girbal, Manuel M<sup>a</sup> Guzmán, Buenaventura Íñiguez, Teodoro Llorente, Gino Marinuzzi, Guillermo Massot, Juan Montes, Juan Oliva, Narciso Oller, Adrián Pascual, Bartolomé Pérez Casas, Luis Pidal Mon, Francisco Pradilla, Serafín Ramírez, Antonio O. de Retana, Juan Facundo Riaño, Francisco Sallarés, Juan Tomás Salvany y Eduardo Serrano escriben a Pedrell, expresando sus impresiones sobre la obra. Son comentarios breves, que no tienen la elaboración de otros escritos más extensos, como por ejemplo los artículos publicados en *La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*, pero sí tienen la cercanía de la comunicación directa y personal.

- Por último, hemos hecho referencia a un tema que en su época fue controvertido: las acusaciones de plagio que hizo Manrique de Lara sobre *Por nuestra música* en el *Heraldo de Madrid* con motivo de la polémica en prensa de Pedrell con Chapí. Como hemos visto, las coincidencias son numerosas, pero son atribuibles, como él mismo señala, a una cierta falta de rigurosidad a la hora de tomar notas, sumado a las prisas por parte del editor para que el libro se imprimiera dentro del plazo para promocionar a su vez *Los Pirineos*, junto con una concepción divulgativa, enfocada en explicar y en convencer, no muy alejada del registro discursivo utilizado por Pedrell en sus artículos de difusión musical. Pedrell añade, además, que las citas de referencia se habían hecho a través de incisos gramaticales y que la procedencia de muchas de las ideas expuestas en *Por nuestra música* eran de dominio general, por lo que no era necesario redundar en las indicaciones. La idea de que Pedrell se apropiara indebidamente de un texto haciéndolo pasar por suyo no encaja al hacer una lectura desapasionada del texto. La mayor parte de las atribuciones están dentro del mismo texto, aunque falte la cita bibliográfica. El problema de la literalidad de algunas citas que no están correctamente atribuidas, sin embargo, puede inducir a una duda lógica. Para mí hay tres ideas que clarifican este conflicto. En primer lugar, el sistema de citación no estaba estandarizado, y al menos en el ámbito hispánico, no se consideraba necesaria concretar la atribución y referencia bibliográfica de todas y cada de las ideas de un texto expositivo. Por ejemplo, al repasar las ideas y conceptos musicales en la *Historia de las Ideas Estéticas* de Menéndez Pelayo, en la mayoría de los casos no figura la referencia bibliográfica completa (y en algunos casos no figura ningún tipo de referencia) sin que ello implique, de ninguna manera, que estuviera cometiendo un plagio. En segundo lugar, después de haber revisado una y otra vez, considerando todos los puntos de vista posibles, todos los escritos de Pedrell, en los que no sólo manifiesta su pensamiento musical, sino también su planteamiento ideológico vital, la idea de un plagio resulta absolutamente incongruente. Por último, a partir del epistolario de Pedrell tenemos constancia de que envió a César Cui (a quien, supuestamente, según Manrique de Lara, había plagiado descaradamente) un ejemplar de *Por nuestra música*; Cui lo recibió y lo leyó en su traducción francesa, juntamente con la edición para canto y piano de *Los Pirineos*, y no sólo no se sintió plagiado en ningún momento, sino que sus

comentarios hacia Pedrell fueron más que elogiosos, y el primer paso una serie de artículos e intercambio de ideas y materiales entre los dos compositores.

### **A modo de epílogo**

Cuando comencé a trabajar sobre el pensamiento musical de Felip Pedrell, mi director de tesis en aquel momento, el Dr. Francesc Bonastre, me dijo “enamórate de tu tema de tesis, no del personaje que estudias”. Evidentemente, sabía el enorme magnetismo que tiene todavía hoy en día Pedrell para todos aquellos que nos acercamos a sus escritos y a su obra, despertando pasiones y rechazos por igual, en un ámbito tan frío y aséptico como puede ser la musicología.

Si después de todo este tiempo trabajando sobre Pedrell y su obra tuviera que resumir el concepto general que tengo sobre él en una sola frase, diría que fue un hombre que creyó firmemente en un ideal, e intentó llevarlo a cabo con todas sus fuerzas y hasta sus últimas consecuencias. Pedrell desarrolla su obra en un momento de crisis dentro del mundo de la música (salvando las distancias, bastante similar al actual) y, a medida que percibía cada uno de los problemas que, a su modo de ver, provocaban dicha crisis, se ponía de lleno a intentar solucionarlo:

Frente al abandono que Pedrell veía de la tradición y de la esencia “meridional” de nuestra música, revaloriza la música popular, e impulsa la realización de campañas de recolección de cantos populares por parte de colaboradores y discípulos, publicando el *Cancionero Musical Popular Español*, y aplicando la música popular, conforme a su modelo de drama lírico nacionalista, en sus propias composiciones. Su revalorización de la música popular no tiene, obviamente, las connotaciones de la investigación etnomusicológica moderna, ni un afán recolector y conservador del patrimonio musical popular como tal, sino que está al servicio de la composición musical desde una perspectiva esencialista.

Cuando Pedrell percibe un problema en el abandono de la influencia de la música religiosa en la composición actual, comienza a realizar investigaciones sobre música religiosa histórica y desarrolla una importante labor de edición musical religiosa, tanto histórica como contemporánea, aparte de su propia labor como compositor. Frente al problema de la invasión de la música italiana, Pedrell aboga en un primer momento por el wagnerismo, matizándolo más tarde a través de su ideario nacionalista.

Frente a los sucesivos fracasos a la hora de intentar crear un drama lírico nacional, Pedrell hace una propuesta que considera firme a partir de unas bases explícitas (que concreta en *Por nuestra música*) y compone tres óperas en las que lleva a cabo sus planteamientos.

Frente a las carencias formativas de los músicos en Conservatorios y centros de formación, Pedrell desarrolla una amplia y comprometida labor docente; fue el primer profesor de Historia de la Música del Real Conservatorio de Madrid, y profesor de la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid, impartiendo además clases privadas, y conferencias y cursos en distintas instituciones a lo largo de toda su vida. También publicó de obras teóricas y técnicas dirigidas a los estudiantes de música. A esto habría que añadir sus esfuerzos por promover una investigación musical histórica más acorde con los estándares internacionales del momento, y su ejemplo a través de sus investigaciones y publicaciones académicas..

Finalmente, frente a la falta de formación del público, Pedrell dedicó ímprobos esfuerzos a la difusión musical a través de conferencias (que incluían audiciones musicales) y artículos de todo tipo sobre diferentes aspectos de la historia de la música, difundiendo entre el público general las últimas ideas y corrientes musicales y musicológicas europeas.





## BIBLIOGRAFÍA

- ADLER, Guido. ‘Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft’, en *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1, 1885
- AGUILAR HERNÁNDEZ, Cristina. *Conceptos de lo español en la música rusa. De Glinka a Falla*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2017
- ALIÓ, Francisco. “La doctrina del mestre Pedrell sobre la música nacional”, en *La Ven de Catalunya*. Barcelona, Octubre-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 32-35]
- ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History, A Study of General histories of Music*, American Book Company, 1939
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU, 1998
- “Felip Pedrell y la canción culta con acompañamiento en la España decimonónica: la difícil convivencia de lo popular y lo culto”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 305-328.
- ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. “La música para piano de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), p.227-250.
- “La correspondencia de César Cui dirigida a Felip Pedrell (1893-1912)”, en *Recerca Musicològica*, XX- XXI (2013-2014), p. 221-267.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José. *Historia crítica de la literatura española*, Madrid: Impr. de José Rodríguez, 1861-1865
- AMORÓS, Amanci. “Impresiones”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 259-261.

