

125

ÚLTIMOS MÚSICOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX

# FELIPE PEDRELL

SEMBLANZA Y BIOGRAFÍA

POR EL

P. LUIS VILLALBA MUÑOZ

O. S. A.

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS,  
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, ETC.



ED

Imprenta de  
LA TIERRA DE SEGOVIA  
*Infanta Isabel, 16*

—  
1922

---

ES PROPIEDAD DEL AUTOR  
QUEDA HECHO EL DEPÓSITO  
QUE MARCA LA LEY

---



812285

E-5 x

ÚLTIMOS MÚSICOS ESPAÑOLES DEL SIGLO XIX

# FELIPE PEDRELL

SEMBLANZA Y BIOGRAFÍA

POR EL

P. LUIS VILLALBA MUÑOZ

O. S. A.

DOCTOR EN FILOSOFÍA Y LETRAS, ACADÉMICO CORRESPONDIENTE DE LA REAL DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO, EX DIRECTOR DE LA REVISTA CIENTÍFICO-LITERARIA "LA CIUDAD DE DIOS,, EX DIRECTOR DE LA "ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA,, DE LA BIBLIOTECA SACRO-MUSICAL, MAESTRO DE CAPILLA DE LA REAL BASÍLICA DE EL ESCORIAL Y MIEMBRO DEL "CORPUS SCRIPTORUM DE MÚSICA,, DE ALEMANIA.



Establecimiento Tipográfico  
de LA TIERRA DE SEGOVIA  
*Infanta Isabel núm. 16*



## FELIPE PEDRELL



He aquí la figura más grande de la música contemporánea española. Y no es incompatible con la valía real y positiva de su personalidad artística el que alrededor de su nombre musical y en la apreciación crítica de su labor se haya tejido una paradoja de juicios desconcertantes, pues nada más cierto que Pedrell ha resultado para sí mismo y él mismo se ha labrado una verdadera paradoja.

Pedrell, en efecto ha sido considerado y lo es fuera de España como el verbo de la música española, y sin embargo, de su copiosa obra musical no ha logrado una obra abrirse camino ni por ellas se le conoce, y en cambio por Pedrell conocen los extranjeros el valor de la antigua música española, y el alto precio artístico de los ideales estéticos y de la materia musical, todo en fin el rico fondo melódico y tonal que en los cantares españoles se guarda. Pedrell mismo

ante todo y primero que todo ha querido ser músico, el compositor grande y típico de España. Por esto y para esto se hizo crítico, investigador histórico, teórico, publicista y todó cuanto en el orden literario se podía ser para sacar adelante al artista realizador y planeador de las especulaciones estéticas más sublimes: Mas esto que en el orden de la intención y del tiempo era secundario, en el de la ejecución ha merecido aprecio mayor y antes que aquéllo. Porque en efecto, el empeño primero y único de Pedrell, fué hacer música, fué crear el arte nacional, la ópera española. Las dos o tres partituras que hizo, no se abrieron camino en el público, puso en juego cuanto's resortes se pueden poner, y experimentando el mismo negativo resultado apeló a razonar directa e indirectamente su *programa especulativo*, las ideas estéticas que desenvolvía en sus obras, a dar las razones, en fin, por qué aquellas obras que rechazaba el público cumplían con todos los requisitos del arte lírico dramático nacional, tal y como debían concebirse y por perfectas habían de tenerse en cuanto música y música dramática española. Y esto lo hizo directamente en una apología franca, como la que representa el libro «*Por nuestra música*», en donde quiere imponer a las inteligencias no ya solo su modo de entender el arte musical dramático, sino que a tal concepción de arte responde en todo su misma práctica, e indirectamente con

una tarea de erudición investigadora histórica, y una labor de publicista verdaderamente notable además de copiosa. Todo lo cual no impidió que para conseguir el alto dominio musical de los escenarios pusiera en juego, según las circunstancias, otros medios más humanos y no tan especulativos y razonadores.

Porque en efecto, así como en sus artículos y libros intentaba ganarse la opinión de los intelectuales, y hacer de ella palanca fuerte, también procura las influencias de políticos y hombres poderosos para forzar a los empresarios a aceptar y a que sostuviesen en los carteles *«Los Pirineos»*.

Las amarguras y despechos que ante el fracaso de todos estos medios ha devorado Pedrell son indecibles, llevándole a lamentables extremos, sin que le hayan satisfecho los lauros que como escritor ha conquistado, y los honores que al musicógrafo, al historiador, al crítico se le han tributado y rendido con mano larga. Indudablemente poner en prensa toda su intelectualidad, exprimir todo su ingenio crítico y filosófico con la casi exclusiva finalidad de que sirvan de rizadas ondas sobre que bogue felizmente su estro musical, y encontrarse con que esta marejada de literatura musical naufraga y se hunde el bajel músico que él pilota y solo lo alabado sea el agua que había de sostenerle es mucho desencanto para aguantarle ecuánime. Que a esto ha

venido a parar toda su obra, a que no quede mas que el crítico, el historiador erudito de la música, pero no el músico.

Ver desvanecerse las ilusiones que con mas ardiente amor se han acariciado y para cuyo logro se han puesto en juego todas las energías y se han agotado todos los recursos del ingenio, y ver que se desvanecen entre esos mismos recursos que para darles realidad se han empleado, es muy duro y de naturaleza para atribuirlo a causas muy distintas de las objetivas el fracaso. Quien está persuadido de que su obra artística refleja toda la filosofía del arte, (según él concibe el arte y la filosofía, claro está), y encierra y desenvuelve toda la estética mas profunda, y para hacerlo así creer, da un gran curso de este arte, con el resultado de que el público concede más estima al curso que por y para la obra se da, que a la obra misma, no es fácil que se persuada de que la obra es una equivocación o una inconsecuencia. Haber puesto tanta estética en la obra para que nadie la crea realizada en ella, es decepción atroz y para llamar ciegos a todos. Tal es el caso de Pedrel'.

Y ve ahí como se puede haber llevado a cabo una gran labor, de positivo valor, digna de ser apreciada por todos, sin que este aprecio satisfaga al mismo a quien se tributa.

Sin embargo, la labor ha sido inmensa, y aparte de su cualidad ultra heroica, de cuantía

tal, que merece ser reconocida y con ella la personalidad del que la llevó a cabo.

No hay en efecto figura más interesante que la de este hombre, viejo ya, que no ha desconocido los desfallecimientos seniles y que hasta sus últimos días sigue escribiendo brioso y agrio y perdonando vidas como en sus mejores tiempos de batalla.

Pedrell nació en Tortosa hace muchos años, en 1841, cómo y cuando aprendió la música no hace falta saberlo. Desde luego no la aprendió según la forma ordinaria de un profesional de esos que llegan a dominar el piano o cualquier otro instrumento como base de ulterior educación. En esto fué siempre menos que mediocre; su vena era siempre la de compositor, y para ello se educó.

Niño de coro en la Catedral de Tortosa, el ejercicio que en las escolanías se practica para dominar el solfeo y crear seguros repentistas, sobre el de dictado musical le condujo por iniciativa de su maestro, de D. Juan Antonio Nin y Serra, a copiar cuantas canciones oía a su madre y hermana, a los ciegos en la calle, y por esta vía a aficionarse al canto popular.

Cuáles fueron sus conocimientos musicales escolásticos de composición, no es fácil apreciarlo; del mismo Pedrell se deduce en la autobiografía apologética que de propósito ha escrito en *Jornadas de Arte y Orientaciones* y de la que

esparcida y derramada se encuentra en varios opúsculos y artículos, que no eran muchos, ni habían definido estilo ni forma. Además Pedrell no tuvo paciencia, cansado de los *Círculos armónicos*, de los bajetes con retardos, y de poner en partitura obras vocales, ejercicios que le imponía el maestro, componía valeses, antífonas caprichos y persuadido de que su maestro no le enseñaba lo que ya se sabía, dejó sin despedirse a su maestro, y se dedicó a sus grafomanías, como el dice, musicales con furor, hasta que su padre dió con todos sus papeles en casa del maestro, del *mayor enemigo* del muchacho. El resultado fué que desde entonces D. Antonio Nin tomó a Pedrell como amigo, y como discípulo del alma en música, en literatura y en el arte de la vida.

Pedrell se dedicó a componer para la orquesta y banda de Tortosa sin otro bagaje de conocimientos armónicos que los que había empezado a saludar, por no saber ni aún la existencia de instrumentos transpositores conocía, ni lo supo «en mucho tiempo después» según él lo asegura (Jornadas de arte. pag. 18). Un «*Stabat mater*» en 1856. en 1857 una transcripción para orquesta del *Trovador*, y entre medias, valeses, habaneras, y más transcripciones hasta una *Misa*, y así y así sigue haciendo obras y obras sin parar y figurando como el concertador imprescindible a quien se acude en los momentos solemnes, cual sucedió en 1860 para la fiesta patriótica de la

guerra de Africa, que le obligó a poner música a una *Loa* que ejecutaron y representaron los músicos del Regimiento de la Constitución, y cuyos aplausos recibió como autor el músico mayor de la banda. Mientras tanto ya había ido Pedrell a Barcelona, donde vió y oyó la *Lucía é I Puritani*, lo que trajo la inevitable cola o potpourri, y después de un monocordio viejo y un pianillo de mesa que le arregló un carpintero de la localidad, entró en posesión de un piano vertical.

En 1862 empieza a señalar la abreviatura *Op.* y su número correspondiente otra serie de obras con *Un pensiero* Opus 1, y luego por la influencia de los *Lieder* de Schubert y las obras de Chopín pasa de un salto de las vulgaridades italianas al lirismo fino y romántico de los dos últimos, sintiéndose del número de los elegantes y selectos. En consecuencia, se dedica a escribir para piano, instrumento en que no llegó nunca ni a mediocre, *Impromptus*, *Scherzos*, *Valses* *scherzos*, etc., aunque como resabios de la etapa anterior y *pro pane lucrando* (*Jornadas.....*, p. 21) publica dos colecciones de fantasías: *Ojas de album* y *Rapsodias* sobre óperas célebres, cuales el *Trovador*, *Roberto*, *el Profeta*, *Fausto*, *Hernani*, mas algunas obras religiosas. En 1871 apunta el primer brote de su vena lírica con la publicación de *Noches de España*, colección de seis melodías sobre letras españolas de Selgas, Zorrilla y otros, que aunque muy heterogénea como for-

mada por piezas compuestas en diversos años, desde 1862 hasta 1870, descubre el temperamento de Pedrell. Con el pseudónimo de Delpler escribió algunas obras de piano y orquesta y en 1873 aparece de segundo director de orquesta de la Compañía de Opereta que actuaba en el Circo Barcelonés, para la que hizo después arreglos y los primeros de una opereta «*Les Aventures de Cocardy*», y de otras tres o cuatro zarzuelas. En febrero de 1874 tronaron los bufos y se le acabó a Pedrell la dirección y la tarea.

Aquí puede decirse que termina la primera época de Pedrell, pero antes y para darse la mano con los musicales y robustecerse mutuamente (*Jornadas de Arte*, p. 37), se empezó a dedicar a trabajos literarios musicales que, aunque de valoración personal que él mismo hace de ellos en su autobiografía, no signifique lo que la labor artística, sin embargo, son lo que mayor y más merecida gloria le había de conquistar. Pedrell además tenía vocación marcadísima para este esgrimeo de la pluma, ya en la palestra periodística, y a su estilo batallero, ya en la investigación histórica.

La primera cosa que salió de su pluma, fué la nota necrológica de su maestro D. Antonio Nin (*El País*, Tortosa, 29 de agosto de 1867). La segunda fué un artículo titulado *La música del porvenir*, que apareció en *El Almanaque musical* de 1868, donde manifiesta cierto afán jactancioso

y alardeador, de por sí noble y laudable, de aparecer progresista en el arte, de estar a la última novedad.

Era un articulejo titulado *La Música del porvenir*, para acreditarse—habla Pedrell—de wagneriano junto con cuatro amigos que se las echaban de revolucionarios (1), en donde ya se preocupaba de la fuerza oculta que en el canto popular posee para crear la nacionalidad musical, cumbre del arte, que él dió ya por realizada «desde el momento en que aquel malhumorado *Rabin des Bois* (desarreglo de Castil-Blaza) del *Reyschitz de Weber*» (2) cayó en sus manos. Lo primero era demostrar una fé wagneriana ardentísima y profesarla con todo honor y convencimiento cuando en España nadie creía ni aún siquiera en *Rienzi*, porque en efecto, Pedrell demuestra gran interés en consignar que D. Antonio Oppiso, el editor Vidal y Llimona, propietario de *La España Musical*, fueron los primeros wagnerianos de España y tan fervientes se pusieron que hasta Wagner se dió por satisfecho. La cosa—dice Pedrell, después de hacer lo que califica *descabellada síntesis literaria* de esa especie de profesión de fé—no acabó aquí (3), pues llegaron a constituir una «*Sociedad Wagner*» que si dió

---

(1) Pedrell.—*Jornadas de arte*. París.

(2) Idem.—*Cancionero musical español*, pág. 9.

(3) Ib. p. 40.

pruebas ostensibles de vitalidad, púsose en relación epistolar con Wagner, a quien se dió la presidencia honoraria que aceptó muy alagado, dió audiciones como buenamente pudo, y más adelante, en 1784, regaló a Pedrell, a raíz del estreno de *L' ultimo abenzerragio*, una escribanía de plata con un medallón en relieve del busto de Wagner.

Al citado artículo siguieron en *La España Musical* unas *revistas musicales* humorísticas firmadas por *Aben Ciram* y luego *cartas a un amigo sobre la música de Wagner* (1872), y, ya fuera de ese género, una *Gramática musical* (Andrés Vidal y Roger, 1872, y mas tarde Tip. Hispano Americana, 1883), y en fin el programa y el primer tomo de una primera gran obra, primera de las que había de quedar empezada y resultó grande y extensa por no aplicar bien la escala en el trazado del plan. La obra se titulaba: *Los poemas del pianista, pequeña enciclopedia crítica, analítica, anecdótica y biográfica de las obras de piano de los grandes maestros, acompañada del catálogo cronológico de sus obras: recopilación y extracto de las más notables publicaciones literario-musicales*. Claro es que tal título no puede desempeñarse ni se compagina con el adjetivo *pequeña*, que o sobra el título. Y en efecto, se quedó en Beethoven, a quien dedicó 194 páginas, y no era mucho, pero con diez autores más la pequeña enciclopedia llega a 2.000 páginas.

En fin, el editor no se atrevió a más y la obra se quedó en las Sonatas de Beethoven.

Lo mismo que a todo poeta español, si es de ley, le llega la hora de hacer un poema, el poema único que falta en la literatura castellana, así todo músico de buena veta cuenta el día en que hace una ópera, la ópera que todos desean. Pedrell dice que tuvo el primer hecho, siendo chiquillo aún, sobre el libreto de *Melusina* de Balaguer, que estrenó Tamberlik en Barcelona el año 1848 y la compuso entera para canto y piano, pero Pedrell no cuenta esta fechoría entre sus hechos y tampoco debe contarlo el biógrafo, el hecho fué más tarde, luego la traducción de la novela de Chateaubriand, *El último abencerrage*, encontró en su asunto el asunto tipo, y sin texto ni libreto, ni palabras, empezó a escribir música para su obra ideal, que llevaba camino de ser una ópera sin palabras. Claro es que esto no se hacía así ni podía resultar, pero le sacó de apuros un amigo: Pedrell le explicaba las intenciones y el poeta los versos, y así desde abril hasta septiembre de 1868 se hizo la ópera que quedaba concluída el mismo día que perdía a su esposa, que lo fué solo un año.

Fué entonces el convocarse aquel concurso de ópera que inició el editor Romero. Pedrell presentó su ópera, mas fué premiado Zubiaurre. En 1870 revisó la ópera para la traducción italiana de Francisco Fors y Casamayor, la ópera

quedó casi completamente nueva. En 1874 la refundió nuevamente y al fin se estrenó en el Liceo de Barcelona el 14 de abril de 1874.

*L' ultimo abencerragio* tuvo éxito como todas las óperas españolas y como todas no hizo cartel. Los críticos de la prensa se dedicaron a decir, unos que Pedrell había emprendido el mismo camino que Rusia y Suecia y que ya tienen ópera nacional, otros que si tal romanza o bolero era de carácter español, y el que más entrevió, a juicio de Pedrell, que no había una sola cosa en que no floten vaporosas las melodías que nacieron a orillas del Ebro y del Turia y del Genil. Pedrell dedujo que en su ópera no «había mas que una cantidad insignificante de drama», lo que equivale a decir de ópera. La crítica, en efecto, se preocupa más de ver si es española la ópera que de si es ópera.

A raíz del estreno anterior se le compuso el libreto de *Quasimodo*, obra que califica Pedrell de fatalista hasta la pesadez de un italianismo artificial y amazacotado. Pedrell la tuvo dispuesta en pocos meses y el 20 de abril de 1875 se estrenó bajo su dirección con *éxito* también, a pesar de una porción de chuscas peripecias de escena que Pedrell cuenta por menudo. Unos días después aparecía una carta dirigida a Pedrell por sus dos amigos Casamitjana y Obiols, quienes lanzaron al público la idea de que debía de pensionarse a Pedrell por las Diputaciones

catalanas y se hizo campaña, y al fin, después de escucharse la de Barcelona y negarse el municipio del propio Pedrell, con las cuotas de Tarragona y Gerona se decidió la partida para Italia.

Mas antes, Pedrell hizo varias cosas: primero un viaje a Madrid a propósito del intento de representar en el Teatro Real *El último abencerraje*, después una *Misa de Gloria*, a tres voces, a solo y coro a cuatro, gran orquesta, arpas como la de *Santa Cecilia de Gounod*, y órgano, y en donde se ve que ha tenido delante el modelo francés, si bien Pedrell se produce con el sello característico de su personalismo peculiar, un *Bone Pastor* a cuatro, coro, gran orquesta y órgano, una *Misa de Requiem* a cuatro en estilo a *cappella* y un *Tè Deum* a cuatro voces, coro, gran orquesta, arpas y órgano, las cuales compuestas en *mes y medio* y en las intermitencias de una enfermedad nerviosa, envió desde Tortosa a Valencia al concurso del centenario de la Sociedad de Amigos del País que se celebraba en julio de 1876. Pedrell rechaza, menos la *Misa de Requiem*, las demás: todas fueron premiadas, y Pedrell, que estaba ya en Roma cuando se le comunicó el fallo, tuvo que venir a Valencia a dirigirla. En fin, en tres días antes de salir para Italia, las *Orientales* de Víctor Hugo, que con las *Consolations*, letra de Teófilo Gautier, producidas en el intermedio de descanso entre las fiestas de

Valencia y su vuelta a Roma constituyen la obra lírica máspreciada y típica de Pedrell.

No diré yo si es Pedrell el primero que inicia esta singular paradoja de ir a buscar españolismo en la literatura francesa, pero de hecho lo practica. Que se abunda en la creencia de que los franceses sienten mejor España que los españoles es tan innegable como inconsciente, y para hacer resaltar los rasgos fuertes, los colores subidos de la España castiza, que en la música suele reducirse a un arabismo exagerado, a eso que llaman orientalismo y que es sencillamente un andalucismo perpetuo de lo *jondo* y de lo muy pronunciado, tal cual los que no somos andaluces nos lo imaginamos, y tal como los que no son españoles ni castellanos se figuran que es España entera; quizá haga falta ponerse del otro lado de la frontera para mirar a través de ojos franceses lo que es España, lo típico de España. Ni quito ni pongo estética en este asunto; pero es lo cierto que no se acude a poetas españoles para ello, que o no suelen hablar de los califas, o si hablan de Granada y de los abencerráges, como Zorrilla, no nos dan esa impresión. Se cree que si no hay árabes de por medio o gitanos o flamenquismo no hay carácter en lo español, y de ahí viene todo; pero, error aparte de dar por nieta de los árabes la música andaluza, o de orientalizar lo español, lo cierto es que como desde Francia no se ve más que la Alham-

bra y la Mezquita de Córdoba y Toledo y lo restante a su sombra, y como esta visión es la que parece retratar mejor lo típico, a Francia se va la gente a experimentar estas sensaciones.

Por estas razones debió escoger Pedrell las Orientales de Víctor Hugo, para españolizar en música, y a fé que supuesto el orientalismo español como cosa típica, logró dar en estas composiciones una nota muy pronunciada y de gran color. Es su vena propia, lo que más espontáneamente le brota, y en ella ha compuesto más melodías que superan en fuerza, en verdad, y en carácter al artificioso orientalismo francés de esta época. Puede asegurarse que no tuvo mejor intérprete el espíritu del gran romántico francés, que si no llega a nuestro Zorrilla en la verdad y grandeza caballeresca con que siente lo morisco, aventaja sin duda a cuantos fuera de España han querido traducir el carácter arabesco.

Las *Intimas*, de Teófilo Gautier, pertenecen a ese género de poesía subjetiva psicológica, que no tiene nada de recia y fuerte, ni color etnográfico, exquisitas, delicadas, y de una sutil ligereza. Pedrell ha hecho sobre ellas unas melodías personalísimas, ingenuas y llenas de gracia.

Estas dos colecciones constituyen la manifestación más completa y franca del lirismo de Pedrell. No alcanzan el éxito de la divulgación, y apenas editadas, quedaron muertas, sin que llegaran a entrar en el repertorio de los cantantes

altos ni medianos. Menos afortunado que Tosti y aun que su compatriota Fermín María Alvarez, no ha visto perpetuada la obra en que quizá puso su más sincera inspiración. Sin embargo tienen un valor artístico superior a ellas y desde luego una originalidad grandísima.

Pedrell dice que la melodía de las *Orientales* proceden de «de aquellos cantos de vigilantes nocturnos, de aquellas tonadas de faenas agrícolas, de aquellas recitaciones semitonadas 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 emprendía en compañía de amigos de la juventud allá por los años 1861 a 1865. (*Jornadas de Arte*, p. 90.)

Ambas colecciones fueron editadas a la vez por la casa Lucca de Milán. Pedrell mismo fué comisionado para entregar en París un ejemplar de lujo de las *Orientales*. Víctor Hugo no recibió a Pedrell, ni la obra; una criada le contestó que mas que la dedicatoria, le interesaba saber si la cuestión de los derechos literarios estaba arreglada. Puesto en claro el asunto con la casa editora que había cumplido tal requisito, volvió Pedrell a casa de Víctor Hugo. En vez de la criada salió a recibirlo el secretario del poeta.—«Mais oui ¡parbleau! Monsieur Hugo n'aime les dedicaces.....»—dijo con sorna a Pedrell, quien tiró el ejemplar a sus pies, y dando por cumplido el

encargo salió sin saludarle. «Dió un portazo y allá por el suelo quedó el ejemplar de las *Orientales*». (Jornadas, p. 92). Sería cosa de alegrarse del mal recibimiento hecho por Victor Hugo al español que fué a buscar inspiración de españolismo en un autor francés, si no fuera una grosería codiciosa que no procede del francés ni fué hecha al español sino del hombre interesado al artista. La opinión musical ha sido favorable a las *Orientales* y *Consolations*. Pedrell se complace en citar la del P. Uriarte que, violín en mano, la hiciera resonar tantas veces «por las bóvedas del Escorial». Esto de las bóvedas son los techos rasos de las celdas del Colegio, por lo demás el Padre las tocaba bastante mal, pero tocaba dos o tres mucho; era un verdadero enamorado de las *Orientales*, y en su celda las ví y acompañé muchas veces, y ciertamente que su impresión es fiel, y yo no olvidaré nunca aquellos giros que se me grabaron en el alma y que aun repito, y que desde entonces las tuve como lo más genial y perfecto de este género, superiores a los *lieder* de Schubert y Mendelshonn. Realmente era este el camino de Damasco, según frase feliz de Pedrell; lo lamentable es que Pedrell no le siguió y cuando le siguió, le siguió empeñado en que Damasco se traduciera ópera o drama musical, en este género Pedrell hubiera sido inimitable, mas quiso hacer del subjetivismo lírico medio para el objetivismo de la acción y lo dislocó.

«Una bella mañana de abril salió Pedrell para Italia; se detuvo en Perpiñán, luego en Arlés para visitar en Maillane a Mistrall. En Marsella embarcó con rumbo a Nápoles, pero el mareo le obligó a echar pie a tierra en Roma. Pedrell estaba triste, y el cuadro de las lagunas pontinas encajaban en el alma con más propiedad que el golfo napolitano». Se dió a visitar monumentos y galerías con el ansia del curioso que teme le falte tiempo para gozarlo y sentirlo de una vez. A excepción de dos melodías, *Pontoma* y *Clair de Lune*, no escribió ni una sola nota en Roma. Todo esto lo dice Pedrell. A lo mejor de este husmeo de turista, tuvo que volver a España para dirigir en Valencia las obras premiadas, y al anochecer de la víspera de San Pedro, cuando las hogueras de la verbena levantaban sus fogatas en los riscos del Pirineo, Pedrell entraba en España. Saboreando su triunfo y después de un descanso, durante el cual compuso las *Consolations* y trazó para *Poemas del pianista* una monografía bastante extensa sobre Mozart, no solo pianista sino al dramático y sinfonista, que no se llegó a publicar, por las razones editoriales que se fundaban evidentemente en la extensión, regresó a Roma. Allí se encerró en las bibliotecas, luego en los teatros de ópera, que le hastiaban, acudió a los dramáticos donde «aprendió cosas literarias más sustanciosas», evitó cultivar relaciones sobre todo con músicos, para que sus preocupaciones militantes

no le distrajesen de sus estudios, realizó excursiones artísticas por las ciudades de Italia, y de este modo estudiando las literaturas europeas, la estética e historia de la música, especialmente la del siglo xvi y espigando someramente en el *Folklore* nacional, pasó su tiempo de pensionado, reuniendo un número de anotaciones verdaderamente abrumador. (*Jornadas*, p. 102-104).

De vuelta a España, Pedrell retirado en casa de sus padres, trazó en forma humorística las impresiones de su viaje con este título: *Viajes artísticos-humorísticos-musicales de un doctor Sambunca por Italia*, del cual quedan publicados algunos restos en la Revista *Notas musicales y literarias* (1882) y en la *Gaceta de Cataluña*. El manuscrito conservado por un amigo de Pedrell fué destruído por su propio autor hace poco.

Poco después, el 12 de julio de 1877, llegaba Pedrell a París, e instalado en el hotel Chaussée de la Mucette (Passy), empezó a escribir las escenas sinfónicas *Lo cant de las Montanyes* cuatro números que, terminados el 18 del mismo mes, remitió al certamen de las ferias de la Merced de Barcelona. Pedrell no tuvo mas que un defensor y un voto en el Jurado. Después el empeño amistoso de un literato francés amigo, le hizo poner en partición de piano un libreto en cinco actos sobre el *Rey Lear* de Shakespeare, que terminó sin intención de destinarlo a la escena. Al año siguiente acudió a las *Fiestas lati-*

nas de Montpellier con la *Cansó Ilatina* que el comité de dichas fiestas le había encargado componer, mas una *Gran marcha de la Coronación* dedicada a Mistral y por aditamento *Lo cant de las Montanyes* rechazado en Barcelona. Pedrell obtuvo un éxito, si se quiere alcanzó un triunfo. El genial poeta valenciano Teodoro Llorente, que fué cronista de aquellas bellas fiestas, como tal, lo celebró en los artículos que con el título de *Una visita a los Felibres* publicó en el periódico *Las Provincias*, de Valencia; más Luis de Sarrau, sin ceder en los encomios a Llorente, hace notar «que desgraciadamente el público no estaba todavía hecho a esta grande y bella música que no se dirige sino a una piña de iniciados y solo algunos verdaderos *dilettantti* apreciaron en medio de la agitación de las fiestas, la obra del maestro. De desear sería que un día con calma y recogimiento, pudiera oirse como debe ser escuchada una verdadera manifestación de arte, pues se encontrarían allí bellezas de primer orden, y si el sueño de la unión de los pueblos latinos algún día se acerca a lo real, la *Cansó* de Quintana y Pedrell ocuparía un puesto en las fiestas oficiales» (1). Lo que es decir, que sin dejar de haber alcanzado un éxito lisonjero bien porque se hubiesen ensayado con algún

---

(1) *Revue du Monde Latin*, Mayo-Junio de 1895, citada en *Los Pirineos y la Crítica*, p. 150.

abarullamiento, o porque la concurrencia no sintiera hondamente y en toda su fuerza el pensamiento animador de unas fiestas nacidas al calor de una bellísima y artificial utopía de eruditos y románticos, o porque musicalmente no estuviese preparada, lo cierto fué que no llegaron al público.

Aunque Pedrell al relatar lo correspondiente al año 1878, no dice que este en París conoció a Chapí, Chapí lo dice, y Pedrell reproduce el párrafo en los acontecimientos del año 1881 al hablar del estreno del *Tasso* que le dirigió Chapí, le tradujo *Extremera*, y a una invitación de Chapí se debía el haberla presentado a la empresa de Apolo. (*Jornadas*, p. 172).

Una escapada a ver a su hija, y después de ser asaltado aunque sin grandes quebrantos para los pasajeros el tren donde volvía a París, se instalaba en la capital de Francia. La *Scene lyrique Mazappa* de A. de Lauzieres, que ya había servido para los concursantes franceses al premio de Roma pasó a manos de Pedrell y de un su amigo que tenía una academia de canto, y le exigió que le pusiese música que se pegase al oído. Pedrell la califica de obra *pro pane lucrando*, aunque ni la rechaza ni prohija, por aquello de que todos los estilos son buenos. Enseguida puso manos a laborar con otro amigo el poema de una futura ópera *Cleópatra* cuyo plan entregó a Lauzieres, y vuelto a España, en Lérida (22 de

octubre de 1877) en el estudio de un pintor amigo, y como para hacer boca, hizo un *cuarteto* en cinco tiempos, compuso en partición de piano, en igual estilo que *Mazappa*, *Il Tasso en Ferrara*, y luego en un mes, desde el 6 de noviembre hasta el 6 de diciembre, también en partición de piano, la *Cleópatra*. La orquestación la terminó en mayo del siguiente año.

Por solicitud amistosa del amigo de París para quien había compuesto varias obras, *Cleópatra* (la partición de piano) fué presentada al concurso internacional de Francfort. No se la otorgó el premio, mas la opinión de Fernando Hiller, uno de los Jurados, la calificaba de ópera «un peu egyptienne, un peu wagnerienne, mais de celles qui resteront». Por aquí se ha escrito y dicho que el Jurado la colocó en primera terna que la tachó de un orientalismo, pero que la desdichada ocurrencia de Pedrell de firmar con pseudónimo francés, fué la que decidió al Jurado para no concederle el premio. Pedrell no dice más que lo referido e insinúa algo de los rumores de parcialidad del jurado. La explicación de los que escritores aludidos, no deja de ser la explicación de un lance no del todo afortunado.

Desde 1879 al 1882 la vena lírica renace en Pedrell otra vez con el mayor empuje; una colección de *Lieder* sobre letra francesa, la mayor parte de Teófilo Gautier, una serie de *Lais* que

reflejan, al decir de Pedrell, una época de íntima exaltación, honda y tristemente vivida (*Jornadas*, p. 146), y en fin, *La Primavera*, otra colección de *lieder* sobre letra catalana de Francisco Matheu, obra que confiesa Pedrell hondamente sentida, pero de la cual tiene algún recuerdo singular de la audición que al propio poeta y otros amigos íntimos les dió «y el recuerdo consiste en que no les produjeron ninguna clase de efecto» (*Jornadas*, 157). En esta misma clase deben colocarse siete miniaturas infantiles a cuatro manos escritas para unas niñas. Su título es *Escenas infantiles*, a las cuales puso letra el hermano de las agraciadas criaturas, letra que sirvió después para un album de *lieder*. Sin contar otras obras sueltas de este género, reformas de la colección de *Lais*, el serventesio de *Lo Comte de Foix* de Balaguer, etc., etc., el oratorio *La Samaritana*, que sobre el relato de la poetisa francesa Anna Marie, los poemas sinfónicos *Excelsior* sobre la poesía de Longfellow, e *I trionfi* sobre el poema de igual nombre del Tasso y la sinfonía *Lenore* sobre la balada de Burger, constituyen los grandes empeños de esta época, unos definitivamente concluidos, otros en primer planeo. De los dos poemas *Excelsior* e *I trionfi* dice Pedrell que «son obras de aquellas que se deben escribir, mas no para un público que se complace envileciéndose». Aunque «las obras valgan eso que indicó» Pedrell, hay un exceso de despecho. En el lugar

de Beethoven y Wagner no se juzga así al público y no componían tangos.

En 1880 presentó al concurso de Barcelona dos colecciones de melodías, no fueron premiadas y el Jurado se permitió dar un consejo: «Cuando sus autores se desprendan de una pendiente de imitación, su propio genio desplegará las alas, y sus obras serán el orgullo de la patria». A Pedrell le irritó el fallo y se ensañó contra la memoria en que se razonaba la calificación de las obras. Había en el Jurado un gran amigo de Pedrell, D. Juan Casamitjana, sobre quien descargó sus desahogos a propósito de la Memoria en que «por decisión califica de *célebre*, y de la ofensa inferida a la imparcialidad y a la justicia que tan gratuitamente se supone en el jurado». Casamitjana que era un caballero y leal amigo le respondió templadamente a Pedrell, y después de afirmar que se devana los sesos por encontrar esa ofensa en la Memoria y hacia el fin de la carta corrige a Pedrell diciéndole «creo que la paciencia que V. me aconseja podemos partirla entre los dos: yo, por la aparente injusticia que se me impone, y V. como aparente víctima de ella... El entusiasmo es fiebre del alma; la razón, la salud del entendimiento: cuando el uno eclipsa a la otra, nace de este desequilibrio la pasión a todo lo que halaga y la indiferencia, cuando no la injusticia a todo lo demás: creo que bajo este apasionado prisma ha juzgado V. la

Memoria». Pedrell reproduce noblemente esta carta en *Jornadas de arte*, mas no deja después de treinta años su procedimiento de la decisión al estilo de las polémicas graciosas de *in illo tempore*. (Jornadas, pp. 163 y 271-273).

Al año siguiente la Sociedad de Conciertos de Madrid estrenó la *Marcha Mistral*, y el 16 de noviembre de 1881 en el teatro de Apolo la ópera Tasso: Tres derrotas.

Así terminó la época de la producción musical de Pedrell, y digo terminó porque en efecto *Los Pirineos*, *La Celestina*, *Le Comte l' Arnau*, y algunas obras religiosas, son más una reincidencia que un laboreo, y aunque valgan mucho, son una mínima cantidad al lado del informe montón anterior. El héroe se había estrellado como luchador franco en el campo del arte, que abandona para entrar en otras vías, las de la erudición histórica y crítica de la música, y la restauración de la música religiosa. Por esta empresa inauguró su nueva era. Ha de entenderse que si Pedrell muda de camino no muda de intención, tenaz y perseverante, convencido de sí mismo, aunque abatido y descorazonado, de sus nuevas tareas quiere hacer medios para sacar a flote al músico, su ópera, sus oratorios, sus poemas sinfónicos en el garabato de sus descubrimientos arqueológicos, de sus artículos históricos, de su labor crítica, de sus publicaciones religiosas.

Cansado de la vida semierrante llevada hasta

ahora, se instaló decididamente en Barcelona y en julio de 1882 aparecieron a la vez el primer número del *Salterio Sacro-Hispano*, y el de la Revista semanal *Notas Musicales y Literarias*.