- ANTOKILETZ, E. "Spanish folk modes and their transformations in the music of early twentieth-century spanish composers", en *Encomium musicae: essays in memory of Robert J. Snow*. Hillsdale: Pendragon, 2002, p. 529-558.
- ANGLÈS, Higiní. *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921.
- "Els últims dies del Mestre" [Felip Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 225-230.
- "El mestre Pedrell i la cançó popular", en *Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. vol. 1/2: Materials, Memòries de missions de recerca, estudis monogràfics, crònica. Barcelona: Fundació Concepció Rabell i Cibils, vda. Romaguera, 1928.
- *La Música Española desde la Edad Media hasta nuestros días. Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de F. Pedrell*. Barcelona: Diputación Provincial. Biblioteca Central, 1941.
- ANGLÈS, Higiní; PENA, Joaquim. *Diccionario de la música Labor*. Barcelona: Labor, 1954.
- ANUARIO MUSICAL, XXVII (1972). [Número dedicado] al ilustre compositor y musicólogo insigne Felipe Pedrell, fundador del Nacionalismo Musical Español y padre de la Musicología Española, en el quincuagésimo aniversario de su muerte. Barcelona, 1973.
- ANÓN, Antonio. "Catàleg de les obres de Pedrell", en *Escritos Heortásticos*, vol. II Suplemento: notas biogràfics, notas bibliogràfics, índices. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 23-50.
- ARDERIUS, FRANCISCO. *La ópera española y la zarzuela. Breves consideraciones*. Madrid: [s.n.] Estab. Tip. de M. P. Montoya y C<sup>a</sup>, 1882.
- ARROYO, Antonio. "Felipe Pedrell", en *Amphion*, revista quincenal, a. XI, n.22. Lisboa, 30-11-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 265-270].
- ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando. *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la Música, obra de suma utilidad para artistas y profanos, pues comprenderá no sólo la vida, sino también un juicio crítico y la reseña de las obras de los artistas así nacionales como extranjeros que más han brillado en el mundo musical, hasta el presente*. ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando de; PEDRELL, Felipe; VIADA, Francisco. 670 p. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1886

- AVIÑOÀ, Xosé. “Felip Pedrell en el canvi ideològic i estètic de la Barcelona de la darrerïa del segle XIX”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 27-46.
- *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial, 1985.
- AYATS, Jaume. ”On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al Cancionero musical popular español, de Pedrell)”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 419-427.
- BALAKIREV, Mili. *Recueil de chants populaires russe, notés et harmonisés*. Leipzig: Belaïeff, 1895.
- BARBERÀ, Josep. “Els fonaments de l’obra musical del Mestre Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre- octubre 1922), p. 216-222.
- BARBIERI, Francisco Asenjo. *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890.
- “La música de la lengua castellana”, en Discursos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri el día 13 de marzo de 1892”. Madrid: Imprenta de José M. Ducazdal, 1892. p. 5-28.
- “Preliminar”, en *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872
- BASSO, Alberto. “Luigi Torchi e la musicologia italiana del suo tempo”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 231-241.
- BELLAIGUE, Camille. “Une opéra nationale espagnole: Los Pirineos”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 51-62.
- “Un Opéra national espagnol.- Los Pirineos.”, en *Revue des Deux Mondes*. París, 1-10-1901. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 302-317].
- “Un Tristan espagnol: La Celestina, de Felipe Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 175-186.
- BERGADÀ, Montserrat. “Pedrell i els pianistes catalans a París”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 243-257.



- *Les pianistes catalanes à Paris entre 1875 y 1925 (Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne)*. Tesis doctoral, Université François Ravelais, Tours, 1997.
- BERGER, Rud. "Pedrell y su última composición LOS PIRINEOS. Datos para la Historia de la Ópera española". *Allgemeine Kunst-Chronik*, a. XVII, n.16. Munich, 1-08-1893. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 68-70].
- BERNARDO ARES, José Manuel. *Ideologías y opciones políticas a través de la prensa a finales del siglo XIX*. 5 vols. Córdoba: Diputación Provincial de Córdoba, 1981.
- BERTRAN I PIJOAN, Lluís. "La prensa musical a Barcelona", en *Revista Musical Catalana*, a. XXV, mayo 1928
- BICHE-LATOUR, Achille. "Mémoire Couronné par l'Institut Historique, dans la séance d'ouverture du congrès, le 15 septembre 1841. Question proposée par l'Institut Historique: Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la Musique moderne ont été introduits dans la composition; signaler les causes qui ont donné lieu à l'introduction de ces éléments", en *L'Investigateur, journal de l'Institut Historique*. Tomo 1, 2<sup>a</sup> serie. Paris: Institut Historique, 1841
- BLAZE, François-Henri-Joseph. *Dictionnaire de Musique moderne*, publié en 1821 (Paris, Au magasin de Musique de la lyre moderne
- BOHLMAN, Philip. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana: Indiana University Press, 1988.
- BOMBI, Andrea (ed.). *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2014.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc. "Pedrell, precursor de la reforma musical litúrgica", en *Anuario Musical*, XXVII (1973-1974), p. 103-107.
- *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.
- "Felip Pedrell, compositor i musicòleg", en *L'Avenç*, 14 (1979), p. 6-12.
- "Felip Pedrell i nacionalisme musical", en *L'Avenç*, 31 (1980), p. 16-18.

- 
- “Documents epistolars de Barbieri adreçats a Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, V (1985-[1986]), p.131-177.
- “El llegat musicològic de Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, 39 (enero de 1988), p.20-22.
- “Felip Pedrell: els trets biogràfics”, en *Revista Musical Catalana*, 85 (noviembre de 1991), p. 24-25.
- “El sentit del nacionalisme musical”, en *Revista Musical Catalana*, (noviembre de 1991), p. 26-27.
- “El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l’entor de *Por nuestra música*”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 17-26.
- *Joan Lamote de Grignon. Biografia Crítica*. Barcelona: Proa. Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998.
- “El planteamiento operístico de Pedrell”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Col. Música Hispana, Textos y Estudios. ICCMU, Madrid, 2001, p. 187-197.
- “L’Arpa i la Cítara: la relació entre Verdaguer i Pedrell”, en *Anuario Musical*, 57 (2002), p. 229-240.
- “Verdaguer, inspirador dels nostres músics”, en *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVI (2002), p. 111-120.
- “Els Pirineus de Felip Pedrell: la vindicació de la veu pròpia”, en *Programa Oficial del Teatre del Llicen, temporada 2002-2003*, p. 92-94.
- “Els Pirineus en el panorama de la música hispànica i europea del seu temps”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 255-268.
- *Les primeres col·leccions de música de la Biblioteca de Catalunya: el fons Carreras Dagas i el fons Felip Pedrell*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2008. – (Mínima 14, p. 25-53).
- *Música, Litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX. Estudi de les consuetes de la capella de música de la catedral de Barcelona (1818-1821, 1826-1830)*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2008.

- “Els orígens del concepte de barroc musical hispànic a l’entorn del centenari de l’Institut d’Estudis Catalans: Felip Pedrell, Higiní Anglès, Miquel Querol”, en *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), p. 41-65.
- “La presencia de Felip Pedrell en el proyecto fundacional de la Sociedad Internacional de Musicología (1899)”, en *Recerca Musicològica* XX-XXI (2013-2014), p. 171-193.
- “Biografia”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.). *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 9-23.
- “L’obra musicològica”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 99-120.
- “Catàleg de les obres de Felip Pedrell”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.). *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015, p. 211-228.
- BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.). *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- *Epistolario de Felip Pedrell*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc. *Por Nuestra Música* (“Presentació”), edició facsímil del original de 1891. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 1991, p. I-IX.
- BONASTRE, Francesc; CORTÈS, Francesc. (coords.) *Història Crítica de la Música Catalana*. Barcelona, UAB i Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2009.
- BONASTRE I BERTRAN, Francesc; GREGORI I CIFRÉ, Josep Maria, CANELA I GARU, Montserrat. *Fons de la catedral de Tarragona*. Col. Inventaris dels fons musicals de Catalunya, vol. 8. Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2015
- BONASTRE, Francesc; LÓPEZ, Begoña. “Felipe Pedrell: un escrutinio en torno a la crítica musical”, en ALONSO GONZÁLEZ, Celsa; GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, Carmen; SUÁREZ PAJARES, Javier (coord.). *Delantera de paraíso: estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Madrid: ICCMU, 2008, p. 411-420.
- BOYD, Malcolm; CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

- BONAVENTURA, Arnaldo. “Il Maestro Pedrell e l’Opera spagnuola”, en *L’Avvisatore Artistico*. Roma, 17-04-1893 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 61].
- “La Celestina: Tragicomedia lírica de Calisto y Melibea: Música del maestro Felipe Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 149-152.
- “L’Opera spagnuola”, en *Gazzeta Musicale*. Milan, 3-03-1895 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 141-143].
- “Omaggio a Filippo Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 269-270.
- “Progès et Nationalité dans la Musique”, en *Revue d’Histoire et de Critique*. Paris, H. Welter, Julio-1901. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 300-301].
- BOURDEAU, L. *L’histoire et les Historiens: essai critique sur l’histoire considérée como science positive*, 1888.
- BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la Ópera Nacional*. Madrid: Tip. Gregorio Juste, 1885.
- *La música y su influencia social*. Madrid: Imp. Colonial, 1905.
- BRUDIEU, Joan. *Els Madrigals i la Missa de Difunts d’en Brudieu. Transcripció i notes històriques i crítiques per Felip Pedrell i Mn. Higiní Anglès*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1921.
- BURY, John B. *The Idea of Progress. An Inquiry into its Origin and Growth*, London: Macmillan, 1920
- CABÓ I CARDONA, Anna. “Biblioteca Popular Francesca Bonnemaison, 1905-1995”, en *Item. Revista de Biblioteconomia i documentació*, n. 17, 1995, p. 66-73;
- CALMELL, Cèsar. “Pedrell assagista”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 121-178.
- “Pedrell, compositor i musicòleg”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 335-348.
- CALVO, Lluís. “Felip Pedrell i l’Arxiu d’Etnografia i Folklore de Catalunya”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 329-334.

- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri. "M. Felipe Pedrell et le drame lyrique espagnol", en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 137-148.
- CAMPA, Gustavo E. "El Maestro Pedrell", en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 161-166.
- CARAMANCHEL [Catarineu, Ricardo]. "Ópera española: Felipe Pedrell. Su vida y sus obras", en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 167-173.
- CARBONELL, Charles-Olivier. *L'Historiographie*, Paris: PFU, 1982 (Trad. esp. *Historiografía*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1993)
- CARREIRA, Xoán M. "Canuto Bera y Cía., la editorial del Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX", en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 489-491.
- "Centralismo y periferia en el teatro musical español del s. XIX", en LÓPEZ- CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *España en la música de occidente: actas del Congreso Internacional: España en la música de occidente, 20 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Oviedo: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. 2, 1987, p. 155-172.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: ICCMU, 1994.
- *La música en la generación del 27. Homenaje a Lorca*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987.
- "La música española hasta 1939, o la restauración musical", en LÓPEZ- CALO, José; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael; CASARES RODICIO, Emilio (coord.). *España en la música de occidente: actas del Congreso Internacional: España en la música de occidente, 20 de octubre-5 de noviembre de 1985*. Oviedo: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, vol. 2, p. 261-322.
- (ed.) *Legado Barbieri. Biografías y Documentos sobre música y músicos españoles*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986-1988.
- "Pedrell, Barbieri y la restauración musical española", en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 259-271.
- *Las relaciones musicales entre los Países Bajos y España vistas a través de los investigadores del siglo XIX*. Louvain: Peeters, 1988.

- CASARES, Emilio; ALONSO, Celsa (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.
- CASARES, Emilio; TORRENTE, Álvaro (eds.) *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, actas del Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica” (Madrid, 29-XI al 3-XII de 1999). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001.
- CASSEMBROOT, Louis de. “Felipe Pedrell”, en *L'Écho Musical*. Bruselas, 2-07-1893. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 65-67].
- “Un projet de renovation de l'art lyrique en Espagne”, en *L'Écho Musical*. Bruselas, 11-10-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 24-27].
- CAZURRA BASTÉ, Anna. “Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música. (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum)”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 429-466.
- CHABÁS, Roch. “En Felip Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 205-206.
- CHAPÍ, R. “El nacionalismo en la Música”, en *El Imparcial*. Madrid, 18-05-1903.
- CHASE, Gilbert. *The Music of Spain*. New York: Norton, 1941.
- “Pedrell, Eximeno y el Nacionalismo Musical”, en *Revista Musical Chilena*, vol. 2, n. 13 (1946),
- CLOSSON, Ernst. *Notes sur la chanson populaire en Belgique*. Bruxelles, 1913.
- CLOSSON, Ernst; VAN DEN BORREN, Ch. *La Musique en Belgique du Moyen Age à nos jours*. Bruxelles, 1950.
- CODINA, Daniel. “Felip Pedrell i la música religiosa. La seva relació amb el monestir de Montserrat”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 357-361.
- COLL Y VEHI, José. *Diálogos literarios: retórica y poética*. Barcelona, Ed. Juan Bastinos e hijo, 1866. (2ª ed. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1882)

COLLET, Henri. “Felipe Pedrell et la Musique espagnole moderne”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 297-301.

— *Le mysticisme musical espagnol au XVI<sup>e</sup> siècle*. París: Félix Alcan, 1913

CONDORCET (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat), marqués de. *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, 1793-94

CONGRÉS INTERNACIONAL “FELIP PEDRELL I EL NACIONALISME MUSICAL”. 1991. Actas, en *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992.

CONTRERAS PELÁEZ, Francisco J. *La filosofía de la historia de Johann G. Herder*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005

*Corriere della Sera*. “Il successo di un concerto a Venezia”. Milan, 13/14-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 184].

*Corriere di Napoli*. “Un trionfo musicale”. 15-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 186-187].

CORTÈS I MIR, Francesc. “Consideracions sobre els models operístics entre 1875 i 1936”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2005), p. 77-85.

— “Une démarche parmi exotisme et nationalisme: approche de l'opéra espagnole du XIX<sup>e</sup>. siècle”, en *Cahiers Rémois de Musicologie*, V (2007), p. 37-64.

— “La creació musical de Felip Pedrell”, en BONASTRE, Francesc; ÁLVAREZ LOSADA, Cristina (eds.), *Felip Pedrell. Biografia Crítica*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015. p. 25-97.

— “Libretos y ópera: más que un soporte musical para la recepción de las óperas españolas de los siglos XIX y XX”, en *Revista de Musicología*, XXIV (2001), p. 1187-1200.

— “La música escènica de Felip Pedrell: Els Pirineus, La Celestina, El Comte Arnau”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 63-97.

— “El nacionalisme en el context català entre 1875 i 1936”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2005), p. 27-45.