Al escoger el título de *Salterio Sacro-Hispano*, Pedrell además de tomar como símbolo de la música religiosa el instrumento que pulsaba David, trató expresamente de corregir el pagano de *Lira Sacro-Hispana*, que Eslava dió a su magnífica documentación histórica de música religiosa española. El *Salterio Sacro-Hispano* no se asemejaba en nada a la *Lira Sacro-Hispana*, era una publicación continua de música religiosa contemporánea donde a la altura del concepto a la sazón corriente de lo que debía ser música religiosa, se editaban obras vocales y alguna orgánica de compositores vivientes. El temperamento artístico y estético dominante venía a ser un término medio, un puente entre la decadente y falseada música religiosa en boga y la polifónica que en el *Motu proprio* de Pio X introdujo últimamente. y que en el extranjero se practicaba ya en dicha época por la Escuela de Ratisbona y la novísima italiana que a influjo de la reforma se había empezado a crear. El criterio se acercaba mas a la modalidad de Gounod que a ninguna otra, y aun dentro de ella se aplicaba con bastante amplitud como lo prueban las obras de Martínez de Imbert y de algunos otros. Pedrell fluctuó entre el catonismo teórico y la razón

práctica. Claro es que fluctuó a la altura en que su concepto de la música religiosa y su modo de hacer le permitían fluctuar. Mas en fin era la eterna cuestión de todos los apostolados en que ni la teología sobra ni se puede administrar escolásticamente, ni a la alta escuela retórica, y aquel se presentaba en la consabida forma que se ha presentado y se presentará siempre, la de lo fácil. Pedrell comprendió que había que dar música para los modestos y humildes, y que si a los modestos y humildes no se les ganaba con una educación bien planchada y de pendiente suave, toda la reforma eran papeles mojados y todo el apostolado esteril. Si cedió tanto o cuanto, si acertó o no, es difícil. En sus postrimerías Pedrell parece pesaroso de algo de lo que dice, y se revuelve contra la perversión del sentido público que pedía siempre, fácil, melódico, y que traduce alegre,ailable. Pues con todo la publicación prestó un buen servicio a la causa de la música religiosa en el sentido de preparar el tránsito entre los dos extremos. Pedrell dió a esta publicación el mayor contingente de obras, pequeñas, fáciles, compuestas para las exigencias de la publicación y en las que si no brilla una técnica exquisita, aparece un melodismo natural y espontáneo con un lirismo expresivo de buen sentido, y descubren una fisonomía muy pronunciada y original. Pedrell entonces no compone bajo la influencia del arcaísmo erudito que el

conocimiento de las obras antiguas dejó sentir tan fuertemente más tarde unido al modernismo concertador llamemos wagnerianismo. Su inspiración melódica es mas fresca y personal y poco o nada retorcida, y tiene felices y espontáneos aciertos que se escuchan con deleite por lo menos, y a los que si les sobra lirismo y les falta el toque hierático tiene poesía y sentimiento muy sincero. Entonces aprovechó composiciones de años antiguos, donde el tecnicismo deja mucho que desear y que le valieron justas censuras de críticos como Haberl acostumbrados a gente formada. Verdad es que en el manejo polifónico ni estaba formado ni se ha concluído nunca de formar. Pedrell pasaba desde las óperas, los poemas sinfónicos con tesis, los lieder, al género de iglesia, del estilo libre moderno al estilo riguroso clásico, y es natural que no concluyera de afianzarse en el último, ni técnica porque su afición a lo libre le había criado sin disciplina ni escuela, ni estéticamente porque de corazón lo profano había sido su ilusión de artista.

En la revista *Notas musicales y literarias* Pedrell nadaba en su propio elemento, musicalmente valía más que el *Salterio*, y literariamente se sostenía en el ambiente de la altura mayor que entonces se conocía en España. El santo de la mayor devoción a que así estuvo consagrada en su efímera vida fué Ricardo Wagner, lo cual no fué óvige para que le dedicara un gran nú-

mero donde se leían las más escogidas firmas.

Al año próximamente. las dos publicaciones cesaban; la revista para siempre y el *Salterio* para renacer y sumergirse en sucesivas temporadas.

*El Salterio* quizá fué motivo para que nombraran a Pedrell Maestro de Capilla de la parroquia de Santa Ana. Esto fué en Abril de 1883 y en 17 de Mayo ya habia presentado por segunda vez la dimisión; todo fué por una obra de Cherubini, hubo artículos en la prensa con caracteres de escandalera anticlerical en la que intervino *El Diluvio*, y que terminó con una carta oficiosa, y todo el mundo se quedó contento. Pocos días después *Salterio* y *Notas* dejaban de existir.

Durante el año 1884 se le ve colaborando en la *Enciclopedia musical* cuyo editor estuvo a punto de levantar *El Salterio*, pero quebró antes y *Enciclopedia* y editor desaparecieron de la palestra pública más unos *Músicos en camisa* que Pedrell no tuvo editor sobre quien desnudarlos.

La actividad de Pedrell decae y él que registra año por año mil andanzas heroicas no apunta esta vez más que una ópera cómica *Eda* para Nueva York y otra al año siguiente *Little Carmen*, las dos en 3 actos. Fué una crisis interna de su vida la de estos años que decididamente le colocó en el derrotero solitario y erudito ya que en el de artista activo había fracasado.

La *Ilustración Musical Hispano Americana* fué sinó el principio de estas empresas musicográficas, la puerta que le abrió el camino a las meritorias y grandes tareas de investigación histórico-crítica, y a las de publicista musical acreditándole como el primero de España.

Aleccionado con el fracaso de *Notas musicales y literarias*, Pedrell se amoldó a la índole vulgarizadora y de cultura difusiva de la publicación y en consecuencia al público a que se dirigía.

Se trata pues de una revista musical de público, con grabados, con su seccioncita de modas para las suscriptoras, con piecitas de salón, y un texto en consonancia; periódico de vulgarización en fin que no se metiera en grandes honduras técnicas, fuera de amena lectura y tuviera música agradable.

La revista apareció en efecto en Enero de 1888 muy bellamente presentada al estilo de las *Ilustraciones* a quien imitaba, y durante una decena de años fué el órgano más autorizado de la cultura musical de España, y la tribuna donde se debatían las cuestiones palpitantes del arte. Pedrell era el periódico y toda su redacción, y fuera de alguna que otra firma de alguna cuenta, las demás entraban en calidad de relleno. Esto en lo que se refiere al texto literario, en el suplemento musical, al revés, Pedrell no ponía mano, si no en contadísimos casos y para llenar con transcripciones antiguas, no siempre felizmente desem-

peñadas, los huecos que no alcanzaba a cubrir la pieza de piano o de canto que correspondían. No se registra en toda la colección una obra de Pedrell.

Este realizó una labor crítica desenfadada y chispeante a veces, indulgente y benévola otras, con trabajos de erudición histórica muy apreciables.

Aunque ciertamente no traspasó Pedrell, los límites de una revista vulgarizadora de cultura musical, por vía de suplementos dió en ella cuanto sus conocimientos de bibliografía musical española, y de musicología general abarcaban por entonces.

Esto lo realizó por medios de folletines en forma encuadernables adjuntos a la revista, el primero fué *Los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, empezado en 1886 inicia la serie de obras inconclusas que en este orden había de dejar Pedrell.

No se puede pedir más amplio plan ni mejor cuadrículado. La bibliografía total española había de reunirse en ella con la descripción del libro, exposición del contenido, y crítica minuciosa del mismo, repartida en dos secciones de *Estudios generales*, una y *especiales* otra; en la primera los libros que se refieren a la *esencia del arte musical, sus principios y objeto, Filosofía, Teoría y Estética*, constituían la materia del volumen primero; la *Historia del arte en nuestra nación. Discursos*,

*disertaciones, memorias, reseñas y monografías especiales e historia general*, entraría en el segundo; cuantos documentos literario musicales, pudiesen servir a la historia del arte en nuestra nación, biografías de artistas, escritores de arte y aficionados, cartas recuerdos e impresiones de viaje, periódicos, revistas, semanarios, almanques, crítica, polémica, opúsculos y folletos sobre cuestiones especulativas de Arte, integrarían el tercer-; y como cuarto, un suplemento de los documentos puramente literarios, filosóficos, históricos y científicos relativos a nuestra cultura para servir a la historia del arte en nuestra nación, bibliotecas generales, especiales, corporativas, regionales, obras históricas, filosóficas y científicas relativas a nuestra cultura, monografías expositivo críticas, elogios en prosa o en verso, aprobaciones y censuras de libros, la poesía, la literatura amena, las instituciones, academias, conservatorios, escuelas, sociedades, etc., etc. En los estudios especiales cuanto la música en sus relaciones con la Religión, la sociedad y las costumbres tienen lugar. Completan pues el V volumen los libros de música religiosa, tratados prácticos de Canto-llano, canto de órgano, contra-punto, composición, de música orgánica (repertorio, acompañamientos, etc., etc.) y los libros de disciplina artístico-eclesiástica; en el VI entran los de instrumentos de tañido, de tecla, de arco, y de varios, los métodos de enseñanza, sistemas de no-

tación, elementos de música, solfeo, canto, armonía, contrapunto, fuga, composición, etc., etcétera, y en fin los de canto popular, declamación, danza, y pantomima constituían el suplemento o VII volumen.

La enciclopedia bibliográfica musical entera de la música española, con sus arrabales y reinos colindantes entraría pues a formar esta obra verdaderamente grande. Pedrell se quedó en el primer volumen y en poco mas de 125 páginas que yo conozca, pasa revista a los libros más notables y los que críticamente y con bastante detención, ya que por conceder al gracejo y viveza de expresión más de la tasa que la índole de estos estudios permite, no siempre con serenidad imparcial. En efecto aparece en estos libros una acometividad agresiva y pendenciera de que no se ha sabido separar Pedrell en ninguna tarea investigadora difícil, una acritud desdenosa y despreciativa que le puede y fuerza a tratar altaneramente y sin consideración a cuantos antes que él o a la vez que él han tratado algún asunto, y a enredarse en riñas avinagradas que embrollan la cuestión y de las que con alguna frecuencia no sabe salir airosamente ni con esclarecimiento de la verdad superiores a los de aquellos a quienes araña, lo cual unido a la manera de dar como investigaciones propias y de primera mano desvirtua a veces su labor.

Desde entonces descubre en efecto Pedrell la

manía agresiva y pendenciera, con cierta altanería desdeñosa y punzante, mas el vocabulario chocarrero consiguiente y la debilidad de dar a entender erudición de primera mano o investigación propia, condiciones realmente que no avaloran la labor, antes bien embrollan la exposición y no sirven para levantar el mérito objetivo ni personal de la misma. Con todo, este primer ensayo ofrece interés positivo y reúne una copia de datos abundante: Que Pedrell lo trabajó con amor se ve a la primera lectura, y los entusiasmos de primero se patentizan en la importancia que a veces concede a menudencias casi insignificantes. Y que no está en tren de bibliógrafo se advierte desde luego que le falta el lastre cultural del verdadero erudito y la carencia de los estudios literarios mas precisos no se puede disimular por mas esfuerzos que se hagan.

No hay que decir que la obra es de las más meritorias que se podían emprender para la historia de la música española, que la anima un fin patriótico digno de todo encomio aunque para hacer patria empieza dando de palos a Soriano Fuertes con todos sus errores, defectos e ignorancias, exageradas hasta lo extremoso, ha sido el único que ha hecho una historia de la música española, cosa que sus sabios sucesores no han llegado a hacer, limitándose a llenar de denuestos rabiosos, consiguiendo sólo deshacer la única historia que se ha escrito y no hacer

otra; pero en fin y aparte de esta inconsecuencia, que pudiera haberse ahorrado, si con mejor sentido patriótico en vez de dedicarle un pateo continuo, se hubieran dedicado las luces nuevamente adquiridas a rectificar en una segunda edición errores de la primera, es justicia conceder a la intención patriótica de Pedrell su valor real. Lo lamentable es que quedara en su primer escalón estacionado, pues aun lo poco hecho es digno y merecedor de toda alabanza.

Todo esto no empece para que la obra no gustara al público general, ni podía gustarle, pues hay que convenir que los trabajos bibliográficos, con sus señalamientos de portadas, tamaños, número de páginas, pies de imprenta y el aspecto de catálogo consiguiente, y los análisis técnicos especialistas, ni aquí ni en Francia son de amena lectura, ni dan gusto, ni ilustran en materia alguna, sino que son para media docena de ilustrados exquisitos de antemano, lo mismo en literatura, en filosofía, en política que en tauromaquia, y que es un error dar como lectura instructiva un catálogo crítico al estilo de la *Biblioteca de libros raros y curiosos* de Gallardo, no ya a los que no saben el *ABC* de una materia, pero ni a los que tienen cultura mas que ordinaria. Esas obras las ojean rápidamente los especialistas para poderlas consultar en su día, pero ni instruyen al que no tenga instrucción ni deleitan al alma.

No es que a Pedrell se le ocurrierran tales razones, él abominando de esta *cultura* española que como en todas partes no comulga con estas obras eruditísimas pero indigestas, se doblegó a las imposiciones del público, y suspendió la publicación y sobre la marcha ideó otra, el *Diccionario técnico de la música*. Indudablemente es más floja que la anterior, pero encambio es más útil, más elemental y cumple una necesidad instructiva.

En una introducción muy erudita presenta un resumen de la historia bibliográfica de este género de libros. Claro es que no ha utilizado todos los que reseña ni sólo ellos; pues que se ha valido de los pocos y flojos diccionarios españoles se aprecia en la compulsación de algunos artículos. Con relación al fin principal de una obra de esta clase, el diccionario de Pedrell cumple sus primeros propósitos reuniendo todo el vocabulario musical en un cuerpo manejable y útil, describiendo y explicando los términos para que puedan adquirirse las noticias más indispensables.

El diccionario está hecho al compás y aire de la publicación de la revista y con la precipitación y premura de tiempo consiguiente. Pedrell no tiene ni aunque le tuviera se le puede exigir en las condiciones apremiantes de su labor el don de la definición precisa, exacta y breve, ni la gradación de las acepciones, ni de la clasifi-

cación ordenada y lógica, ni de la depuración crítica, ni del resumen compendioso, cosas harto difíciles y fruto de síntesis muy bien elaboradas y digeridas, pero dice cuanto sabe y como lo sabe, lo recoge de todas partes y esto ya es bastante para hacer de esta obra un libro útil y muy bueno. Este diccionario tuvo un éxito inmenso, lo que prueba que el público quiso instruirse y lo recibe cuando le enseñan por sus grados naturales.

Con los trabajos de musicología anteriores y la dirección de la *ilustración musical* la nombradía de Pedrell fué creciendo ciertamente en este terreno de la erudición, pero él la quería en el terreno propiamente musical, y dentro de la musical, en el más elevado, la ópera. En esto no hacía más que repetir el tema de todos. Así como no hay ningún poeta en España que no haya hecho sonetos, no hay ningún músico de alguna cuenta, que no haya soñado con ser el afortunado que dotase al teatro lírico español de la ópera española.

Contemporáneos de Pedrell eran Chapí, Bretón y Barrera, los dos habían pretendido escalar el olimpo lírico, el primero, compañero de Pedrell en París, había conseguido colocarse los mayores triunfos en la zarzuela y ser tenido como el más chispeante y de mayor genio entre todos los que cultivaban el lirismo teatral español andante. Pedrell se creía muy superior a

todos ellos, y el único que tenía en su mano la varita mágica que había de realizar el prodigio, y la varita encantadora era ni más ni menos que el Poema de Balaguer *Los Pirineos*, una especie de *Tanhauser* español que había de crear lo que todos suspiraban.

*Terminado el Diccionario técnico de la Música*, la baja de la suscripción, según se temía fué grande, terrible dice Pedrell, mas porque se temía, tenía dispuesto ya otro, el *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos*. Y en efecto se comenzó incontinenti a repartir en forma encuadernable como el anterior, más no era la materia de interés tan general y elemental como la del anterior y no sirvió de gancho suficiente para sostener la revista que murió a fines de Diciembre de 1896, dejando el Diccionario en sus comienzos. A duras penas pudo terminarse el tomo primero A-F, pero al llegar a la mitad de la G, desapareció como había desaparecido la ilustración víctima «de la incultura reinante» (Jornadas) y de la falta de tacto de los que más que tratan en convertirla en cultura, prefieren que se la den convertida y ajustada a la hechura, medida, gusto y provecho propios o no es cultura.

El público en todas partes es igual, los que no son iguales son los apóstoles o empresarios de

la cultura que al fin y al cabo son cosas que se convierten.

Pedrell tiene frases muy brutales contra su revista: bazofia musical (el no dió obra alguna propia salvo dos o tres traducciones bastante mal hechas de obras antiguas) de público morrocotudo, y otros adjetivos selectos. En ellos es injusto pues de tirar de la manta para todos y al que no sabe convertir a tanto analfabeto que tiene a su mano, algo le toca. Todo es porque no querían leer su *Ensayo*, la obra más grande que empezó a repartir. Más no es para tanto: ni es necio el público por resistirse a leer *Los Músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, presentados en tren de catálogo de biblioteca con explicaciones de boticario que mete la mano en el tarro, enseña un puñado del contenido, y pondera las virtudes más raras de la droga, vuelve a tapar y repite la operación sucesivamente, ni por no publicarlo dejó la Revista de hacer su labor cultural. Acritudes y despechos que no amenguan lo meritorio de la empresa, que contribuyó a muchas cosas buenas, educar al público, abrir las puertas de la publicidad a algunos compositores que, despues celebrados, hicieron allí sus primeras armas y estimular la afición a los buenos estudios musicales.

Todavía Pedrell en 1889 preparó una *Mara* para Nueva York, y el *Nuevo Colón* y el *Submarino Peral* zarzuela en un acto de la cual el

autor no sabe si llegó a darle forma representable, ni si se representó o nó.

Aunque no se publicó este año sino más tarde a él pertenecen una colección de canciones que con el pintoresco título de *Cantos andaluces. Coplas de contrabandistas. Guapos. Chavales y Matones del Cantaor Silverio*. No obstante llevar en su pie de edición el 1905, los nombres de Vidal Llimora y Boceta, no es posible darles esta fecha, y quien conozca las *Orientales* tiene que colocar al *cantaor Silverio* muy antes, y aún quedan persuadidos de que estan hechas, para cubrir apremiantes necesidades. Hay en ellas algo que quiere tener alcance *folklórico*, pero ni manifiesta fidelidad en traducir el canto popular, ni llegan a lo selecto lírico ni acreditan al compositor. Y en efecto más parecen cosas exhumadas de papeles trasnochados, de esos borradores arrinconados que todo compositor guarda como recuerdo de tanteos no bien orientados, y de los que se ha visto obligado a echar mano en momentos de apuro, que cosa compuesta en la fecha y altura artística que señala el papel. El aspecto folklórico está mal enfocado, la traducción melódica es bastante desdichada, y el título *arabescas* es un pomposo eufemismo que cubre tonadas de muy poco gusto y casi casi triviales. Esto escribimos antes de leer *Jornadas de Arte*, Pedrell nos enseña que son una *tomadura de pelo*, y que eran «uno de tantos ejercicios o ex-

periencias de asimilación del elemento popular de una de nuestras regiones, a que de tiempo me entregaba, por medio de una elaboración interior continua» lo cual es mas lamentable que lo primero. No es facil atribuir al autor de las *Orientales* estas piececillas, sino a un Peláez muy anterior.

El 6 de Octubre de 1889 se reestrenó *El último Abencerrage*. La importancia que en la vida de Pedrell tienen estos reestrenos son la prueba palmaria de la inseguridad de que en este terreno todavía no ha conseguido nada. En los compositores que han hecho cartel, sea cual sea su categoría. su biografía se traga repeticiones y reestrenos como la cosa más corriente sin mencionarse siquiera, y apenas si se señalan los extremos. En Pedrell no: un reestreno es un magno asunto siempre, digno de capítulo aparte: la prensa se agita, hay largos artículos, confidencias de superaste, disertaciones en que se revuelve la razón teórica, la práctica y todos los arrabales colindantes donde lo bello, lo metafísico y eterno revoletea sobre las notas de una partitura que lo refleja. Y es natural, no acostumbrado a ver desfilar sus obras en los carteles, el hecho de que una vuelva a aparecer en ellos, es un sentimiento trascendente inclusive.

Se reestrenó por fin *El último Abencerrage*, y se dice reestrenó por que ya no es lo mismo que el del estreno, y eso pinta la inseguridad

que desazona a su autor. En efecto de 26 números de música, las tres cuartas partes son nuevos o refundidos. Por lo demás, como en toda obra y autor no sancionado por el público en dirección al repertorio, los empresarios no se creyeron en el deber heroico de hacer desembolsos para trapos nuevos de decoraciones y trajes, los cantantes no se molestaron en asimilarse sus papeles, la orquesta y coro la dijeron como para pasar, aunque como siempre, mejor que las partes y sobre todo la orquesta, que es el único buen marco que encuentran los críticos en estos acontecimientos. Hubo tempestades de aplausos, llamadas al palco escénico, prolongadas y entusiastas ovaciones: Pedrell publicó en *La Vanguardia* la historia íntima de su ópera. Cuspinera escribió en *El Diario de Barcelona* dos artículos de crítica encomiásticos con algunas benévolas salvedades. Ixart en *La Vanguardia* consagró una *revista de la quincena* al caso, donde habla de la ópera en su esencia, en general de la española desde sus primeras tentativas, dos siglos ha, hasta *El último Abencerraje*, tentativas que han quedado siempre en zarzuela, salvo, claro es la de Pedrell; y otros periódicos escribieron otros artículos.

Y tanto laboró en la mente de Pedrell la idea y convicción de las «Risibles y ridículas tentativas» de los restantes compositores españoles «que muchos años más tarde, olvidado sin duda

del calificativo de *exploración* que él mismo había dado a *El último Abencerraje* en su primera puesta, sintiéndose público, crítico maestro de maestros y autor único, se vuelve de cara a sus colegas de *tentativas* y todo persuadido y adoc-trinador les dice, mientras apunta con el índice a su ópera: hay que convencerse» que en el fondo de la cuestión de la ópera española, cuestión de patriotería andante no hay mas que una solución: saber escribir música, no musiquita de zarzuela, convertida (poniéndose ridículamente serios los autores) en música de ópera. Eso es todo» mas el resumen es que, con aplauso, artículos, adver-tencias a los demás compositores y todo, *El úl-timo Abencerraje* no volvió a ponerse en los car-teles. Si Pedrell, como alguno de esos autores a quien desprecia, hubiera tenido un éxito conti-nuado por las representaciones, quiza... no se le hubiera ocurrido llamar risibles ni ridículas esas tentativas y hablaría con mas templanza y menos hinchazón.

El éxito de prensa ya que no el de escenario que obtuvo *El último Abencerraje* animaron a Pedrell a acometer su empresa definitiva (defi-nitiva a su juicio, claro está) de ópera española en catalán y sobre asunto que de suponer que Cataluña es toda España, sería español, cual es un episodio de la guerra de los Albigenses, *Los Pirineos* se llama esta ópera, y está tomada de una obra de Balaguer un tanto heterodóxa y

no hecha con vistas a la ópera; estas vistas se las hubo que dar al dramalizado asunto para el empeño de Pedrell.

Pedrell puso todos sus amores en esta obra y sobre todo su amor propio. En ella voló su inspiración artística, y sus concepciones artísticas, lo cual quiere decir que la quiso sacar parapepada enteramente para triunfar. Es curioso seguir el proceso de exhibición pública de *Los Pirineos*.

Terminó Pedrell la partitura de *Los Pirineos* desde Agosto de 1899 hasta Junio de 1891. Antes de darla al teatro se trató de editarla, y como prolegómenos publicó un folleto de 150 páginas, titulado *Por nuestra música: algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico nacional motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos texto de Don Víctor Balaguer, y música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Llegó pues antes que la obra la noción estética que desenvolvía, es decir, el juicio de la misma. El folleto se repartió entre críticos amigos y, desde Febrero de 1891 hasta mucho tiempo después, se estuvo hablando hoy en un periódico, mañana en otro, y así con intervalos aquí y allá, de la ópera española y de *Los Pirineos*. Claro es que los críticos hacían la salvedad de confesar que no habían visto la obra en cuestión, y que su juicio se refería a las ideas y principios sentados en *Por nuestra música*, pero como este folleto era por y para la

obra, el alboroto crítico erudito resultaba un verdadero reclamo previo a la obra.

«Bajo el título de *Los Pirineos* el maestro está dando la última mano a una trilogía...» «Según las noticias que tenemos de esa singular producción, el autor de *El último Abencerraje*, se propone dar forma, si así puede decirse, a la música popular nacional, no bien determinada hasta ahora». Así decía la primera llamada de atención que se dió al público (1). No hemos de hablar de la música de *Los Pirineos*—describía otro;—en primer lugar porque no la conocemos y en segundo porque acaso careciésemos de conocimientos bastantes para juzgarla en su parte meramente técnica. Hablaremos solo de *Los Pirineos* y de *Por nuestra música* desde el punto exclusivamente estético... (2)» «Ignoramos—añadía un tercero—si la inspiración y el éxito habrán correspondido a los estudios del insigne maestro, pero siempre revelan su esfuerzo en pro de nuestra redención musical (3)» «A sus ideas melódicas—adelantaba en fin el P. Uriarte—amplia y iluminosamente expuestas en su opúsculo, ha juntado el Sr. Pedrell la demostración práctica, componiendo una *Trilogía* que, si hoy está *sub*

(1) *Diario de Barcelona*: 25 Febrero, 1891.

(2) F. Miguel y Bahía: *Diario de Barcelona*, 29 Septiembre, 1891.

(3) Francisco Nunes.—*Correo Catalán*: 14 de Octubre de 1891.

*judice*, promete ser, cuando llegue el día, próximo ya, de su representación, pedestal de su futura gloria y base de la regeneración artística que con tanto afán se persigue. Por de pronto, eso de lanzar a los cuatro vientos su programa y programa tan razonado, rehabilitando las tradiciones olvidadas de Cluk y Wagner, es ya un síntoma inequívoco de que ha dado en el blanco. Lo demás al tiempo, (1)

Para ganarle más provechosamente, además de publicar la ópera española en triple versión catalana, francesa e italiana, más no española en la editorial «Universo Musical» sucesora de Angel Pujol, en Junio de 1891 se presentaba la partitura de *Los Pirineos* a la Junta Directiva del Liceo de Barcelona, quien cortesmente contestaba que «aconsejaría a la futura empresa la conveniencia de poner dicha obra» y en 23 de Septiembre del mismo año *Los Pirineos* acudían al Concurso del Teatro Real de Madrid. El Jurado calificador aceptó la obra, apareció la consabida Real Orden en *La Gaceta*, la Dirección de Instrucción pública se lo comunicó a Pedrell en 30 de Abril de 1892, pero la obra no se presentó.

Más no era Pedrell hombre que cejaba fácilmente. Temió desde un principio que no encontraría sitio para sus *Pirineos* (2) pero estaba li-

(1) *La Ciudad de Dios* Agosto Septiembre 1891.

(2) Roca y Roca: *La Vanguardia*. Barcelona. 6 Septiembre de 1891.

gado con relaciones amistosas con muchos críticos españoles y extranjeros y esto podía servirle grandemente para su empeño, no paró pues hasta conseguir que se diera a la cuestión de *Los Pirineos* o sea de la ópera nacional estado internacional en el periodismo musical europeo.

Creía Pedrell de buena fe que la cuestión de la ópera estaba vinculada a su persona, que él era un verbo y *Los Pirineos* la expresión perfecta de ese ideal y, en su consecuencia, que debían interesarse por ella todos los músicos de aquende y allende. Y en verdad que, si no todos, gran número y de bastante prestigio y nombre la tomaron como la cuestión única del arte español. Unos por el carteo erudito y de investigación que con ellos sostenía para pedirles datos históricos y otros por el intercambio de publicidad que les concedía en la *Ilustración Musical* le tenían que ser no solo efectos pero propensos a entregarse completa y ardorosamente a su causa, y así fué como además de Alió (*Veü de Catalunya* Octubre 1891), Mitjana (*Correo de Málaga*, Septiembre I, 1891), Virella (*La Publicidad*, Agosto, 30, 1891), Luis de Cassembroot (*L' Echo Musicale*, Bruselas, Octubre, 11, 1891) y otros ya citados en la campaña *Por nuestra música*, aparecieron en favor de *Los Pirineos* ya publicada y puesta en circulación para los críticos largos y encomiásticos artículos de Antonio Noguera en *El Isleño* (Palma de Mallorca, Abril, 11, 13 y 15 de 1893),

de Alejandro Moszkowski en el *Berliner Tagblatt* (Abril, 15, 1893) de Arnaldo Buenaventura en *L' Awisatore Artistico* (Roma, Junio, 17, 1893) de Luis de Cassembroot en *L' Echo Musicale* (Julio, 2. 1893) de Rude Berger en *Allgemeine Kunst Kronik* (Munich, 1893), de César Cui al *Le Artiste* (Moscou, Octubre 1893), del P. Eustoquio de Uriarte en *La Ciudad de Dios* (Escorial, Noviembre 1893 a Mayo 1894), de Fabr  en *La Vanguardia* (Barcelona, Diciembre, 21, 1893), de Arturo Hervey en *Morning Post* (Londr s, Febrero, 5 1894) de Alberto Soubies en *La Soir* (París, Octubre, 22, 1894), de Carlos Krebs en *Sountags beilage-Vossische Zeitung* (Berlín, 16 Diciembre 1894) de Van de Stracten en *La Federati n Artistique* (Bruxelas, 27 Enero, 1895) de Arnaldo Bonaventura otra vez en la *Gazzeta Musicale* (Milán, 3 Marzo 1895), de Luis de Sarrab d' Allard en la *Revue du Monde Latin* (Vairon, Mayo, Junio 1895), sin contar con que este mismo le había consagrado un folleto titulado *La Jeune ecole musicale Espagnole et Felipe Pedrell* (París, Fischbacher, 1895 en 8. -12 páginas) y Antonio Noguera, en la conferencia dada en el Círculo mallorquí sobre la *Canción popular y las nuevas nacionalidades musicales* (*La Almudaina*, 4 de Marzo de 1895) dedica a *Los Pirineos* y a la labor erudita de Pedrell atención preferente, y en fin Alberto Soubies en el opúsculo *Musique Ruse el musique Espagnole* (Segunda edición. Paris, Fischba-

cher, 1896. En 4.º, 32 páginas), habla de *Por nuestra música* y de *Los Pirineos* detenidamente.

Así fué labrándose la opinión hasta llegar el día grande en que Tebaldini y Bossi pusieron el prólogo de *Los Pirineos* en Venecia el año 1897 (Marzo)

Mientras tanto Pedrell a requerimientos de Don Juan Mañé y Flaquer, del director y propietario del *Diario de Barcelona* entraba en la Redacción de este periódico en la calidad que a su personalidad crítica competía e inauguró sus trabajos con un artículo encabezado *Pro Ars* (un descuido gramatical latino) en 13 de Noviembre de 1891 donde a propósito de Piferrer se despacha de la más gallarda manera escribiendo que el *Diario de Barcelona* «al volver sobre sus pasos (y vuelve sobre sus pasos dando cabida a la música y a Pedrell mancomunadamente) bien claramente dice que se han perdido miserablemente los cuarenta años transcurridos desde la muerte de Piferrer».

Pedrell no hizo asiento en el *Diario de Barcelona*, y de creerle a él, sus críticas aun anodinas algunas por atemperarse a la opinión, como la de la ópera *Garín* de Bretón, le ocasionaron un retraimiento y desamparo manifiesto de la dirección y redacción con lo cual, colocado en una situación violenta, tuvo que renunciar a su cargo y abandonar el periódico en Septiembre de 1892. Don Juan Mañé y Flaquer escribía a

Pedrell que el público pedía que, dejando a un lado cuestiones para profesionales, bajase hasta ellos y llevándolos por la mano les señalase su dicción las bellezas y defectos de las composiciones, los aciertos y desaciertos de los ejecutantes. «Así iremos formando nuestro gusto —concluía Flaquer hablando en nombre de los humildes indoctos— y desarrollando nuestra inteligencia hasta que un día quizá podamos formar juicio por cuenta propia.... ¿Volvamos al sistema inaugurado por Piferrer y seguido por él con tan felices resultados? Piferrer no trató en el *diario* ninguna cuestión doctrinal o técnico, pues comprendía que no era aquel el sitio». Más Pedrell que había juzgado a Piferrer a través del espejismo de los años y que sin duda no se le figuraba tan flexible ni plegable como este sencillo adoctrinamiento que D. Juan Mañé pintaba, contestó que no *debía*, y se acabó esta jornada de periodismo musical. (*Jornadas* p. y 328-330).

Si Pedrell no diera tanta importancia al hecho no era cosa de señalar en su biografía, que *Lo Cant de la Montanya*, aquel poema sinfónico que compuso en París; que desde París envió a Barcelona para el concurso de las fiestas de la Merced de 18 y que entonces no mereció galardón alguno, en 1892 fué de nuevo presentado y con mejor fortuna. Más Pedrell a este pequeño episodio le dedica un capítulo aparte en sus *Orientaciones*, y desde luego sus razones tiene.

En una carta que publicó *La Vanguardia* de aquel año, y reproduce en el citado libro, dice que no presentó su obra por disputar codiciosamente un premio a los jóvenes. «He querido—afirma—imprimir cierta dirección a ese movimiento artístico..... he querido demostrar una vez más, bien lo debe significar esta composición si no me equivoco, que podemos tener un arte propio, un arte que, manteniendo intacta la *primera materia*, cante en la voz de *nuestra* música, «y queriendo Pedrell, y ya que el maestro Nicolau como quien responde a una letanía, punto por punto, dice que Pedrell ha logrado «imprimir desde luego una determinada dirección al movimiento artístico» y lo demás que sabe el lector que dice Pedrell, debe ser cierto que imprimió tal movimiento. Suárez Bravo, su sucesor en *El Diario de Barcelona* le dedicó un artículo encomiástico y otros críticos es de suponer que también. Pero «no todos—dice Pedrell—juzgaron así réctamente, la compasión, es decir, no todos la alabaron, hubo quien dijo otras cosas, y uno que afirmó que aquello no era catalán;» pero el crítico que insinuó esto, mostrábase tan poco documentado acerca de la cuestión como aquel (otro crítico) que solo supo encontrar en la *Festa* (último número del poema) una jota aragonesa de lo más baturro que podía darse» (Orientaciones, 4 y 5).

Tras el triunfo de *Lo Cant de la Montanya* Pedrell por invitación de Ixart, que Presidente

del Ateneo Barcelonés quiso celebrar el Centenario del descubrimiento de América con una serie de conferencias sobre el *Estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, se estrenó en su género que le había de dar merecida nombradía y en el que efectivamente habían de laborar muy provechosamente por la cultura musical en España. El tema escogido, aunque poco amplio, *Nuestra música en los siglos XV y XVI* se ciñó, en cuanto a las ilustraciones, al canto popular del siglo XV. Pedrell dispuso las audiciones musicales en forma amena y asequible al público, con una pequeña orquesta y coros, arreglando para este conjunto, no con gran fidelidad ni acierto, las composiciones, pormenor que en nada impidió el éxito de aquella primera conferencia-concierto. Animado por el resultado, organizó el año siguiente una serie de tres conferencias, un verdadero cursillo de ilustración histórica de alcance muy patriótico y en donde tuvo el tino de relacionar el arte de los españoles con el extranjero. El éxito fué grande y el público se declaró en favor de la idea; claro es que esto no impidió que en el estudio de la prensa se discutieran las apreciaciones de Pedrell, con lo cual no solamente se hizo honor a la campaña de cultura de las conferencias, sino que se las concedió estado público; que en estos tiempos de la prensa es mucho conceder a un hombre y a una cosa la

atención de refutarlos seriamente, con lo cual se lleva al estadio un asunto y se secundan los fines de los promotores. Pedrell no lo entendió así entonces ni después de veinte años, y ha publicado con el título de *Críticas que divierten* un capítulo a los que con más o menos ingenio y documentación le combatieron, y por cierto que el título revela que todavía le saben a solimán; porque ni ese desprecio con que los trata, ni esa risa forzada que rezuma bilis, prueba que le parecieran tan despreciables. Y en efecto, el que en *La Veu* de 31 de Marzo de 1891 impugna las opiniones de Pedrell, no es un indocumentado, ni un hombre que carece de ideas ni de ingenio, pero claramente el estado de opinión relativo a Pedrell, y esto le hirió y todavía duele. «Pels seus amics incondicionats es un planeta de primera magnitud; pels seus adversaris no passa d'esser un aerolit...» «En el meu concept, en Pedrell es un artista critic, no un artista creador, ni un critic artista. Te una anima que sent l'art com quasevol aficionat intelligent i erudit: no te inspiració, no pod producir; i cuand oficia de critic no ho fa amb art ni amb ingeni». Así dice el firmante B, y hay que convenir que si le falta algo, no es ingenio; no le han juzgado muchos a Pedrell con frases tan gráficas ni tan cercanas a lo justo. Un hombre así no es de los *que divierten*, sino de los que merecen tenerse en cuenta. Pedrell opina que es D. Juan Alcober; los que se

lo aseguraron a Pedrell no debían estar muy seguros, bien es que Pedrell se asegura muy pronto de las cosas y yerra con frecuencia.