- 
- “El nacionalisme musical de Felip Pedrell: Por nuestra música i les seves polèmiques”, en *Sessió d’etudis mataronins*, 1991, n. 8.
- *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
- “Ópera española: las obras de Felipe Pedrell. Madrid: ICCMU, 1996.”, en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, I (1996), p. 187–216.
- “Felip Pedrell: el compositor i la seva obra”, en *Revista Musical Catalana*, 85 (1991), p. 28-31.
- “Los Pirineus, l’estrena del 1902”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 269-287.
- [Los Pirineus]. “Resum argumental”, en *Los Pirineus. Libreto de la representación*. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 2003, p. 10-20.
- “Els Pirineus de Pedrell; símbol i música escrits “als jardins meridionals””, en *Amics de Liceu. Temporada de Ópera*. Barcelona, 2002, p. 94-99.
- “El projecte d’estrena al Teatro Real de Madrid de l’òpera Els Pirineus, a través de la correspondència de Víctor Balaguer a Felip Pedrell; estratègies i malvolences”, en *Recerca Musicològica*, XIII (1997), p. 213- 267.
- “Les Rapports du cercle de Felip Pedrell avec la France”, en *Échanges musicaux franco-espagnols. XVIIIè-XIXè siècles*. Paris: Klincksieck, 2000, p. 297-318.
- “El testament del segle: Pedrell segons Mascagni”, en *Los Pirineus. Libreto de la representación*. Barcelona: Gran Teatre del Liceu, 2003, p. 28-41.
- “Els vessants de Los Pirineus de Felip Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, 220, 2003, p. 7-9.
- *Víctor Balaguer i el projecte de música nacionalista pedrellià: Els Pirineus*. El Segle Romàntic. Vilanova i La Geltrú: Biblioteca-Museu Víctor Balaguer, 1997.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU, 1998.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tip. de Archivos, 1934.

- *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid, 1904. [Ed. facsímil con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García. Granada: Universidad de Granada, 1997]
- CRESPI, Joana. “Publicaciones periódicas musicales del s. XIX en Catalunya”, en *XVIII Congreso de la AEDOM: Actas: ponencias españolas e hispanoamericanas*, 1999, p. 213-234
- CRIVILLÉ BARGALLÓ, Josep. *El folklore musical*. Madrid: Alianza, 1983. – (Historia de la música española, 7).
- CUI, Cesar. “Dos compositores extranjeros.- I: Felipe Pedrell”, en *El Artista*. Moscú, Octubre-1893 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 70-85].
- «La Musique en Russie», en *Revue et Gazette Musicale de Paris*. 15 Octubre 1878-19 Septiembre 1880. Reed. París: G. Fischbacher, 1881
- CURZON, H. de. “Une nouvelle oeuvre de Felipe Pedrell: ‘La Celestine’”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 127-136.
- DAHLHAUS, Carl. *Zwischen Romantik und Moderne. 4 Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. München 1974.
- *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Gerig, 1977.
- *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion, 1980.
- *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1980
- DANIGNO, E. “L’opera di Pedrell nel movimento musicale moderno”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 327-332.
- Diario de Barcelona*. “La Trilogía LOS PIRINEOS”. Barcelona, 25-02-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 1-2]
- Diario del Comercio*. “Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico-nacional motivadas por la trilogía Los Pirineos y expuestas por Felipe Pe-

- drell". Barcelona, 4-09-1891 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 11-13].
- DÍAZ PLAJA, Fernando. *Historia de España en sus documentos*. El siglo XIX. Madrid, 1984.
- DONCIEUX, George; TIERSON, Julien. *Le Romancero populaire de la France; Choix de Chansons Populaires Françaises*. 2ª ed. Paris: Librairie Émile Bouillon, 1904.
- DORET, Gustave; BECKER, G. "La prensa estrangera i el Mestre Pedrell", en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 233-234.
- DUPANLOUP, Félix. *De la haute éducation intellectuelle*, Paris: Charles Douniol, 1866
- EDELSTEIN, Ludwig. *The Idea of Progress in Classical Antiquity*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1967
- El Globo*. "El Prólogo de LOS PIRINEOS". Madrid, 14-03-1897 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 184-185].
- El Liberal*. "El «Prólogo» de «Los Pirineos» en Venecia". Madrid, 24-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 194-196].
- ESCRITOS HEORTÁSTICOS. Al maestro Pedrell. [diversos autores; en homenaje a F. Pedrell en su 70 aniversario; breve introducción de Pius X; cartas laudatorias de Dom F. A. Mocquereau, M. Enrico Bossi, G. Terrabagio, C. Bellaigue, P. Nemesio Otaño, arzobispos de Sevilla, Valencia y Valladolid; obispos de Mallorca, Tortosa, Barcelona, Urgell]. 2 vol. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911.
- EXIMENO, Antonio. *Del origen y reglas de la Música con la historia de su progreso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real, 1796 [1ª Edición en italiano: 1774].
- ESLAVA, Hilarión. *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- ESPERANZA Y SOLA, José Mª. "Revista Musical", en *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, 22-04-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 204-214].

- FABRÉ Y OLIVER, Joan. “La raza latina y la influencia germánica”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 21-12-1893 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 120-124].
- FALLA, Manuel de. “Felipe Pedrell”, en *Revue Musicale*, (París), feb. 1923. [Tirada aparte en castellano, reproducida por F. SOPEÑA en *Manuel de Falla. Escritos*. Madrid: Comisaría Nacional de la Música, 1947, p. 57-68, y post, en FALLA, Manuel de. *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1950, p. 63-79. – Col. Austral.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. “Felipe Pedrell compositor y el teatro de su tiempo”, en *Monsalvat* 82 (1981), p. 199-204.
- FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie generale de la Musique*. París: H. Fournier, 1835-1844.
- *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*. París: Bourgogne et Martinet, 1840.
- *Histoire générale de la Musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*. París: Firmin Didot frères, fils et cie, 1869-76.
- *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. París; Bruselas: Maurice Schlesinger, 1844.
- FRANCHINI, R. “Il progresso: storia di un'idea”, Milano, 1960
- FRAZER, James George. *Condorcet on the Progress of the Human Mind*, Oxford, 1933
- FUENTE CHARFOLÉ, José Luis de la. “Introducción”, en Rousseau, Jean-Jacques, *Diccionario de la Música*, Madrid: Akal, 200
- FUSTER I SOBREPÈRE, CLAUDI. *Catàleg de la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Arxiu Municipal. 2002.
- *Apoximació a la premsa musical barcelonina des dels seus orígens fins el final de la Guerra Civil (1817-1939) - Materials de treball*. Barcelona, 1999
- “Les revistes musicals barcelonines, 1817-1868”, en *Quaderns d'Història*, n. 12, 2005

- FLITTER, Derek. *Spanish Romantic literary Theory and Criticism*. Traducción española: B. Fernández Salgado. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- GALLEGO, Antonio. “Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX”, en *Revista de Musicología*, XIV, p. 13-33.
- GALLI, A. “Diffusione dell’opera”. en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 45-47.
- “Difusione dell’Opera Amintore Galli”, en *Estetica della Musica*. Turin, Fratelli Bocca, 1900. p. 635-639. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 294-296].
- GARCÍA, Jorge. “Entre Casa Dotesio y Unión Musical Española (1909-1920): Iniciativa editorial de una marca nacional en Valencia”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVEZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, p. 640-660
- GARCÍA CAMARERO, Ernesto; GARCÍA CAMARERO, Enrique. *La polémica de la ciencia española*. Madrid, 1970.
- GARCÍA LABORDA, José M. “Técnicas de composición basadas en la utilización de materiales históricos en la trilogía *Los Pirineos* de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 399-418.
- GARCÍA MALLO, M. Carmen. “La edición musical en Barcelona (1847-1915)”, en *AEDOM: Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, enero-junio 2002, 9 (1), p. 7-154.
- GASCO, Alberto. “Un grande compositore musicale spagnuolo: Felipe Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 187-193.
- Gazzeta di Venezia*. “Il Concerto di stasera al Marcello”. Venecia, 12-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 176-178].
- GELÉE-BERTAL, A. “L’Art Catalan. Conferencia pronunciada en el «Théâtre d’Auditions» de París”, en *La Vie Moderne*, revista semanal, a. XX, n.4. París, 23-01-1898. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 270-272].