Pedrell se desahoga emprendiéndola con una conferencia de Alcover sobre el *Arte Universal* dada en el Ateneo mismo en que dió Pedrell las suyas y dice que está tan llena de despropósitos como la crítica que tanto le escoció, y, llamándole el supercrítico más fenomenalmente admirable entre los que divierten, despacha. Indudablemente el estilo es el hombre.

Entre las picadas ondas de este mar de conferencias y críticas y artículos salió a la luz la *Partitura de canto y piano de los Pirineos* para que los críticos, que ya habían afirmado su posición relativa a una obra que desconocían, se afirmaran más.

En 1894 por Junio, apareció *Hispaniae schola música sacra*, antología dedicada a una selección de obras de los mejores polifonistas vocales y orgánicos españoles, que constituye, con estar incompleta como la publicación de las obras de Victoria, y mucho más que esa publicación, la mayor y más benemérita labor de Pedrell. La empezó en Barcelona y la terminó en Madrid, es decir en Madrid es donde salió el último de los cuadernos que se publicaron.

En uno de los viajes que con el fin de conseguir del empresario de El Real que se pusieran *Los Pirineos*, cosa que no logró a pesar de

la Real Orden que había salido en *La Gaceta*, fué presentando Pedrell por mediación de don Víctor Balaguer a D. Gabriel Rodríguez. Este que conocía *Los Pirineos* y las demás obras de Pedrell, que era un hombre de gran corazón, culto y de poderoso valimiento y de voluntad decidida y eficaz, se empeñó en sacarle de Cataluña y traerle a Madrid, cosa en la que Pedrell no puso dificultad alguna, porque no era nada en Cataluña y aceptó la mano que tan noble y generosamente se le ofrecía. Y efectivamente, a fines de Octubre trasladó su domicilio a Madrid.

Gabriel Rodríguez que por ser un gran corazón, era enérgico y rápido en el obrar, obtuvo para Pedrell, pues era miembro de una junta consultora del Conservatorio, una cátedra en la Escuela Nacional de Música, la vacante por muerte del maestro Mariano Vázquez, le llevó a la Academia de Bellas Artes donde vacaba el sillón del mismo Vázquez y en fin a la cátedra de estudios superiores del Ateneo. Todo esto fué en poco tiempo, a mediados de Enero de 1895 Monasterio. director entonces del Conservatorio, le daba posesión de la clase; en 4 de Noviembre de 1894 ya estaba admitido en la Academia (1) aunque la recepción solemne fué en 10 de Marzo de 1895, y de Febrero a Abril del mismo ya estaba en el Ateneo.

---

(1) Carta a D. Gabriel Rodríguez.

Indudablemente Pedrell entró con buen pie en Madrid, inmediatamente fué colocado entre los magnates de la cultura, y se vió honrado con la amistad de los prohombres públicos más salientes.

Por sí Madrid, pueblo que no tiene madrileños ni reconoce filiación regional, fué generoso con Pedrell. Por lo mismo que en la capital de España caben todos los españoles, todos se encuentran con el derecho de discutirlo todo, al menos en el cotarro culto que componen los mozos del saber; hay la mala costumbre, la misma que en todas las naciones, de hacer pagar la patente al que entra en el corro. Claro es que cuando se le discute a uno, unas veces es con razón y otras sin ellas, y hay quien se deja llevar de envidias y quien de emulación científica. Los claros varones que constituían la piña de amigos de Pedrell, discutidos a todas horas y en todos los tonos y por muchísimas razones, no debieron comunicar a Pedrell el arte de mantenerse en su puesto de magnate; basta leer al mismo Pedrell para echarse a los ojos toda la desazón que le causaron estas escaramuzas.

Pedrell llama a estas cosas *ferocidades*, y aunque en el calificativo se le ve los dientes, no hay porque mudarlas el apodo, pero sí advertir que los hombres grandes no suelen emplear nombres tan gruesos para cosas tan livianas. Primero fué Varela Silvari quien protestó de la for-

ma en que se adjudicó el concurso de la cátedra del Conservatorio, ¡claro! concurría también él, y le pasaba lo que a la mayoría de los concurrentes que no salen agraciados, que creen que se ha atropellado a la justicia en el fondo o en la forma o en las dos cosas a la vez. Cuestión de apreciaciones. ¿A Pedrell le pareció de perlas que don Gabriel Rodríguez le llevara al Conservatorio por concurso? Pues es justo que a su contrincante le supiera a soliman aún con valer infinitamente menos. ¿Que este pudo en un periódico esterio-rizar su protesta? Bien está. sucede eso todos los días, y es lo menos que puede acontecer. Por lo demás Varela Silvari trata con todo elogio a Pedrell y sin una frase dura. Después fue el conde Morphy quien temeroso de que Pedrell realizase con él en la inteligencia y explotación culta de los libros de vihuela, se indispuso con él e inició una rivalidad agria y destemplada que se manifestó en conversaciones y artículos de censura donde iba solapada la envidia. Así lo cuenta Pedrell quien se desahoga contra la persona de Morphy y su desdichada versión del libro de vihuela de Luis Milán. La verdad es que si nos hemos de atener a las pocas versiones de vihuela publicadas por Pedrell, no puede hablar muy alto ni echarle a nadie nada en cara en tal asunto. Tras de Morphy viene Peña y Goñi; también lo narra Pedrell quien en su costumbre de atribuir a móviles secretos y a rivalidades las cosas

que le duelen, echa por delante que Peña y Goñi no hacía más que servir a «alguien de quien por entonces dependía» (*Orientaciones*, p. 98) rival, sin duda de Pedrell, y a quien el folleto de A. Soubies *Musique russe et musique espagnole* se le había subido a las narices. Total: Peña y Goñi escribió en *La Epoca* un artículo festivo contra el folleto de A. Soubies, y contra otro similar *La jeune école musicale espagnole et Philippe Pedrell* de Luis de Sarran-d' Allard. No hacía falta estar al servicio de ningún alguien ni ser Peña y Goñi para apreciar que los dos folletos que juntos no llenaban 30 páginas en 8.º demostraban no conocer ni de oídas el estado de la música española en aquella época. Tanto uno como otro son dos artículos de revista malamente hechos, si documentación alguna en donde para ensalzar a Pedrell se ignora toda la labor musical, buena, mala o mediana, que se estaba llevando a cabo en España, y si bien es muy cómodo para hacer resaltar una figura no colocar a su lado ninguna otra, o hacerlas parecer como figurillas, no por eso deja de ser contra la verdad, y aún supuesto que sea una ignorancia es que no abona en favor del articulista que anuncia va a hablar de una cosa que desconoce y no hace por conocerla, y aun en realidad resulta el reclamo hecho a favor de una persona por el sistema o procedimiento de la preterición silenciosa de las demás, que para hablar de España es preciso no redu-

cir España a Pedrell solo, si había algo más que Pedrell. Pedrell mismo debía de haber protestado de tal artículo, y añadirle toda la documentación actual que le faltaba y él conocía, eso era patriotismo y buen sentido. Más ya que no lo hacia Pedrell era justo que cualquiera notase la ligereza y frivolidad de los dos escritos. Si Peña y Goñi hizo bien o mal en salir hablando amigablemente con Pedrell de la Academia la noche anterior a la publicación de su crítica de los dos flojísimos folletos, es cosa que ni quita ni pone; tenía razón en el fondo su crítica y aún se quedó corto, que lo hiciera en tono festivo ni le quita la razón, ni es impropio de folletos tan vacíos de datos, ni se acerca a la literatura burdamente burlesca y aplebeyada que Pedrell emplea para zaherir despectivamente a contemporáneos o antiguos en trabajos históricos que rechazan la chabacanería de la cuchufleta en el estílo.

El resultado fué que el artículo de Peña y Goñi se le cogió por las ramas a causa del floreo espinoso que dedicó a dos o tres personas. El P. Uriarte contestó que no tenía ningún compadrazgo de servicio para con Pedrell. Mitjana respondió lo mismo reconociendo de paso las deficiencias de los folletos y Antonio Noguera, llevado de su entusiasta fervor por Pedrell, se despachó con una rechifla punzante contra Peña y Goñi, más de los errores de los preteridos, de la nula información histórica de la música españo-

la, ni palabra. Pedrell se calló entonces, pero a la vuelta de los años todavía siente el escozor personal de las sales de Peñita, y con decir que podía sacar a relucir algunas cartas íntimas de este en que le alaba mucho y que en *puris naturalibus* confidenciales era un inverecundo chulapo parisién, descubrir lo cual no es muy noble que digamos, se despide, y aquí no hay más músicos que Pedrell ni más críticos que los que le aplauden.

Tales son las escaramucillas personales de Pedrell; para estar completas necesitaban el relato de Valera Silvari, Morphy y Peña y Goñi.

A un lado estas menudencias y pelusas, si Pedrell había trabajado mucho en Cataluña para la composición, en Madrid inició una era, de historiografía laboriosísima y la más brillante de su vida. *La Ilustración musical hispano-americana* continuó siendo dirigida por él desde Madrid, más no duró mucho tiempo.

En cambio a la época madrileña pertenece *Hispaniae Schola Musica Sacra*. Venía empezada ya desde Barcelona donde elaboró los dos primeros volúmenes. Quería ser esta obra, en la intención al menos, un complemento más perfecto y lleno de la documentación *Lyra Sacro Hispana* de Eslava. No abarca como esta un plan tan general, ni aun puede saberse si tiene plan alguno más que sacar ahora un autor, después otro, según los frutos del rebusqueo investiga-

dor. Ni en el *Prefacio* ni el *Plan de la publicación* que le sigue en el primer volumen Pedrell dice nada de esto, ni señala su extensión, por lo cual más bien ha de pensarse que era una de estas obras de serie indefinida que lo mismo podía tener diez tomos que ciento. Quedó inconclusa, como no podía menos de suceder, dada la incertidumbre de extensión que se ofrecía a los editores, y en este sentido es menos útil que *Lyra Sacro Hispana* que presenta el cuadro general y la Antología Sacro-musical más completa que se ha hecho y cuyo criterio seleccionador es muy seguro y acertado.

*Hispaniæ Schola Musicæ Sacra*, se publicaba en fascículos en folio de unas cien páginas con preliminares biográficos críticos, algunos avances bibliográficos, y el examen técnico musical y artístico de las piezas que da en cada volumen.

Fueron estos ocho:

I. Cristóbal Morales.

II. Francisco Guerrero.

III. Antonio de Cabezón.

IV. Idem ídem.

V. Juan Gines Pérez.

VI. Fabordones de Tomás de Santa María, Francisco Guerrero Tomás Luis de Victoria, Ceballos, y otras de autor desconocido o incierto.

VII. Antonio de Cabezón.

VIII. Antonio de Cabezón.

Como se ve el elemento principal, y el que

lleva las predilecciones del colector es Cabezón, de quien publica entero todo su libro: indudablemente es lo más importante y nuevo de la colección.

Pedrell cuenta, a propósito del hallazgo de las obras de Cabezón, una pintoresca historia que ha repetido varias veces con la fruición del viejo que recuerda la gran hazaña de su vida.

En un episodio, a la inversa, por el estilo de aquel bibliotecario que llenó de óperas varios estantes, de cuantas *Opera omnia* encontró: en resumen que visado el libro por Pedrell, cuando volvió un nuevo bibliotecario lo metió en el estante de matemáticas, por lo de los números del cifrado.

La aparición de estas obras de órgano, lo primero que se publicó de este gran arte del siglo XVI, fué una revelación sorprendente. Pedrell que fué el primer sorprendido lo cogió con tanto amor que no quedó satisfecho hasta publicarlo todo.

En efecto Pedrell ha cifrado más orgullo y más pasión en Cabezón que en Victoria, lo ha hecho cuestión personal, y tan personal que hasta creo que le molesta que haya otros contemporáneos de Cabezón que puedan lucir y gustar tanto como Cabezón, y ha contagiado de su pasión a otros, y si no ahí está el Congreso de Música Religiosa de Barcelona, a cuya fecha

no obstante hallarse publicados Clavijo, Aguilera y otros, tigeretas habían de ser, Cabezón y nadamás que Cabezó.

Tanto Cabezón debió hartar a los editores, y si *Hispaniæ Schola* no murió de empacho cabezoniano le debió de faltar poco. De veras que para una antología eran de masiadas flores, volear todo el trigal del insigne organista. Y no digamos nada de los análisis señalando con números los compases donde encontraba algo raro en la concertación polifónica. Ante ellos se deshace en admiraciones y calificativos hiperbólicos: esto es *la admiración del mundo musical*, lo otro *una audacia genial*, lo de más hallá *un portento...*, Y todo ello delicioso, y encantadoramente infantil que Pedrell pierda los estribos con el entusiasmo, y aun se ponga a riesgo de demostrar que conoce muy poco el arte instrumental seiscentista. Le ha dado a luz, en su descubrimiento, su obra personal, y es justo que como a su criatura le dedique todos sus excesos cariñosos y pasionales, Como madre apasionada, Pedrell se ha pasado la vida dando Cabezón por activa y por pasiva al Universo, contando cuantos pormenores que siempre se refieren a este primogénito concebido en sus amores eruditos y dedicándole los más ponposos calificativos que suministró la historia, el de *Bach español* que por cierto le cuadra muy bien.

Los restantes volúmenes no tienen la impor-

tancia de los de Cabezón. Cristóbal Morales y Francisco Guerrero muy bien representados en la *Lira Sacro Hispana* de Eslava adquieren aquí un aumento de obras consistente en el Invitatorio, lecciones del primer nocturno y Responsorio *Ne recorderis* del oficio de difuntos; y un *Magnificat* de VIII tono, lo restante lo publicó Eslava por el mismo orden, y en cambio no tiene Pedrell el *Kyrie y Gloria* que trae la *Lira*, esto por lo que se refiere a Morales; Guerrero, un *Magnificat* de I tono, y el responsorio de Difuntos *Hei mihi Domine* y una *Salve*, es lo que añade Pedrell, lo restante lo publicó ya Eslava con más la Misa *Simile est regnum cœlorum*. Para la historiografía más interés ofrece el volúmen dedicado a Ginés Pérez, pues sin descubrir un genio de la talla de los anteriores, revela un compositor insigne cuyas obras no eran conocidas y con honra de la escuela valenciana. En fin el dedicado a los fabordones, aunque de secundaria importancia artística, y cuya documentación tiene el inconveniente de ser adoptado por el transcriptor, presenta bellos ejemplos de este género de Tomás de Santa María, Ceballos, los atribuidos a Lorente amen de los de Victoria.

La obra de traducción musical de las piezas insertadas no es tan escrupulosa y exacta que no necesite alguna revisión y cotejo, como se puede notar en Morales principalmente. En cambio el

matizado de las obras, con su acentuación y fraseo, responde a un sistema razonable y claro, y, demuestra que ha sentido las obras. Si refleja o no la mente de los autores a través de luengos años de distancia, no hay posibilidad de afirmarlo, y se puede asegurar que no es posible la coincidencia total, mas aunque reflejen el sentir personal de Pedrell, es bastante, pues siempre será la interpretación de un artista.

A cada conjunto de obras de un autor, Pedrell con buen acuerdo ha hecho preceder la biografía y bibliografía del mismo más un examen crítico de las obras que se publican en el volumen. Estos juicios que comunmente son pareceres de índole estética y artística, a veces descienden a análisis técnicos al pormenor, ostentatorios de artificios contrapuntísticos que juzga avanzados y atrevidos para la época. En ellos suele pecar de exagerado y se admira con demasiada facilidad. Lo de más valor son los estudios biográficos. Pedrell reúne cuantos documentos tiene a mano para hacer biografías críticas. Admirando documentos nuevos que de los archivos le han transmitido los que complusándole con los ya conocidos le permiten rectificar errores corrientes, esclarecer puntos oscuros y señalar pistas de investigación. Realmente el caudal erudito que acumula es grande, más el escrutinio crítico suele ser embrollado y obscuro. Pedrell no es hombre expedito para desenredarse de la maraña

de citas y el afán de hacer notar los yerros históricos de otros y pelearse de paso con ellos, le obstruye el camino para trazar un relato sencillo, claro y expositivo, cuando no le lleva a negar lo mismo que él va a afirmar despues, cual acontece con Morales donde, despues de afirmar rotundamente que no está Saldoni en lo cierto al hacerle morir en Marchena (Vol. I páginas 24 y 25), «como veremos...» lo que se ve es que según Pedrell murió también en Marchena. La bibliografía de este abundantísimo compositor que es de las más copiosas, aparece muy mezquina y brevemente señalada. En el volumen dedicado a Guerrero, como uno que desconociera el léxico de las intergecciones corrientes en la literatura del siglo XVI o no hubiera leído el *Quijote*, la emprende con el Emperador Carlos V, todo por la resobadísima anécdota en que tacha a Guerrero de plagario, la cual nada dice ciertamente en contra de la cultura musical del Emperador. más por el momento le enfada a Pedrell, quien por las intergecciones le llama grosero no muy delicadamente, y por su afición a la música melómano. Entre el aparato de erudición, la crítica del material erudito y el fin a que tiende todo ese aparato, que es trazar fielmente la vida de un artista, Pedrell se enreda con perjuicio de lo último, y se le sigue fatigosamente entre el matorral que el se arma, siendo necesarios no pocos esfuerzos para saber con

que datos tiene que quedarse uno y cuales echar a un lado como maleza erudita; más estas faltas de literatura pueden perdonarse en gracia a los documentos nuevos que ofrece, que ciertamente son valiosos en el orden de la investigación.

La documentación relativa a Cabezón es la más abundante en piezas nuevas y muy importante.