- GERHARD, Roberto. "A note on Felipe Pedrell (c. 1940)" En Bowen, Meirion. *Gerhard on music: Selected writings*. Aldershot: Ashgate, 2000. p. 39-40.
- [En memòria de Felip Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 231-232.
- GEVAERT, Françoise Auguste. "La Musique vocale en Italie. Première partie. Les Maîtres Florentins (1590-1630)", en *Le Menestrel*, a. XXXIX, n. 2, 8-12-1872
- GHIÒ, M. *L'idea de progresso nell'Illuminismo francese e tedesco*, Torino, 1962
- GIBERT, Vicenç M. de. "La "Glossa""", en *Revista Musical Catalana*, a. VIII, núm. 95 (noviembre 1911), p. 325-329; en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 273-278.
- "L'homenatge somniat", en *Revista Musical Catalana*, a. XVIII, núm. 208 (abril 1921), p. 83-84.
- "Felip Pedrell. In memoriam", en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226, septiembre-octubre 1922, p.195-197.
- GIL CREMADES, Juan José. *El reformismo español, Krausismo. Escuela histórica, neotomismo*. Barcelona, 1969.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña. *Las publicaciones periódicas musicales zaragozanas en la España de la Restauración (1883-1924): un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística locales*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza, 2010
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. "Felip Pedrell en la revista La Alhambra (1902-1922)", en *Recerca Musicològica*, XVI (2006), p. 117-148.
- GINER DE LOS RÍOS, Francisco. "Sobre la institución y el conservatorio", en *Obras completas de Francisco Giner de los Ríos*. vol. XV. Estudios sobre artes industriales y cartas literarias. Madrid: Espasa Calpe, 1926.
- GIVANEL I MAS, Joan. *Bibliografía Catalana. Premsa*. Barcelona: Institució Patxot. 1931; GIVANEL I MAS, Joan. *Materials per a la bibliografía de la premsa barcelonesa (1881-1890)*. Barcelona: Publicacions de la Revista, 1933

- GOBERNA, Roberto. “Felipe Pedrell; su personalidad y su obra en general (Pedrell crítico, Pedrell conferenciante y su obra docente)”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 251-254.
- GODAYOL I NOGUÉ, M. Pilar. “L’Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona: educar en femení i en català”, en *Anuari Verdaguer*, n. 17, 2009
- GODOY LÓPEZ, Anna. “El procés d’estrena del «Pròleg» d’*Els Pirineus* de Pedrell a Venècia l’any 1897”, en *Recerca Musicològica XX-XXI* (2013-2014), p. 195-220.
- GÓMEZ ELEGIDO, María Cruz. “La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri”, en *Recerca Musicològica* 4, 1984, p. 177-242.
- GONSÁLVIZ LARA, José Carlos. *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995
- GONZÁLEZ QUESADA, Alfons. *La premsa especialitzada en tecnologies de la informació a l’estat espanyol: aproximació a la seva evolució històrica i repertori hemerogràfic*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- GONZÁLEZ VALLE, José V. “Recepción del Officium Hebdomadae Sanctae de T. L. de Victoria y edición de F. Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 133-155.
- GREGORI, Josep Maria. “Felip Pedrell i el renaixement musical hispànic”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 47-61.
- GUINOT, S. “Per Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 263-264.
- HERDER, J. G. *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 4 vol., ed. Johann von Müller, Viena: Haasische Buchhandlung, 1813
- HERVEY, Arthur. “A new Spanish Opera”, en *Morning Post*. Londres, 5-02-1894 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 124-125].
- HESS, Carol. *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press, 1991.
- “Enric Granados y el contexto pedrelliano”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 27-56.
- HOBBSAWM, E. J. *Nations and Nationalism since 1780*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.



HOBBSAWM, E. J; RANGER, Terence (eds.). *The invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

“Homenatge del mestre Pedrell a Tortosa”, en *Revista Musical Catalana*, a. VIII, núm. 95 (noviembre 1911), p. 330-334.

IBERNI, Luis G. “Felip Pedrell y Ruperto Chapí”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 335-344.

IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, LOZANO MARTÍNEZ, Isabel. *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2008

ISTEL, E. “Felipe Pedrell”, en *Musical Quarterly*, XI, abril 1925.

JORDÁN DE URRÍES, José. “Pedrell como conferenciante: recuerdos”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 207-215.

JOVER, Mariano. “Felipe Pedrell (1841-1922). Biografía”, en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 5-19.

— *Felipe Pedrell (1841-1922). Biografía*. Tortosa: Patronato municipal de música, 1972.

KERMAN, Joseph. *Musicology*. London, 1985.

KREBS, Carlos. “El Drama musical en España”, en *Sonntagsbeilage-Vossische Zeitung*. Berlin, 16-12-1894. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 129-136].

KREMER, J. “Pedrell-d’Indy-Cocteau: Konzeptionelle Berührungspunkte zwischen Folklorismus régionalisme musical und dem Klassizismus in Frankreich und Spanien”, en SCHUBERT, Giselher; SALMEN, Walter. *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär-populär*. Mainz: Schott Music, 2003.

*La Difesa*. “Liceo Marcello”. Venecia, 13-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 178-180].

*La Gazzeta di Venezia*. “Il Concerto al Marcello, il Prologo dei PIRINEI di Pedrell”. Venezia, 13-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 180-184].

- La Lega Lombarda*. “«LOS PIRINEOS» del Maestro Pedrell, a Venezia”. Milán, 14/15-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 185-186].
- La Perseveranza*. “Un avvenimento musicale. Il prologo del «PIRINEO»”, 16-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 187-189].
- La Renaixensa*. “Los Pirineos”. Barcelona, 1-09-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 5-7].
- La Ven de Catalunya*. “Por nuestra música. Barcelona, 1891” [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 41-43].
- LA TRILOGÍA *LOS PIRINEOS Y LA CRÍTICA*. [Diversos autores]. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901.
- LANDERER, José J. [artículo dedicado a Pedrell, sin título], en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 281.
- LIAÑO PEDREIRA, M. Dolores. “Fuentes para el estudio de la edición musical. El Archivo Berea de la Diputación Provincial de A Coruña”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVIZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)*. Madrid: UAM Ediciones, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, p. 439-462
- LICHTENSZTAJN, Dochy. *Felip Pedrell and the hispanic Regenerationism*. Tesis doctoral. Tel-Aviv: Universitat de Tel-Aviv, 2004.
- “El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XVI (2006), p. 301-323.
- “Felipe Pedrell: Una reconsideración de la concepción regeneracionista española en la música”, en *Revista de Musicología*, vol. XVI (1993) (Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Culturas musicales de Mediterráneo y sus ramificaciones.*), nº 6, p. 3656-3662.
- LLIURAT, Frederic. “El calvari del Mestre” [Felip Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 224-225.

- “L’energia d’en Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. VIII, núm. 95 (noviembre 1911). p. 322-325, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 255-258.
- LLORENS, José M. “Extensión y profundidad de la obra musicológica de Felipe Pedrell”, en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 77-94.
- LOLO HERRANZ, Begoña. “La aportación de Felip Pedrell a la crítica musical en la prensa diaria”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 345-356.
- “La obra teórica de José Teixidor y Barceló y el asentamiento de la historiografía musical en España”, en *Revista de Musicología* XVI, 1993, p. 28-37.
- “Las relaciones Falla-Pedrell a través de «La Vida Breve»”, en NOMMICK, Y. (ed.) *Manuel de Falla: La Vida Breve*. Granada: Fundación Archivo Manuel de Falla-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1997. p. 119-146.
- “La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: Historia de una controversia.” En *Cuadernos de Música Iberoamericana* (Actas del Congreso Internacional *La zarzuela en España e Hispanoamérica: Centro y periferia, 1800-1950*) vol. 2-3 (1996-1997) p. 319-332.
- LOLO HERRANZ, Begoña; GONSÁLVEZ LARA, Carlos (coords.). *Imprenta y edición musical en España* (s. XVIII-XX). Madrid: UAM Ediciones, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012.
- LÓPEZ CALO, José. “Felip Pedrell y la reforma de la música religiosa”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 157-209.
- “La controversia de Valls: Estudios sobre la música religiosa en España en los siglos XVII y XVIII: II: Historiografía de la controversia.” En *Tesoro Sacro Musical*, vol. 2, enero-febrero 1969, p. 32-36.
- LÓPEZ CHAVARRI, Eduardo. “La incomprensió vers Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 230-231.
- “El nacionalismo en la música española”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 199-200.
- “Felipe Pedrell et son oeuvre dans l’Art musical”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 33-44.

- “Felipe Pedrell et son œuvre dans l’art musical”, en *Revue Éolienne*. País, Abril/Mayo-1900 [La Trilogía Los Pirineos y la Crítica. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 281-294].
- LÓPEZ COBAS, Lorena. “Los primeros pasos de una empresa editorial gallega: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) y su labor como intermediario y difusor editorial”, en LOLO, Begoña; GONSÁLVEZ, José (eds.). *Imprenta y edición musical en España (s. XVIII-XX)*. Madrid: UAM Ediciones, Ministerio de Economía y Competitividad, 2012, p. 421-438.
- LÓPEZ LÓPEZ, Begoña. “Cartas de Felip Pedrell conservadas en el Museo de las Artes escénicas de Barcelona” En *Recerca Musicològica XX-XXI* (2013-2014), p. 269-276.
- LÓPEZ MORILLAS, Juan. *The Krausist Movement and Ideological Change in Spain, 1854-1874*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- MARSILLACH LLEONART, Joaquín. *Ricardo Wagner. Ensayo biográfico-crítico por Joaquín Marsillach Lleonart con un prólogo epistolar del Dr. D. José de Letamendi en donde se legitima por la Filosofía del Arte teatral la aparición del gran reformador*. Barcelona: Teixidó y Parera, 1878
- MARTÍ PÉREZ, Josep. “L’etnomusicologia catalana. Entre la literatura, la musicologia i l’antropologia”, en *Aixa*, 4, p. 19-34.
- “La idea de la “relevancia social” aplicada al estudio del fenómeno musical”, en *Revista Transcultural de música*, I, 1-15 [Texto electrónico: última consulta 06-05-2015].
- “Felip Pedrell i l’etnomusicologia”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 211-229.
- “Música y Etnicidad: una introducción a la problemática”, en *Revista Transcultural de Música* 2, 1996, p. 1-16.
- *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel, 1996
- MARTÍN MORENO, Antonio. “Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 111-131.
- “Hilarión Eslava, polemista: la polémica en torno a la historia de la música española”, en AA.VV., *Monografía de Hilarión Eslava*. Pamplona: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 1978, p. 265-306.

- MARTÍN TENLLADO, G. “Eduardo Ocón y Felipe Pedrell: una relación epistolar reveladora”, en *A Tempo*, n. 1 (segunda época). Málaga: Universidad de Málaga, 1989, p. 28-37.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 363-388.
- MASCAGNI, Pedro. “Il testamento del secolo.- L’evoluzione della musica. Conferencia leída en el Teatro Goldoni de Venecia”, en *La Cronaca Musicale*, a. V, n. 1-2. Pesaro, 1900. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i la Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 272-281].
- MAYOS SOLSONA, Gonçal. “Estudio preliminar, traducción y notas” en Anne-Robert-Jacques TURGOT, *Discursos sobre el progreso humano*, Madrid: Tecnos, 1991.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. 1882-1886; reed. I, 1, 1890; I, 2, 1891; II, 1894; III, 1896; IV, 1901. Reed. en la *Edición Nacional de Obras Completas* del autor, 5 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-1947.
- *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: Librería católica de San José, 1880.
- *Discurso de contestación al de ingreso del señor Barbieri en la Real Academia Española*. Madrid: Duczcal, 1892
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española. Conferencia leída en All Souls College el lunes 26 de junio de 1922*. Oxford, imp. Clarendonia, 1922.
- *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.
- “Ultílogo”, en *Horacio en España. Solaces bibliográficos de D. Marcelino Menéndez Pelayo*, Madrid: Pérez Dubrull, 1885, vol. II, p. 363.
- MESTRE NOÈ, F. “L’homenatge a Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, II. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 323-326.
- MESTRES, Apel·les “Memento” [en memòria de F. Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 222-223.
- MILLET, Lluís, “La Celestina del mestre Felip Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 103-125.

- “La Celestina del Mtre. Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, I (1904), p. 46, 72, 95, 138, 184, 209.
- “El mestratge d’en Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 214-216.
- “Pedrell”, en *Revista Musical Catalana*, a. VIII, núm. 95 (noviembre 1911), p. 321-322.
- *Pel Ideal. Recull d’escrits de Lluís Millet*. Barcelona: Joaquim Horta, 1917.

MILLET LORAS, Maria Dolors. “Lluís Millet a Felip Pedrell. Epistolari”, en *Recerca Musicològica* VI-VII (1986-1987), p. 261-342.

MIQUEL Y BADIA, Francisco. “Sobre el drama lírico nacional”, en *Diario de Barcelona*. Barcelona, 29-09-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 17-24].

MÍNIMO. “Instantáneas: Pedrell”, en *El Globo*. Madrid, 18-05-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 202-204].

MITJANA GORDON, Rafael (*Ariel*). “Acercas de la ópera española LOS PIRINEOS, trilogía dramática en tres actos y un prólogo, letra de Don Víctor Balager, música del Maestro Don Felipe Pedrell”, en *Correo de Málaga*. Málaga, 1-09-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 7-11].

— *Felipe Pedrell*. Málaga. 1901.

— “Felipe Pedrell et Les Pyrénées”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 153-159.

— “Música del Porvenir”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 95-101.

— *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI*. Madrid: 1918.

— *La música contemporánea española y Felipe Pedrell*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1901.

— “Los Pirineos, Trilogía lírica en tres jornadas y un prólogo, poema de Víctor Balaguer, música de Felipe Pedrell, estrenada en el teatro del Liceo de Barcelona el día 4 de enero de

1902. Estudio crítico”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 63-94.
- ¡*Para música vamos!: estudios sobre el arte musical contemporáneo en España*. Valencia: Sempere y Cía, 1901.
- “Histoire de la Musique. Espagne”, en *Encyclopédie de la Musique de A. Lavignac*, vol. IV, Paris: Delagrave, 1920.
- “Tomás Luis de Victoria: Estudio biográfico conforme a los documentos más recientemente descubiertos”, en *Música Sacro-Hispana*. a. 3, Julio 1910, n. 14, p. 151-154
- MORERA I GALÍCIA, Magí. “Entre amigos”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 217-223.
- MORET, Segismundo. “Discurso del Excmo. Sr. D. Segismundo Moret”, en *Velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo de Madrid en obsequio a los autores de la Trilogía Los Pirineos*. Madrid, 18-05-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 219-223].
- MOSZKOWKI, Alejandro “Una nueva nacionalidad musical”, en *Berliner Tageblatt*, n. 192. Berlín, 16-04-1893 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 55-61].
- MUGGLESTONE, Erica, “Guido Adler’s ‘The Scope, Method, and Aim of Musicology’ (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary”, en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 13, 1981, p. 1-21
- MUNS, Francisco. “Por nuestra música; folleto del maestro don Felipe Pedrell”, en *Correo Catalán*. Barcelona, 14-10-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 27-32].
- NIN, J. Joaquim. “Vida y gloria”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 279-280.
- NISBET, Robert. *History of the Idea of Progress*, New York: Bosc Books, 1980
- “The Idea of Progress”, en *Literature of Liberty*, vol. II, n. 1, enero-marzo 1979,