Entre la publicación de la *Schola Hispaniae musica sacra* y las conferencias del Ateneo, más la cátedra del Conservatorio, más las otras tareas que los lectores ya conocen, Pedrell fué llamado a ser el corifeo de la reforma de la música religiosa, por el Arzobispo Señor Cos. El empeño no era de ahora: ya cuando se celebró el Congreso Católico de Madrid dedicó al asunto particular atención y allí Barbieri y el P. Uriarte disertaron y discutieron sobre varios asuntos particulares al caso y muy en particular con relación al canto gregoriano desde el punto de vista paleográfico aquél, estéticamente este: y hubo con más audiciones modelos en que Monasterio y Barbieri pusieron todo su fervor. No hacía aun mucho que en la Capilla Real de Madrid se cantaban obras antiguas de su archivo y quien haya leído la *Gaceta Musical* de Eslava puede comprobarlo, vivir podían aun los que la oyeron. Pero con toda la decadencia del género era verdaderamente grande. La voz de restauración había sonado, más no la habían prestado

atención. Encargaron pues a Pedrell y al Padre Uriarte dar un nuevo avance y de que le sellara con la práctica. Resultado de las gestiones que en favor de la idea de la reforma de la música religiosa se realizaron entre el señor Obispo, el Marqués de Pidal, don Jesús Monasterio y otros, fué constituir una Asociación para la reforma a la que se dió el título de Isidoriana con innegable acierto, se fundó una revista órgano de esta idea y movimiento cuya dirección y confección se encargó Pedrell de quien partió la idea y llevó el título de *La Música Religiosa en España* y en fin, se organizó, gracias a la munificencia de la Duquesa de Sevillano y al entusiasmo generoso de don Luis Bahia, la Capilla Isidoriana. Todo esto no fué a la vez. Lo principal a que se esperaba y atendió era a los resultados y éxitos de la Capilla en las funciones. A Pedrell esto de la función anunciada le merece cierto desden, más la verdad es que como la reforma de nada consiste no en ideas sublimes, y en música religiosa no en especulaciones estéticas, sino en funciones, en obras musicales y en la realización de funciones religiosas por un coro de cantores, que es lo que es bueno o malo, la expectación era lógica y justificada en todos los puntos de vista que se considerase el asunto. Se daba el caso de que Pedrell era completamente lego en funciones religiosas, y el P. Uriarte en su vida se había visto en medio de

un coro llevando el cantollano y era una completa nulidad en rúbricas corales ni de ninguna especie, y de esos que por capricho artístico lo mismo cantaba una prosa de la Virgen en el Ofertorio del Corpus, que una antifona del Sacramento en lugar del Gradual, y la gente de Iglesia que cantaría mal y mala música, pero que se sabía a maravilla todo el mecanismo ritual de las funciones litúrgicas, y se maliciaba algo de esto, estaba de espera a caza de *pifias* que cometieran los que se presentaran a darles lecciones. Esto de un lado, que del otro como en Madrid tienen el vicio de hacer pagar aduanas a todo el que viene con innovaciones y no falta cultura ni ingenio para razonar y discutir, sobre todo si se les ha pisado el amor propio, la campaña estaba dispuesta desde el primer momento.

Y se armó, como era de esperar, aun de desear para que el movimiento reformador adquiriera ambiente y notoriedad con la discusión pública. Porque efectivamente convenía conversar y aun disputar en voz alta muchas cosas. Sobre el canto gregoriano había mucho que decir desde el punto de vista paleográfico acerca de la fidelidad de las versiones hechas por el P. Pothier, y de las preces litúrgicas nacionales antiguas y de la introducción de tantas prosas y preces galicanas que aquí se recibieron como el evangelio, y aun sobre la posibilidad de traducir la notación neumática en ciertos casos.

desde el punto de vista histórico, la interpretación benedictina actual, tampoco es fácil de sacarla incólume; y desde el punto de vista artístico no es menos lo que hay que hablar sobre la pelopea gregoriana. Todo esto para que culta y científicamente se abordase la cuestión. En cuanto a la música moderna (desde la seiscientista hasta la actual, el asunto resultaba menos difícil. Más Pedrell nunca ha entendido, que agitar la opinión y provocar discusiones en el certamen periodístico sea hacer atmósfera y difundir asuntos que estaban arrinconados, y por consiguiente favorecer a una causa, sin duda porque le duele más una contradicción, que alegra que lleguen al público y se extiendan las ideas; y por eso en aquellos momentos en que estaba llamado a acudir a la campaña y sostenerla ya que el público había respondido tratándola con vivo interés, se calló, se dió por ofendido, y se limitó a averiguar la casa donde vivía alguno de sus contrincantes, al menos que yo sepa la de D. José Ferrandiz, y a dirigirle una carta burdamente insultante. Solamente después de veinte años recoge todas las ilusiones, y en un resuello de buzo se despacha metiéndolas en unos *abismos de incultura* pero sin contestarla. Y ciertamente que no está en lo justo, pues el *Devoto Parlante*, vivo, travieso e intencionado sería pero que poseía más cultura literaria que Pedrell y de la musical la suficiente para pedir la razón de las co-

sas y apuntar al punto flaco de cuestiones que contando con la incultura docil de los que reciben cuanto se les afirma, se dan por indiscutibles, historia y filosofía a un lado, es cosa clarísima, y a quien leyera sus artículos le saltaría a la vista. Hay que notar que a Pedrell se le hicieron las salvas de ordenanza, pues se le reconocían méritos y talentos; cierto que para extrañarse de que a pesar de ellos contribuyera a una obra que en el juicio de los contrarios carecía de fundamento razonable, pero desde luego ya no es el ataque injusto. Lo lamentable es que una campaña que puesta en pié de actualidad interesante pudo dar fruto y razones en favor de la buena causa de la música religiosa quedó reducida a que unos cuantos corrieran estrepitosamente la pólvora. Todo por aferrarse a puntos secundarios que después la crítica se ha encargado de rectificar.

En fin las audiciones si resultaron algo desiguales, no dejaron de tener su eficacia. Por de pronto fundada quedó aquella *Capilla Isidoriana* que ha sido la representación más fiel del pensamiento musical litúrgico, y de aquellos entusiasmos nació la primera revista de música religiosa que se publicó en España, y allí en fin quedó sembrada la idea regeneradora que han desenvuelto los Congresos Nacionales de Música Sagrada.

Pedrell después de haber visto estos frutos ha

condenado con despecho senil la esterilidad de la tierra en que sembró y no está en lo justo. No sabemos que sueños abrigaría él respecto a los resultados de su empresa, pero no es verdad que nada se haya conseguido, que haya sido inútil su trabajo ni que éste sea un pueblo refractario. Basta leer la música que hoy se edita y la que se canta en gran número de iglesias, para ver que se ha hecho aquí lo que en otras naciones, aunque como en ellas encuentre oposición y resistencia. Y sobre todo de echar la culpa, más razonable es cargarla a la falta de acierto a los directores: no hay tierra esteril cuando se sabe cultivar, ni soldado malo con buen general: si cuantos han tomado a pecho la cuestión musical religiosa con entusiasmos estremosos inclusive, que son muchos, lo han hecho mal o no han hecho nada provechoso, en Pedrell han bebido y al fin no probarán la bondad del agua. Afortunadamente no es cierto lo que Pedrell dice, se ha hecho mucho y aún más de lo que podía esperarse, solo que Pedrell como llave a mal la campaña en que se provocaba a dar razones, parece haber llevado a mal los congresos de música sagrada a los que ha dedicado su más alto desvío. Menos personalismo o mejor entendido, y encontraría el placer de reconocer en si una paternidad fecunda que se goza en las obras de los herederos de su pensamiento.

No se debe ocultar que aquí como en todas

las cosas jugaba con elemento humano muy agudo; Pedrell sentía la música religiosa más por reflejo de erudición que por íntima emoción, toda su alma de artista la había puesto en la profana, el teatro y los conciertos sinfónicos fueron siempre el altar de sus inspiraciones, el erudito era el reformador, más por estetismo culto que por espontánea piedad artística. En cuestión de funciones religiosas era un verdadero profano que desconocía el mecanismo litúrgico que los profesionales de iglesia saben por la práctica diaria, y aunque llevaba una dirección eminente y alta de la casa, por necesidad había de flojear en pormenores rituales una función que se trataba [más como concierto que como función desempeñada en la iglesia. Había además un maestro de capilla, un organista, sochantres, etc., que quedaban relegados a segundo término, los cuales tenían que resentirse del que entraba a enmendarles la plana. Todo lo cual levantó una sorda hostilidad en contra de lo que se hacía.

Negar que los que se colocaron en la oposición tenían alguna y aun algunas razones, sería tan injusto como no querer confesar que aquellas campañas de reforma musical religiosa fueron el principio de cuanto después se ha venido haciendo en los últimos años en este orden, y no solo el principio, sino la realización de los que los más exigentes pudieran desear.

La creación de la *Capilla Isidoriana* en efec-

to es algo que ni después ha tenido semejante, ni se ha podido superar, y lo que en los dos primeros congresos nacionales de música sagrada ha podido mostrar a los maestros de capilla de toda España, lo que eran las obras de los grandes maestros de nuestra antigua escuela española, teniendo un riquísimo y abundante repertorio, y como corporación musical religiosa era semejante a la *Schola Cantorum* de San Gervasio de París.

La aventajaba sin embargo en el matiz patriótico que la nuestra ofrecía y que daba un carácter de grande interés artístico, quizá no apreciado debidamente en todo su valor en España. El repertorio de esta sociedad coral era en casi su totalidad español: los tres grandes colosos de nuestro clasicismo polifónico tenían en ella unos intérpretes ardorosos, y sus mejores obras constituían el fondo principal, recorriendo los siglos, entre otros compositores, hasta Aranaz, y aunque ciertamente su archivo estaba en formación, no había nombre ni obra que la erudición descubriera que no encontrara en la *Isidoriana* acogida inmediata. Sobre eso los autores del ciclo italiano y flamenco, así en el género religioso puro, como en el profano, completaban sus programas sin excluir a los modernos españoles y extranjeros.

Y que la *Isidoriana* desempeñó su misión artística a conciencia lo dicen los programas de sus obras.

Acostumbrados a hacernos eco de los elogios y reclamos que se han hecho a la *Schola Cantorum* de París, se tuvo de la *Isidoriana* un concepto menos justo que el merecido, aunque desprovista de un periódico que la sirviera de heraldo y de una editorial que divulgase su repertorio, como coro vale más y suena mejor que aquella.

Abandonada después de la disolución de la *Asociación de la Música Religiosa en España*, a sus propias fuerzas, sin que los prelados de Madrid que sucedieron al Sr. Cos, se cuidaran de ella, ni aún el mismo Pedrell se acordara de tan bella institución, la tenaz perseverancia de Don Luis Bahía, y el entusiasmo por el arte religioso, la hicieron continuar hasta estos días, siendo la única sociedad coral que antes de todo este movimiento ardiente que los Congresos de Música Sagrada promovieron y después de ellos ha sostenido la bandera del arte polifónico clásico como único fin de su existencia coral. Y en Madrid y en toda la Península ha llevado el lema de lo puro y selecto religioso con un esmero digno de todo encomio.

Dirigió la Capilla Isidoriana, desde su fundación, D. Juan Asensio, hombre modesto, pero dotado de un sentimiento expresivo, quizá extremo en razón al carácter severo de las obras polifónicas, que si ciertamente no son las figuras rígidas de un hieratismo frío cual algunos se imaginan lo religioso, y lo religioso musical de un

siglo que todo es vida y realismo en pintura y literatura, tampoco tiene la nerviosidad que él las imprimía, sin embargo, fuerza es confesar que en una época en que a toda obra antigua se la cargaba el sambenito de la inexpressión y falta de sentimiento, subrayar su interpretación, sinó de necesario, tenía sus puntos de conveniente para los que las consideraban una monserga sin sentido.

La revista *Música religiosa*, otro de los efectos de la campaña reformadora, fué una publicación de corta vida que nació en 1896 y murió en 1899. Pequeña de talle de una redacción eventual y precaria, no obstante en ella aparecieron artículos muy sentados sobre arte religioso, y estudios de investigación, como el que desde los primeros números publicó Pedrell para preparar una edición completa de las obras de Victoria y el catálogo de los maestros de Capilla de la catedral de Segorbe de D. José Perpiñán llenos de datos biográficos muy nuevos y muy interesantes para la historia de la música española, y los de Rafael Mitjana. Por lo demás, Pedrell era toda la revista, y desde redactarla hasta pegar las fajas corría de su cuenta.

En relación con esta campaña restauradora y para hacerla trascender más allá de Madrid y darla ambiente más extenso, se celebró en el verano de 1896, y como final de los concursos internacionales y fiestas musicales que se celebra-

ban en Bilbao, una especie de asamblea también internacional de música religiosa. La fiesta fué planeada por el Arzobispo-Obispo de Madrid Alcalá Sr. Cos, el Marqués de Pidal y Pedrell; aprovechando la estancia en Bilbao de Carlos Bordes, director de la *Schola Cantorum* de París, de Vicente D' Indy, y Guilmant que habían sido llamados por el ayuntamiento de Bilbao para funcionar en los jurados de las fiestas musicales, con la concurrencia de Tebaldini, director de la capilla Antoniana de Pádua, y de entre los españoles, D. Jesús Monasterio, Zubiaurre, Arín, Bretón, Juarranz, P. Uriarte, y los críticos León de Tressau y Rafael Mitjana, más otros muchos.

La fiesta resultó muy lucida y aun estuvo rodeada de cierto prestigio oficial que la prestó la asistencia del Gobernador civil de Vizcaya, quien pronunció su discurso de aplauso y aliento para tales manifestaciones de cultura. Tanto éste como los discursos de Bordes, Tebaldini, Uriarte y Pedrell se publicaron en la revista *La Música religiosa*, órgano de la asociación de que se ha hecho mérito.

«Repitióse en Bilbao el mismo espectáculo dado antes en Madrid, hallando los ausentes *Devoto parlante*, *Los del Nido*, *el Aparecido* etcétera, al delegado *celoso*, que nos siguió desde Madrid, en la persona de uno de nuestros más encumbrados festeros, a la cual secundaron funcionando de coristas algunos apaga luces de esos

que se encuentran en todas partes.» «No hablemos tampoco de las *ferocidades* que se escribieron en la prensa de Bilbao, que sudó tinta y.... hiel.» San palabras de Pedrell, semejantes a las que empleó en el episodio madrileño.

Más no todo fueron *ferocidades* para Pedrell, ni eructos de inteligencias obtusas, hubo espíritus altos que entre los brindis del banquete festivo, levantaron su copa para aludir a los *Pirineos*, Tebaldini recogió la prenda ¿Qué son los Pirineos—preguntó a Bordes?—Una especie de oratorio—respondió este. Tebaldini recibió más tarde un ejemplar de la partición publicada, uno de tantos, pensó Pedrell como se regalan, pero que no fué uno de tantos, sino que fué el único que dió un día de vida, ya que no a toda la obra al *Prólogo* de la Trilogía.

Pedrell volvió a Madrid para anegarse en el mar de sus trabajos, empresas y proyectos, y no supo nada de las intenciones de Tebaldini hasta que éste le escribió desde Venecia, pidiéndole la partitura y descubriéndole su intento.

*Los Pirineos*, aquel sueño acariciado desde hacía seis años, la ópera por cuya representación había puesto en juego todos los resortes, que había sido objeto de tantos artículos de los más eminentes amigos críticos, sin haber conseguido que el Teatro Real de Madrid la pusiera en escena, iba a darse a conocer en el extranjero, en Venecia, ciertamente que no en represen-

tación sino en concierto, ni toda sino el Prólogo solo, pero ya era bastante para quien estaba sediento de sí mismo.

Mientras la acción de Pedrell se extendía a estos campos del arte, *Los Pirineos* lograban abrirse camino aunque no fuera más que parcialmente. Tantos años de espera, tantos sinsabores padecidos por ellos, y tanto amargo pesimismo anterior devorado por aquella obra, hicieron a Pedrell, que había soñado ver a *Los Pirineos* en los carteles europeos como la ópera tipo española, y se la había creído firmemente la única que merecía este nombre, tomase el anuncio del Prólogo en el programa del concierto de la Sociedad *Benedetto Marcello* como el gran triunfo, el triunfo precursor del definitivo y resonante. Aunque la distancia que hay entre ser obra de concierto y obra de repertorio en un Teatro es grande, a Pedrell no pudo menos de alagarle.

*El Prólogo* se puso en efecto el 12 de Marzo de 1897 en el *Liceo Marcello* de Venecia. Al extremo fué llamado Pedrell y entre grandes aplausos el compositor vió el triunfo de concierto de su *Prólogo*. Hubo encomiásticos artículos en los periódicos para el arte español, y el telegrama de homenaje que los dos iniciadores del concierto, Bossi y Tebaldini, interesados en el éxito, enviaron al *Globo*, diario de Castelar con las consabidas frases del telégrafo entusiasta.

Como quien no está acostumbrado a triunfos grandes, los pequeños le parecen colosales, y además en España se tiene la debilidad de estar pendiente de un gesto benévolo extranjero valga lo que valga el que lo haga, las tres audiciones de concierto del prólogo de *Los Pirineos* los aplausos y aclamaciones de la sala, los banquetes etc., etc., de Venecia, se presentaron aquí en Madrid como algo descomunal, como el gran acontecimiento triunfador de la España, algo palpitante y emocionador. Claro es que sin tantas palmas y coronas hubiera sido mejor que algún empresario de Venecia, aprovechando el calor del público, el reclamo periodístico, el ambiente propicio para el éxito, hubiera cogido la partición de *Los Pirineos* y la hubiera preparado para la temporada próxima dándola cartel; pero en fin, el triunfo triunfo era; quizá algunos pensarán que *Los Pirineos* era de aquellas obras *quarum dignus non erat mundus*, de las cuales no es digno el mundo, sino la crema escogida del intelectualismo, y desde luego los buenos amigos y consocios del Ateneo de Madrid veían un honor y una gloria en el éxito del concierto de Venecia, y con el noble y generoso instinto de premiar y dar al hombre que brilla y luce por su trabajo y entre la satisfacción de ver que los aplausos de su triunfo se prolongan y continúan en su misma casa, determinaron contestar a los de Venecia con una velada de homenaje. Y así

se hizo, y por cierto que se tiene expreso cuidado de enviar, desde el opúsculo a este propósito publicado un saludo cordialísimo de parte del Ateneo de Madrid a Tebaldini, Bossi, al Conde Alberto Valier presidente del Liceo Veneciano y a todos sus socios.

La Velada fué el 18 de Mayo, para ella fué necesario que el insigne poeta vallisoletano Emilio Ferrari tradujese al español, y en verdad que en magníficos versos, el *Prólogo* de esta ópera española que por lamentable descuido editorial no llevaba traducción española, y eso que habían cuidado de traducirla hasta en sueco.

Del discurso de homenaje se encargó D. Segismundo Moret; D. Gabriel Rodríguez, entusiasta admirador de Pedrell, pronunció otro de gran encomio; Ferrari leyó su hermosa traducción, y luego se cantaron acompañados de piano y armonium varios números de la ópera. El Ateneo publicó un opúsculo de esta velada, y así quedó celebrado el triunfo de Pedrell, como prefacio para que un día que no llegó, se diese en el Teatro Real la celebrada obra.

La labor llevada a cabo por Pedrell en Madrid fué muy íntensa y de positivo mérito y valor.

En el Ateneo sobre la primera serie de conferencias del año 1895 repetición con algunos retoques y adiciones de la serie barcelonesa, el año siguiente dió otra, en la cual manifestó que el archivo municipal de Madrid con su copioso

fondo de música teatral le había impresionado fuertemente, dedicando al teatro lírico anterior al siglo XIX toda su atención. La serie puesta programa resulta incompleta; para introducción se sirve de Juan de la Encina, revelado por Barbieri, y de un salto pasa al siglo XVII, que es el fondo de la Biblioteca municipal, dejando el siglo XVI y el XVII que es el más interesante para la historia del teatro clásico español en una laguna para cuyo paso le faltaba bajel. Más en fin, las conferencias hablaron de Juan de la Encina, divagaron sobre el siglo XVII, y presentaron a los tonadilleros de la decadencia; que eran todo lo que daba de sí Barbieri y la Municipal vista de prisa.

Además de las conferencias, tuvo su clase en la Escuela de Estudios Superiores del mismo donde explicó siete cursos: el 1.º *Historia y Estética de la Música*, (1896-97); 2.º y 3.º *Influencia del canto popular en la formación de las nacionalidades musicales y en la evolución del drama lírico moderno*, (1897-99); 4.º *Nociones de historia de la música española acerca del arte religioso, el teatro y la música popular o popularizada*, (1899-1900); 5.º *El drama lírico y Wagner*, (1900-1901); 6.º y 7.º *El canto popular español*, (1901-1903).

Sobre la publicación de los volúmenes de la Antología *Hispaniæ Schola música sacra*, de la revista *La música religiosa en España*, que duró

hasta finalizar el año 1899, de la *Ilustración Musical Hispano Americana* que terminó en 1898, más el *Diccionario biográfico bibliográfico de músicos españoles*, de todo lo cual ya se ha hablado; añadió una nueva empresa, la de *El Teatro Lírico-Español anterior al siglo XIX*. La obra está concebida al calor del entusiasmo que le produjo el copiosísimo fondo que atesora la Biblioteca Municipal de Madrid, y se publicó sin plan ninguno y con una selección improvisada de momento, según el hojeo de legajos le dictó. Primero apareció una detestable tonadilla del *General Mambrú*, que ocupó el primer volumen, sucesivamente fué dando retazos y piezas sueltas de otras obras por el estilo, y finalmente subió al siglo xvii. De esta época, la más importante para la historia del teatro español, presenta buen número de *tonos humanos, cuatros*, etcétera., pertenecientes al lirismo galante de sociedad según se estilaba a la caída ya del siglo, recogidos de colecciones de conventos, nada ajenos en aquella singular época donde lo místico y lo erótico se compartían amigablemente las almas, a estas galanterías cortesananas, sútiles de concepto y súbidas de amorosa pasión, y también algún número suelto de representaciones teatrales, más nada que pueda dar idea de lo que era aquel *Mágico prodigioso* o cualquiera de las inmortales comedias en que la música tenía un papel no despreciable. Realmente en esto

seguimos a obscuras, pues si conocemos el Jardín de Yalerina, pieza que a nadie le interesa, de las loas, autos, y dramas que tenían música y representan el arte teatral más vivo y verdadero, de eso nada.

El número de autores que desfilan es respetable sin ser grande, y los datos que aporta curiosos de verdad.

La publicación emprendida por la generosidad del editor coruñés Canuto Berea no pasó del quinto volumen, y con todo su interés erudito no constituye cosa superior a un ensayo donde se recoge lo que se encuentra, no se ordena ni metodiza lo que se tiene recogido.

Una grave afección a la vista que durante los meses de Abril y Mayo de 1900 le obliga a un recogimiento grande de si mismo, fué motivo para que, recordando sus espiguetos folklóricos de años muy antiguos y de aficciones juveniles, tratase de madurar la confección de un *cancionero español* que no llegó a publicar entonces, y que aunque el mismo Pedrell (Orientaciones, páginas 159) da a entender ser obra de este año, ha de entenderse de la incubación, pues al principiar a editarla en *La Revista Musical* de Madrid en 1914 refunde en los prólogos lo dicho en su obra *La Canço Catalana* impresa en Barcelona en 1906, que a su vez ya tenía el preliminar de la *Esquisse de une Bibliografie de la Chanson Populaire en Europe* publicada en la *Revue Mu-*

*sicale* de Julio Combarieu. Quiere decir que el material reunido lo fué desparramando en varias revistas y diversos artículos, y que al volver a recogerlos en un solo cuerpo despues de catorce años, tuvo que hacer prólogos y quizá ordenar de nuevo y armonizar a la altura de los avances concertadores de lo popular, algunas canciones, al menos así parecen revelarlo los acompañamientos que acusan el año 1914 no el 1900.

De todos modos y a un lado detalles de confección, el *Cancionero* abarca toda la melopea popular española sin distinciones ni apartados etnográficos y regionales, en su conglomerado total.

Está ordenado por consiguiente por materias, con la sola indicación del punto de donde se ha tomado la canción. Empieza con los cantos de cuna, y así por clases va desenvolviendo todo el variado cuadro del canto popular. Las armonizaciones responden en la mente de Pedrell al concepto de la modalidad popular que profesa, que ciertamente no es nada diáfano. La modalidad popular es siempre bien definida, como su cuadratura y rima melódica, sin que en ella se encuentre nada vacilante y equívoco, afronta el modo pronunciada y resueltamente.

Pedrell acepta el diatonismo popular, más sin embargo no concierta con la puridad diatónica de la escala que no sostiene y si preguntáramos que tono es aquél, no sabríamos decir si

es un primero o un cuarto, porque aparecen mezcladas las escalas modales para dar sensaciones muy diversas fuera de la fijeza determinada por las melodías.

La obra no ofrece un elenco completo de la melopea popular española, ni del folklore musical, ni exprime todo el caudal melódico que cantan en España, ni hace un extracto del inmenso florilegio lírico, aún el conocido, ni en fin, en cuanto a la fidelidad de la copia, se puede poner la mano en el fuego para jurar que no se ve al artista más que al pueblo, al aldeano rústico cantor. La obra con todos estos reparos, que no son muchos, acredita un aficionado cordial, un laboriosísimo confeccionador, y un erudito consciente de su labor.

El intento de publicación quedó estrangulado por diferencias pecuniarias un tanto agrias entre Pedrell y los editores. Empezó a aparecer como pliego encuadernable en la *Revista Musical*, cuando esta se encontraba en Madrid ya, y salieron algunos pliegos, más Pedrell quería más dinero de lo que creía estipulado, y tras las consiguientes irritaciones epistolares con Rogelio Villar que por entonces la dirigía, quedó suspendida.

Otra obra, aunque pequeña de cuerpo, de relativa importancia histórica, fué el *Emporio científico e Histórico de Organografía musical española* publicada entre los manuales enciclopédi-

cos Gili en 1901. Forma un tomito en 12° de 147, y en ella recoge cuanto Barbieri y otros habían acarreado a la historia y nomenclatura española del instrumental músico, más los datos de la propia investigación. El opúsculo no agota la materia, ni tampoco la desenvuelve completamente, más es muy estimable.

De diversa índole, aunque práctico, es un manual titulado *Prácticas preparatorias de instrumentación*, que no es más ni menos que un índice de las equivalencias de todos los instrumentos, sus condiciones, extensión, claves y tonos, equivalencia de su escritura con los sonidos reales que producen, y en fin todo lo necesario para que materialmente se escriban con propiedad. Como el anterior está publicado en la casa Gili de Barcelona, aunque un año después.

Mientras todo esto elucubraba y producía, con motivo de sus empresas eruditas y de regeneración artística viajaba, a Avila para dar a conocer en una conferencia-concierto a Victoria, a Manacor para celebrar el aniversario de la fundación de la *Capella*, a Elche con motivo del auto o drama de la Asunción, y así otras peregrinaciones de artístico apostolado.

Tanto en el orden de las empresas eruditas como en el de las hazañas artísticas a las que parecía haber puesto punto con *Los Pirineos*, ocupan un lugar eminente, de un lado la edición completa de las obras de Victoria, y del otro *La*

*Celestina*, y acusan la influencia del ambiente madrileño.

La primera es el coronamiento más esplendido de su laboreo erudito; en la segunda puso Pedrell entusiasmos grandes, sueños quizá de emular al *Tristán e Isolda* de Wagner, no sé si amores creadores tan ardientes como en *Los Pirineus* pero desde luego más reflexivos. De una y otra obra se hablará más adelante.

La situación de Pedrell en Madrid, donde recibido con toda clase de honores era mimado por los magnates del intelectualismo español, admirado por una piña selecta de compositores, entre tantos y tan beneméritos trabajos y a la vuelta de tantas idas y venidas en favor del arte, la situación de Pedrell en Madrid al cabo de diez años, lejos de haberse consolidado, le era cada día más amarga.

Llamado y recibido en la capital de España con evidente deseo de darle una posición fija y estable, sacándole de aquel estado de merodeo literario y musical a que estaba forzosamente obligado en Barcelona, andando de aquí para allá a lo que saltase en la accidentada vida de publicista y músico que no tenía base sólida para desarrollar sus facultades y conocimientos, nada más llegar a la Corte se le dió cátedra en el Conservatorio, un sillón en la Academia de Bellas Artes y clase en el Ateneo, con más de no haber empresa de algún empeño y altura que

no le llamara a intervenir en primer término. Los magnates del intelectualismo le rodearon de atenciones considerándole como uno de los que trabajaban en empresas de su misma alcurnia, la piña selecta de jóvenes que representaba las avanzadas de la música nueva le admiraba y por la gente toda de arte era respetado su saber. Jamás músico alguno fué tratado con mayores deferencias por la gente de letras, ni puesto en mejores condiciones de asentar sobre un trono de cultura musical indiscutida una base honorífica y sino muy pingüe, holgada de vida. No fué así: cuando se lee contado por él mismo cómo salía renegando de la Academia, del Conservatorio, del Ateneo, y de todos cuantos sitios le admitieron, se ve que había en Pedrell un zumo agrio que le resuda por todas partes, y que ciertamente no son gran parte para encubrirle dar a entender muy claro que no se había dado cuenta hasta entonces de lo que eran sociedades humanas, o que se había formado una idea cándidamente hipermetafísica, según metafísica propia de estas entidades, o de que las juzga malas porque no se amoldan a sus deseos.

En fin el caso era que Pedrell no se creaba simpatías y mermaban las que tenía: los compositores colegas que se veían despreciativamente desdeñados como musiquillos de baja estrofa, los compañeros de profesorado, los de

academia, los que en una comunidad de aficiones eruditas y artísticas le ayudaban contribuyendo en lo que podían a enriquecer sus empresas investigadoras con noticias, traducciones de obras, libros, copias de documentos, etc., etcétera, se le iban retirando, quejosos muchos y ofendidos bastantes de los procedimientos e idiosincrasias de un hombre que creía debérsele todo sin recíproca estimación. Venía a repetirse en Madrid el caso de Barcelona, como más tarde en Barcelona se daría la última edición del mismo. En realidad los monopolios de lo bueno y de lo sabio y de lo artístico rara vez son de derecho en los hombres, y desde luego nadie tiene razón para alardearlo, porque el pregonarlo es incompatible con lo mismo de cuyo monopolio se hace ostentación. Por inconsciente que sea esta creencia en la exclusiva de lo mejor, no deja de ser injusta y opuesta a la verdad con la agravante de ser por contera ofensiva, eso aparte de nacer de raíz contraria a la que se cree poseer.

Pero sobre todo el sentimiento de la reciprocidad que es el de la consecuencia está tan metido en el tuétano del alma que exige su aplicación en todo trance. Hay que convenir en que no es precisamente sal ática la que brota de la pluma de Pedrell, ni de incienso sólo sus humos, que pñola más acre y despectiva, y literatura más gorda y guapetona que la suya para bur-

larse habrá pocas, y por consiguiente es lógico que quien se dedicó a discutir a todos en uso de un perfectísimo derecho ciertamente, quien son pocas las veces que censure sin que zahiera, quien en el escaramuceo periodístico ha maltratado a tantos, se viera discutido y reconociera que con el mismo derecho con que él ha hablado de la musiquilla y bazofía de los demás, los demás hablarán al menos de las deficiencias de la suya. Porque en puridad de verdad nadie ha tratado a Pedrell con la dureza con que él ha tratado a los demás, y en resumidas cuentas lo único que con él se hizo en Madrid es quererle hacer pagar y muy remisamente y por muy pocos, aduanas de su suficiencia, que la mayoría al ver los aires de maestro se limitaron a retirarse. El vacío, *hay que cargarle*, pues que se fué haciendo al rededor del maestro él mismo se le hizo.

En la liza periodística Pedrell se encontraba en situación desfavorable, no era crítico de ningún periódico, la templada y suave dictadura de Esperanza y Sola le impedía dominar por este lado, su posición artística de magnate tampoco le permitía acudir al profesionalismo periodístico, pero aun así, las veces que le discutieron en la prensa careció de grandeza y de talento para que la discusión redundara en favor suyo. A Ferrandiz no le contestó en público, pero descendió el procedimiento de averiguar su domici-

lio y dirigirle dos cartas insultantes. No se si con otros repetiría la suerte.

Con motivo del certamen del centenario de *Las Santas Formas*, don José Alfonso, a la sazón Maestro de Capilla de Madrid, le tendió una velada que al erudito anticuario de la música no dejó de molestarle y mermar crédito. Se trataba de un motete a cuatro voces estilo polifónico como tema; pues bien, tomó Alfonso un fragmento de una misa Palestrina, le adaptó letra y la envió al concurso. Este fué declarado desierto, de haber sido descubierta la treta los jueces debían haberla denunciado al público para lección del travieso: no fué así y nada se dijo. A los pocos días *El movimiento católico* publicaba un artículo *Palestrina reprobado*, que travesura aparte, uno que no dejaba de la boca a Palestrina, que daba a entender que le eran familiares sus obras, las principales al menos, y el fragmento era de una de las más vulgarizadas misas, le descubría de un golpe, primero que no conocía tanto como era de suponer las obras del príncipe de los polifonistas, segundo que no distinguía el estilo clásico del merecedor de reprobación, y tercero que faltaba criterio artístico para, a una obra producto de un arte perfecto, en sí religiosa, de técnica severa, tan próxima al modelo recomendado como que era de la propia mano, no reconocerla ni lo uno ni lo otro. El problema era sencillamente el que se propone a un hombre ver-

sado en literatura castellana: podrá no saberse de memoria a Calderón, pero es inverosímil que si le dan unos versos de Calderón no perciba en ellos el estilo del gran dramático, y sobre todo que no vea en ellos la mano de un poeta. No ver al cabo de una veintena de versos la mano de un maestro es cosa que no se concibe. En música debe ser lo mismo.

En fin, el caso fué que Pedrell contestó como pudo, que precisamente porque conocieran la trama de la copia no premiaron la obra, que el jurado no tenía obligación de dar la razón que tenía para rechazar las composiciones etc,.. más todo esto que cierto o no cierto tenía visos de menos que agarrarse heroicamente como los malos gobernantes a las causas y puntos de las leyes, no eran más que disculpas póstumas, pues la treta conocido antes es poco verosímil que no la hubieran consignado en el fallo, y consignada hubiera proporcionado un triunfo de erudición. El resultado fué que *Lux* (P. Alfonso) y *Tenebro* (Pedrell) se cruzaron artículos muy crudos, más gracias a la intervención del Padre José Duero C. M. F., los contendientes se reconciliaron.

La pretensión del monopolio exclusivo de la música alta y grande con la escuela de tener como a musiquillos de baja estofa a los demás, colocó a Pedrell enfrente de Chapí, originándose una enconada reyerta que si primero fué para

defenderse de Pedrell, a la larga se convirtió en ofensiva.