- NOGUERA, Antonio. “La Canción popular y las nuevas nacionalidades musicales (Conferencia dada en el Círculo Mallorquín)”, en *La Almudaina*. Palma de Mallorca, 4-03-1895. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 144-149].
- “Una Ópera española”, en *El Isleño*. Palma de Mallorca, 11, 13, 15-04-1893 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 44-55].
- NOMMICK, Ivan. “El influjo de Pedrell en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 289-300.
- OCÓN, E. *Cantos españoles. Colección de aires nacionales y populares formada e ilustrada con notas explicativas y biográficas por D. Eduardo Ocón*. Leipzig/Málaga: Breitkopf & Härtel, 1874.
- OLIVA I MILÀ, J. “Ramon Lull”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 320-322.
- ORBÓN, Julián. “El cancionero de Pedrell”, en ORBÓN, J. (ed) *En la esencia de los estilos y otros ensayos*. Madrid: Colibrí, 2000.
- ORTIZ, Félix. “Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 293-295.
- ORTIZ, Ramón. “Anècdota”, en *Escritos Heortásticos* I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 271-272.
- OTAÑO, N. *El P. Antonio Eximeno. Estudio de su personalidad a la luz de nuevos documentos. Discurso leído por el Excmo. Sr. R. P. Nemesio Otaño; y contestación del Excmo. Sr. D. Conrado del Campo*. Madrid: [s.n.] 1943.
- “Tomás Luis de Victoria y su Opera Omnia”, en *Música Sacro-Hispana*. a. 6, n. 11, 11-1913, p. 163-167
- PARDO CAYUELA, Antonio A. *Rafael Mitjana (1869-1921): Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona, 2019
- PASTOR I LLUÍS, Federico. *Narraciones Tortosinas, Páginas de Historia y Biografía por D. Federico Pastor y Lluís, Socio Delegado del Contro Excursionista de Cataluña, de la Sociedad Arqueológica Barcelonesa y de Rat Penat de Valencia, con una Carta prólogo del Excmo. Sr. D. Felipe Pedrell, Académico de la de San Fernando*. Tortosa: Imprenta de José L. Foguet y Sales. 1901

- PAVIA, Josep. “Pervivencia de la obra de Felip Pedrell en la musicografía española: Tesoro Sacro Musical”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 275-303.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España*. Madrid: Imprenta de El Liberal, 1881.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, M. “The interaction between Iberian and European music in the nineteenth century. *Welttheater: Die Kunst im 19. Jahrhundert*. Freiburg im Breisgau: Rombach, p. 35-48.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “La utilización de la figura y la obra de Felip Pedrell en el marco de la exaltación nacionalista de posguerra (1939-1945)”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 467-487.
- PESARRODONA PÉREZ, Aurèlia. “La música teatral espanyola del segle XVII segons Felip Pedrell, en el Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX”, en *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII (2007-2008), p. 121-152.
- POLLIN, Alice M. “Toward an Understanding of Antonio Eximeno”, *JAMS*, x (1957), 89-96.
- PUJOL, Emilio. “El Maestro Pedrell, la vihuela y la guitarra”, en *Anuario Musical*, XX.VII (1972), p. 47-59.
- QUEROL, Miguel, “I. - Felipe Pedrell, compositor; II. - El Comte Arnau”, en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 21-38.
- “Pedrell i els altres compositors musicòlegs. Pedrell, primer historiador de la música espanyola”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-92), p. 5-15.
- RADICCIOTTI, G. “Due musicisti spagnoli del secolo XVI in relazione con la corte di Urbino”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 225-232.
- REY GARCÍA, Emilio, *Los libros de música tradicional en España*. Madrid, 2001.
- REY GARCÍA, Emilio; PLIEGO DE ANDRÉS, Víctor (ed.). *Concordis modulationis ordo: Ismael Fernández de la Cuesta - In honorem II*, *Inter-American music review*, n. 18 (1-2), Verano 1008.
- RIEMANN, Hugo. “Giebt es Doppel-Harmonien?”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 315-319.

- RIPOLLÈS, Vicente. “La obra del Maestro Pedrell en la restauración de la Música religiosa”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 233-248.
- RIUS, José. *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama demostradas con un ejemplo práctico en la traducción de la ópera italiana El Belisario arreglada a la letra y música del original. [...] Discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la ópera nacional*. Barcelona: Joaquim Verdaguer, 1840.
- ROBINET, Dr. *Condorcet, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1893;
- ROCA Y ROCA, José. “La semana en Barcelona.- *Por nuestra música...* de Felipe Pedrell.- La ópera española y sus fuentes de inspiración.- Vicios teatrales.- El mundo de los valientes”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 6-09-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 13-17].
- “La semana en Barcelona.- Recuerdos de Barbieri.- Relaciones del maestro madrileño en Cataluña”, en *La Vanguardia*, 25-02-1894. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 125-128].
- “La Semana en Barcelona.- Un eco de Venecia - El prólogo de LOS PIRINEOS. Contratiempos.- Triunfo de Pedrell”, en *La Vanguardia*. Barcelona, 21-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 189-191].
- RODRÍGUEZ, Gabriel. “Discurso del Sr. D. Gabriel Rodríguez”, en *Velada musical y literaria celebrada el 18 de mayo de 1897 en el Ateneo de Madrid en obsequio a los autores de la Trilogía Los Pirineos*. Madrid, 18-05-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 219-230].
- ROFAS, Cosme. “El maestro Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 195-197.
- ROS FÁBREGAS, Emilio. “Musicological Nationalism or How to Market Spanish Olive Oil”, en *Newsletter*, vol. 4, n. 2. – [Texto electrónico: última consulta 12-03-2011].
- RUBIO, Samuel. “Felipe Pedrell editor de las Opera Omnia de Tomás Luis de Victoria”, en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 39-45.

- SALAS VILLAR, Gemma M. “La enseñanza de la Historia de la Música en el Real Conservatorio”, en *Inter-American music review (Concordis modulationis ordo: Ismael Fernández de la Cuesta - In hino-rem, II)*. n. 18 (1-2), 2008, p. 451-461.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Madrid: Impren-  
ta Antonio Pérez Dubrull, 1868-1881.
- SALMEN, W.; SCHUBERT. G. (eds.) *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär  
-populär*. Mainz: Schott, 2003.
- SALVAT, Joan. “La vida de l’artista” [Felip Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-  
226 (septiembre-octubre 1922), p. 197-209.
- SABLAYROLLES, Maur. “Une notation grégorienne espagnole”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa;  
Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 301-306.
- SÁNCHEZ, Víctor. “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restaura-  
ción”, en CASARES, Emilio; TORRENTE, Álvaro (eds.). *La ópera en España e Hispaniamérica: una  
creación propia*, actas del Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica”  
(Madrid, 29-XI al 3- XII de 1999), vol. 2, pp. 199-214. Madrid: Ediciones del ICCMU,  
2001.
- SARRAN D’ALLARD, Louis de. *La jeune école musicale espagnole et Felipe Pedrell*. París, Librairie Fisch-  
bacher, 15-02-1895. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y  
Milá imp., 1901, p. 136-139].
- “Un drame lyrique espagnol”, en *Revue du Monde Latin*: Voiron, Mayo/Junio-1895 [*La Tri-  
logía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 149-163].
- SCHINDLER, Kurt. [Breus línies In memoriam Mestre Pedrell], en *Revista Musical Catalana*, a. XIX,  
núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 222.
- SEBASTIÁN BESORA, Enrique. “Pedrell y Tortosa”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la  
Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 307-314.
- SERRANO, Andrés. “Las fuentes de inspiración de Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa;  
Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 249-250.

- SIERRA, J. “Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema”, en *Revista de Musicología*, vol. X, n. 2, 1987, p. 647-652.
- SOBRINO, Ramón. “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices de la prensa musical española”, en *Revista de musicología* 16 (6) (1994) p. 3510-3518.
- “La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”, en *Cuadernos de música iberoamericana* 2-3 (1997), p. 213-234.
- “La ópera española entre 1850 y 1874: bases para una revisión crítica”, en CASARES, Emilio; TORRENTE, Álvaro. *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*. Actas del Congreso Internacional “La ópera en España e Hispanoamérica:”. (Madrid, 29-XI al 3-XII de 1999). Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001.
- SOLER, Josep. “La obra compositiva de Felip Pedrell vista por Cristòfor Taltabull”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 99-110.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- “Pedrell en el Conservatorio de Madrid”, en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 95-101.
- *Manuel de Falla. Escritos sobre música y Músicos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.
- *Historia de la música española contemporánea*. Madrid: Rialp, 1976.
- “Lo español en la música romántica”, en *Cuadernos de Música*, a. 1, n. 2, *El romanticismo musical español*. Madrid, 1982, p. 5-25.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año 1850*. Madrid: Imprenta de Narciso Ramírez, 4 vols, 1855-59.
- SOTO VISO, Margarita. “Comentario a la opinión de Pedrell sobre los Cantares viejos y nuevos de Galicia, de Marcial del Adalid”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 493-498.
- SOUBIES, Albert [LOMAGNE, B. de]. “Les Concerts”, en *Le Soir*. Paris, 22-10-1894 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 128-129].
- *Histoire de la Musique: Espagne, le XIX siècle*. Paris: Lib. des Bibliophiles E. Flammarion, 1900.

- *Musique russe et Musique espagnole*. Paris, Librairie Fischbacher, Octubre-1896 (*Seconde édition d'après des notes et des indications nouvelles*) [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 164-169].
- STEVENSON, R.M. "Pedro Cerone (1566-1625): Impostor or defender of the faith." En *Inter-American music review*, n. 16 (1997), p. 1-27.
- *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1992.
- STRAETEN, Edmund van der. "Bibliographie musicale", en *La Fédération Artistique*. Bruselas, 27-01-1895. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 139-141].
- SUÁREZ BRAVO, Francisco. "La música contemporánea en España", en *Diario de Barcelona*. Barcelona, 5-07-1901. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 297-300].
- SUBIRÁ, José. "Felipe Pedrell y el teatro musical español", en *Anuario Musical*, XXVII (1972), p. 61-76.
- "La Sección de Música de nuestra Academia. Su actuación durante el decenio 1893-1903", en *Boletín de la Academia de Bellas Artes de S. Fernando*, 1969, II semestre.
- "Barbieri ante la novísima sección musical de la Academia", en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 32, 1971, p. 11-48.
- *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Labor, 1945.
- *La ópera en los teatros de Barcelona. Estudio histórico cronológico desde el siglo XVIII al XX*. Colección *Monografías Históricas de Barcelona VIII-IX*. Barcelona: Librería Milà, 1946.
- SUNYOL, Gregori M. "El Gregorianisme del Mestre Pedrell", en *Revista Musical Catalana*, a. XIX, núm. 225-226 (septiembre-octubre 1922), p. 210-213.
- "Font de bellesa", en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 283-291.
- TEBALDINI, F. "A proposito del Prologo dei Pirinei di Filippo Pedrell eseguito alla Societa musicale Benedetto Marcello in Venezia nelle sere 12, 14 e 17 Marzo", en *Gazzetta Musicale*

- di Milano*, 1-04-1987. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 200-202].
- “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 3-32.
- “Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo”, en *Rivista Musicale Italiana*, a. IV, f. 2-3, p.267-298, 494-524. Turín: Bocca, 1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 231-265].
- [IL CRISTIANO ERRANTE]. “Il Prologo alla Trilogia «I PIRINEI» di Filippo Pedrell eseguito dalla Societá «Benedetto Marcello» di Venezia nelle sere 12, 14 e 17 di Marzo de 1897”, en *La Cronaca Musicale*, a. II, n.3. Pesaro, 1897 [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 214-218].
- “Il Prologo della Trilogia I PIRINEI da Filippo Pedrell al Liceo Marcello di Venezia”, en *Gazzetta di Milano*, 23-02-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 169-171].
- [IL SUGGERITORE]. “Note Veneziane” En *La Nuova Musica*. Florencia, 31-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 196-199].
- “Prologo alla Trilogia I PIRINEI. Poema di V. Balaguer; Musica di F. Pedrell”, en *La Lega Lombarda*. Milán, 9/10-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 171-176].
- TEDESCHI, Achille (LEPORELLO). “Rivista Musicale”, en *L'Illustrazione Italiana*. Turín, 21-03-1897. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 192-194].
- TEIXIDOR I BARCELÓ, Josep. *Historia de la música “española” y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico por Begoña Lolo. Lleida: Insitut d'Estudis Ilerdencs, 1996.
- TIERSOT, Julien. *Le Romancero populaire de la France*. Paris, 1904.
- TODERINI, Giambatista. *Letteratura turchesa*. Venecia: Giacomo Storti, 1787
- TORRENT, Joan. “Revistas musicales ochocentistas”, en *Destino*, n. 1396, diciembre 1963



- TORRENT, Joan; TASIS, Rafael. *Història de la premsa catalana*. Barcelona: Bruguera, 1966
- TORRES, Jacinto. “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”, en *Revista de Musicología*, XIX, p. 33-51.
- *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1991.
- TURGOT, Anne Robert Jacques: *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain*. Discurso pronunciado en La Sorbona (original en latín), 1750
- *Plan de deux discours sur l'histoire universelle*, 1751
- *Plan inachevé de discours sur les progrès et la décadence des sciences et des arts*, ca. 1751
- UREÑA, Marqués de. *Reflexiones sobre la Arquitectura, Ornato y Música del Templo. Contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa, de la disciplina rigurosa, y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña*. Madrid: Joachin Ibarra impresor, 1785
- URGELLÉS, Manuel. “Pedrell, fundador de la ópera nacional”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 201-204.
- URÍA, Fidela. “Anselmo González del Valle, músico asturiano”, en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), p. 389-398.
- URIARTE, Fr. Eustoquio de. “La Ópera española”, en *La Ciudad de Dios*. Madrid - Escorial, 20-11-1893; 5, 20-12-1893; 5-4-1894; 5-05-1894. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i la Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 85-120].
- “La Ópera nacional española”, en *La ciudad de Dios*. Madrid - Escorial, 1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i la Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 35-40].
- VIÑASPRE, Francisco de P. “Modesto y sincero homenaje al maestro D. Felipe Pedrell”, en *Escritos Heortásticos*, I. Tortosa; Vilanova i la Geltrú: Oliva imp., 1911, p. 265-267.
- VILLALBA MUÑOZ, L. *Felipe Pedrell: semblanza y biografía*. Madrid, 1922.
- *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier, 1914.
- VINAIXA MIRÓ, Joan Ramon. *Tortosa en la guerra dels Set Anys (1833-1840)*. Valls: Cossetània Edi-

cions, 2006

VIRELLA CASSAÑES, Francisco. “Felipe Pedrell”, en *La Publicidad*. Barcelona, 30-08-1891. [*La Trilogía Los Pirineos y la Crítica*. Vilanova i La Geltrú: Juan Oliva y Milá imp., 1901, p. 2-4].

VIRGILI I BLANQUET, Antonia. “Felipe Pedrell y el músico vallisoletano Luis Villalba: correspondencia inédita”, en *Recerca Musicològica* 4, 1981, p. 151-192.

VALLS, M. *Història de la Música catalana*. Barcelona: Táber, 1969.

VILLACORTA BAÑOS, Francisco. “El Ateneo de Madrid (1896-1907). La Escuela de Estudios Superiores y la Extensión Universitaria”, en *Hispania: Revista española de historia*, vol. 39, n. 141, 1979 WAGNER, Richard. “Carta a Federico Villot”, en *Dramas musicales de Wagner / Richard Wagner*. Barcelona: Daniel cortezo y C., 1885

YXART, J. *El año Pasado*. Barcelona: Librería Española de López, 1889.

— *El Arte escénico en España*. Barcelona: Imp. de *La Vanguardia*, 1894.

ZABALA, Alejandro. “La producción liederística de Felip Pedrell”, en *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 325-334.