Dado el concepto altísimo que Pedrell tenía de sus *Pirineos* y el bajísimo que abrigaba de todas las demás obras españolas de igual género, nada extraño era que su autor la estimara como la única que podría solemnizar ciertos acontecimientos nacionales. Y en efecto se acercaba el día de la declaración de mayor de edad de Alfonso XIII y en advenimiento al trono, Pedrell procuró que sus *Pirineos* fuera la obra para la función de gala, y escribió una *Memoria* en la que imponía sus representaciones de dicha ópera y se comprometía a traer cuatro sociedades de orfeonistas de provincias, en una palabra se acaparaba todo el programa musical de las regias fiestas, sin acordarse por decontado que en España hubiera más músicos y más óperas que Pedrell y *Los Pirineos*. Así lo creía de buena fé, y así lo siguió creyendo. Hay que advertir que entonces se inauguraba el teatro Lírico con propósitos de ser el teatro de la ópera española y el bagaje de siete óperas, Pedrell que antes, entonces y después pensaba y decía que no había fuera de él musiquilla y zarzuelilleros no entraba en el número de los siete, o porque no quisieran llamar a su compañía a quien les despreciaba, o porque desdeñó la compañía. Mas porque no era de los que con otros iba a contribuir a la campaña de la ópera española, quiso dar el golpe

solo. Momento en que más claro podía ponerse en evidencia respecto de su patriotismo musical no le había, y sin embargo solo desligado de todos los compositores españoles, con la más absoluta preterición de ellos pretende llenar las fiestas de la inauguración de un reinado. El efecto que tal proceder hubo de causar en sus compañeros se adivina, sin embargo nada le dijeron y asombra como Pedrell llama mañas tortuosas a la de aquellos autores que protestaron de que para la función de gala del Teatro Real se escogiera una obra extranjera el *Don Juan de Mozart* dirigida por Mascagni, sin mencionar la pretensión de Pedrell ni la preterición de que habían sido objeto por parte de éste, que ciertamente merecía los reproches más duros. Pedrell trató de ganarse al entonces Ministro de Instrucción Pública, Conde de Romanones, le expuso el asunto, le dirigió una Memoria, le regaló un Album con los trabajos y decoraciones de *Los Pirineos*. Si el Conde en la comunicación a que alude Pedrell aceptó la idea o se limitó a escuchar al expositor no consta: quizá no traspasó la raya de lo benévolo, al menos en las cartas de Moret a Pedrell no se trasluce cosa mayor: lo cierto es que cuando ya hacía días que en *El Liberal* se había dado al público la protesta de la *Sociedad de Autores*, el Conde de Romanones escribe a Pedrell diciéndole que «su hermosa obra» *Los Pirineos*... no puede ser re-

presentada en la función regia... pues no es propio de una función de esta índole el someter al fallo de la opinión una obra nueva que pudiera prestarse a diversos comentarios, juicios y críticas». En lo cual, y sea dicho en honor de la verdad, el Ministro estaba en lo justo. Así terminó este incidente, Pedrell siguió hablando de la bazofia operística de los demás colegas, y se quedó pensando que mañas tortuosas y solapadas impidieron que la representación de *Los Pirineos* pretendida sigilosamente, y exclusivamente aparte de todos los demás compositores españoles, habían impedido la salvación del arte lírico-dramático nacional. Pedrell cuenta este episodio para demostrar la «suerte o la desgracia», que, a juicio de uno que ha visto claro y enfocado bien, y enfocar bien significa en su vocabulario rendirle total homenaje, «ha tenido de atraer a sí a todos los sinceros, a todos los nobles, a todos los generosos corazones, repeliendo al mismo tiempo a los tortuosos, a los interesados y a los apasionados egoistas», más esta pretensión de tener estancadas las virtudes y los talentos no encuentran prueba muy concluyente en este capítulo, al menos la modestia, el desinterés, el compañerismo y el patriotismo no brillan muy lucidos y mucho menos la equidad crítica. El resumen final es este: Pedrell procuró que solo sus *Pirineos* se representasen en las fiestas regias lo uno por que valían lo que lo

mejor del más afamado compositor europeo; lo otro porque las óperas de los demás españoles eran bazofia, y el que no lo encuentre justificado es que no sabe lo que es música.

Claro es que los episodios anteriores, no son sino algunas de las erupciones esporádicas que han llegado a trascender al público, pero se adivina fácilmente que procedían de un solo y un centro, con su desprecio a todo, con sus quejas gordas de todo. Pedrell se fué labrando una vida difícil en Madrid, pues quien tiene el don de alejar de sí a todos los que se le acercan, no podían quedarle cerca sino muy pocos.

Así por sus vías y grados enrarecido el ambiente, realmente no le podía ser a Pedrell muy dulce la convivencia madrileña, ni que extrañar tiene que la primera ocasión que se le ofreciese fuese aprovechada para abandonar la capital de España. Las nuevas condiciones en que se empezó a desenvolver la casa Vidal y Llimona con el renacimiento del *Salterio Sacro-Hispano* y la ampliación de la empresa editorial llevaron a Pedrell de nuevo a Barcelona. Y Pedrell dejó la Cátedra del Conservatorio y la Academia de Bellas Artes y se fué con los editores en calidad de director artístico de la casa con 500 pesetas mensuales de sueldo.

La vuelta de Pedrell a Barcelona a fines de 1904, marca el principio de la última etapa de su vida, y le presentan en completa decadencia.

El ambiente de Madrid más hospitalario cien veces que el de Barcelona para los hombres que tienen que vivir de su cultura, campo el único para sus estudios, hubiera sostenido a Pedrell en una posición digna, independiente, y sobre una base de vida fija aunque modesta nada precaria que le permitiera dar amplitud a sus estudios en vez de obligarle al mendiguelo de los artículos frívolos del periodismo explotador de firmas acreditadas a costa de su propio crédito científico. Más no lo quiso o no lo supo así preveer Pedrell y de una vez terminó con su posición y con sus estudios histórico-musicales, ya que lo único serio que después hizo, de Madrid lo llevaba y lo reprodujo, y tuvo que sumirse en los azares de escribir hoy un artículo en la *Vanguardia*, mañana otro en otra hoja, y así por el estilo, más el destajeo de las lecciones de composición estética más o menos sublime a que tuvo que asirse como tabla salvadora.

Ni todo el regionalismo ardiente de los barceloneses le sirvió a Pedrell para mejorar su situación. Quizá hablaron alguna vez y mucha s con gran viveza de los Méritos de Pedrell, lo que no le dieron fué lo que le hacía falta: palabras y retórica, nada de dinero, empujones, para *Los Pirineos*, alguna vez que ciertamente no cuajaron, explotar su nombre en los accesos agudos de nacionalismo, lo cual no impedía, para que le tiraran a codillo los de la misma piña catalana.

Cualquiera podía pensar que se vería adorado en la metrópoli del catalanismo, y no fué así, el mismo vacío y retraimiento le siguió con mayor dureza que en Madrid, aquí el estado le dió una clase en el Conservatorio, la Academia de Bellas Artes le hizo socio de número, en Barcelona ni la Diputación, ni el Ayuntamiento, ni el Orfeó Catalá, ni entidad alguna ni oficial, ni particular, ni española, ni regionalista le dió nada, y sus colegas catalanes de arte le aislaron en su casa de la calle de Aragón. Bien es que Pedrell se encargaba de darles motivo para ello.

Claro es que, durante esta época no faltaron quienes fueran a aprender orientaciones estéticas de su boca. Estas lecciones llamadas de composición, no habrán conseguido hacer dueños del artificio concertador a sus discípulos, ni estos habrán aprendido del maestro a hacer una fuga, pues Pedrell no enseñaba tales cosas, pero si han preparado el camino para lanzarse decididos a los campos de la escuela modernísima francesa a cuantos le han escuchado.

En el declive de la vida, con 65 años de laboreo rudo y batallador, ni decir tiene que Pedrell no estaba para empresas bizarras, más no por eso descansó su pluma, ni dejó de expresar su numen aunque ya encorvado en llamaradas fugaces. De lo último quedan algunos ejemplos como los idilios de Verdaguer, y trans-

cripciones de cantigas de Alfonso X para *el salterio sacro-hispano*, y la cantata *L' Comte de Arnau*, su última gran obra. Mas todo esto terminó bien pronto.

La pluma le fué más resistente, y las *quince-nas musicales* de *La Vanguardia* lo demuestran. No incluyo el estudio sobre Victoria que es copia refundida de la que escribió en *La Música Religiosa* de 1896 a 1899.

Pero sin embargo lo que caracteriza esta época es el afán de recoger cuanto en el transcurso de una vida ha quedado suelto y desparrramado por el mundo; escritos y hechos. Es el signo de la vejez, que al vivir del pasado, y al ver como se escapan los días, tiende a reunirlo todo, a coleccionarlo, temeroso de que el soplo del olvido avente recuerdos y memorias.

Al leer la primera hoja de cualquiera de los libros último se nota esta obsesión. Pedrell mismo lo manifiesta y declara anunciando cuanto labora en su cabeza este ansia de recoger los cabos del lienzo de su vida, para que nada quede fuera y se pierda.

Pedrell es de los autores que no escribe un libro sin anunciar que tiene en proyecto dos, por este proyectar indefinido no puede uno guiarse, que no siempre responde el propósito al efecto, pero todo versa sobre lo mismo, y converge a igual fin: recoger papeles viejos, y recordar hechos pasados.

Una serie de libros no son más que la edición postrera de artículos que soltó su pluma en diversos tiempos, a esta clase pertenecen *Musiquerías*, *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* etc. otra serie es sencillamente la propia historia *Jornadas de Arte*, de 1841 fecha de su nacimiento hasta 1892, *Orientaciones*, de 1892 a 1902 *postreras jornadas y crepusculares*, si han pasado de estar en proyecto al escrito y a la edición, abarcarán desde 1902 hasta ahora, y en fin *ferocidades*, si las llegó a redactar, y *andanzas críticos-musicales*, serían capítulos episódicos que reflejan aspectos particulares de su historia musical.

Además de no dejar nada que hacer a sus biógrafos y de convertirse en fuente histórica de sí mismo, estos libros se dirigen a dar la opinión hecha y la crítica *ad mentem auctoris* a la posteridad. Mas para llevar el agua a su molino se necesitaría que estos libros estuvieran escritos con más serenidad o más habilidad al menos. Pedrell se pasa de apasionado, y comete la falta de sentido de manifestar que solo enfoca bien en su vida quien le alaba a su talante, y de enfadarse con quien habla de él sin su previa licencia, y de llamar feroces, ineptos, ignorantes y necios a cuantos se atreven a discutirle. Además él, que cuando se tocaba a dar ha tenido una pluma furibunda, agresiva, desgarrada y burlesca, de lo cual ha dejado innumerables docu-

mentos; él que se ha tenido por el único músico español, por la música española toda, se hace pasar por víctima de ataques violentos, lo que al que sepa leer no le convencerá nunca y causará efecto contraproducente. Porque en realidad estos libros producen la más lamentable impresión. Hechos para la defensa, para el panegírico propio, no solo no consiguen su fin sino que en vez de agrandar la persona la empequeñecen.

Hay puerilidades, hay apasionamientos agudísimos, hay una gran falta de sentido razonable, hay un fondo de suspicacias enfermizas y maniáticas, hay una inconsecuencia palmaria, hay una pretensión de tener el monopolio de lo bueno, lo recto, y lo artístico, incompatibles con la rectitud y la verdad de juicio en que va supuesto, y unido a los desplantes chocarreros, al lenguaje casi chulesco que emplea para el desprecio y la chacota que más predisponen en contrario que atraen. Muchas veces, leyendo, se pregunta uno perplejo donde estará el gran yerro o el gran pecado, la atrocidad o la injusticia, la maña tortuosa contra las cuales se desboca o de las cuales se presenta víctima y muchas veces encuentra uno muy justo, muy razonable lo que él califica de necedad ¡si tienen razón! exclama uno sin querer, y sin querer los que atraídos por el gran aprecio que de la persona de Pedrell tuvieran se acercan ávidos a conocerle intimamente, y más que a admirarle a tra-

bar amistad amigable con él, se ven repelidos y alejados por todos estos malos humores que le rezuman, y que ciertamente amenguan y hacen desmerecer su figura. No podía en verdad haberse escrito alegato más fuerte contra Pedrell que estos libros están muy lejos de ser unas confesiones, y que si como panegírico propio empachan, como virulenta agresión contra todas las personas que no le han incensado produce la más lamentable impresión.

Realmente con esto concluye la vida artística de Pedrell; hablar de los intentos hechos para que *Los Pirineos* alcanzaran cartel sin haberlo logrado nunca, y de un viaje a América en unión de otros compositores españoles, es hablar de cosas que se refieren al pasado de Pedrell que en todo esto revivía anteriores épocas.

Así llegó al año 1912 en que su patria Tortosa le preparó una apoteosis ciertamente merecida en unas fiestas artísticas donde acudieron a contribuir a la glorificación del maestro con su pluma y la correspondiente cuota muchos músicos españoles y algunos extranjeros.

El homenaje resultó nutrido, con la cooperación del elemento oficial. Aprovechóse la ocasión para editar la partición de *L' Comte d' Arnau*, que se vendió por suscripción a los que se adhirieron a las fiestas.

Pedrell ha vivido en estos últimos años aislado en una soledad forzosa: renegando de todos

y de todo, despechado por sus fracasos y por los éxitos ajenos, sin creer que haya músicos en España más que él, en esta apoteosis amarga y llena de hiel que se ha fabricado, sin sentir esa paternidad alentadora del maestro que se goza en los arrestos, progresos y triunfo de los jóvenes, tampoco se ha visto rodeado del respeto y veneración de esa juventud que al darse cuenta de que por seguir los consejos de Pedrell y sus ardientes arengas, a hacer grandes cosas e intentar y poner mano a empresas a'tas, era mirada con recelo y como rival competidora por quien más debía haberla alentado, se ha visto obligada a separarse o no acercarse a un hombre a quien cada triunfo ajeno le sabe a ofensa.

Porque esta parece ser la resultante de su conducta: Pedrell se ha hartado de hablar y de llamar bazofia a la musiquilla mediocre de escaparate y de salón, más al fin era una satisfacción grande para él que lo ajeno fuera malo y la bazofia se le convertía en miel; porque tener adoradores que además de incensarle no acertaran sino a componer piececillas ni se atreven a acercarse a los calconas del maestro era lo más dulce del mundo y lo que da más amplia margen a una protección alta, generosa y siempre magistral sin temor de ninguna especie; son encantadores y comodísimos tales discípulos que de hinojos siempre no saben levantarse derechos, hábiles para adorar e incapaces de com-

petir y emular. Pero lo que le sabía a solimán y a hieles era que algunos de estos muchachos hiciese algo bueno, serio y de empeño, levantándose a mayores y hombreándose como una persona. Esto no lo ha sufrido con ecuanimidad Pedrell nunca y por eso ha tratado de deprimirles. Granados que era un alma cándida e infaltil tuvo que sufrir las irritaciones lívidas del maestro, y se vió objeto de una hostilidad que no comprendía. —Yo no se que le he hecho a Pedrell— decía en su ingenuo hablar. Más Dios le defendió, que al fin el maestro tuvo que refugiarse en la Academia Granados. El estupendo y finísimo guitarrista Segovia, también mereció el entrecejo directo y por comisión de Pedrell. Baraelona entera, en fin está llena de quejas contra el anciano maestro, de quien en todas partes se habla como un hombre que enfatuado e insoportable además no ha guardado la reciprocidad amistosa y cortes que se debe a compañeros y amigos. Si las quejas son justas o no, no hay porqué decirlo ahora, más este es el estado de opinión y la realidad histórica.

Lo cierto es que Pedrell no ha dejado un momento su perpetuo y fatídico estribillo de que en España no hay músicos, que todo es despreciable, público y compositores, y en tal actitud es consecuente que no sea el aprecio la corona de su vejez. La benevolencia es la prenda más encantadora de los viejos, y la benevo-

lencia de los viejos para con los jóvenes es justicia casi siempre que se progresa a costa y sobre las ideas de los que pasaron,

Hoy Pedrell vivo, es una figura del pasado que pertenece a la historia, el arte se desarrolla sin él aunque recuerda su actuación, sus obras han muerto antes que él, y toda su influencia está en el reeuero de las activas campañas que realizó hace un cuarto de siglo.

\* \* \*

Decir que la obra de Pedrell no es grande es tan injusto como afirmar que no está llena de grandes lunares. Es cierto que Pedrell debe toda su celebridad a haber nacido en España: en Francia o en Alemania con todo el bagaje que lleva no hubiera pasado de ser uno de tantos eruditos distinguidos y regularmente su labor investigadora hubiera merecido agudas censuras y aun quizá hubiera sido ahogada, por la falta de preparación que revela en este género de estudios, más con todo, ha sido una gran figura y de las que más han influido en el desarrollo y marcha del arte musical en España.

---

---

## ERRATAS QUE SE HAN ADVERTIDO

Pág.	Línea.	DICE	DEBE DECIR
10	10	leacabó	le acabó
11	13	Reyschitz	Freyschütz
24	18	un orientalismo,	un orientalismo ex- cesivo,
24	24	los que escritores aludidos	los escritores alu- didos
25	13	lerra	letra
30	8	hierático	hierático,
31	7	motivopara	mótipo para
32	4	meritorias	meritorias
36	2	vocavulario	vocabulario
36	24	Fuertes con	Fuertes que con
43	17	estremos	estrenos
46	2	dramalizado	dramatizado
49	19	efectos	afectos
52	4	diccion las belle- zas	diccion, las belle- zas
52	26	18	1877
53	21	compasicion	composición
55	15	pero claramente	pero dice clara- mente
55	30	Alcober	Alcover
59	16	realizase	rivalizase
60	17	si	sin
67	24	complusándole	compulsándole
70	20 y 21	la reforma de na- da consiste	una reforma con- siste
72	5	pelo pea	melo pea
72	24	ilusiones	alusiones
74	22	llave	llevó
76	5	España, lo que	España, es prueba

Pág.	Línea.	DICE	DEBE DECIR
			inequívoca de su admirable labor artística, enseñando lo que
76	8	y como	y que como
80	4	San	Son
91	30	estrofa	estofa
93	9	hablarán	hablaran
94	5	velada	celada
95	18	conocido	conocida
95	21	que <i>Lux</i>	que entre <i>Lux</i>
95	27	escuela	secuela
96	10	en advenimiento	su advenimiento
96	25	fuera de el musiquilla y zarzuelillos no entraba	fuera de él sino musiquilla y zarzuelillos, no entraba
98	9	tortuoss	tortuosas
98	30	fiestas regias lo	fiestas regias, lo
102	17	olvidoavente	olvido avente
102	19	último	últimos
103	18	<i>auctorix</i>	<i>auctoris</i>
106	23 y 24	atreven a acercarse a los calconas	atrevisen a acercarse a los calcones

# OBRAS MUSICALES DE LOS HERMANOS VILLALBA

## OBRAS DEL P. LUIS VILLALBA

Pesetas.

### Música religiosa:

Adviento. Ecce Virgo. Motete a una voz y órgano.....	0,75
Ave María y Gloria. Colección de cuatro. una voz y órgano. Colección 1. <sup>a</sup> .....	2,50
Cuatro. Una voz y órgano. Colección 2. <sup>a</sup> ..	2,50
Ave María en mi b. Una voz y órgano o tres iguales.....	1,25
Ave María en si b. Dos tiples y bajo o tiple y bajo con órgano.....	1,25
Ave María de A. Villart, siglo xvii. Arreglo para solo de bajo y órgano, unida al himno de San José de la Montaña. De E. Villalba.....	2,50
Canciones españolas (diez) de los siglos xv y xvi. Una voz y piano. Texto musical e ilustraciones históricas previas (español y francés).....	5,00
Cantiga a la Virgen María. <i>Más pura que la luz del día</i> . Dos a tres voces, con coro a cuatro ad lib. y órgano.....	1,00
Cantiga X de Alfonso el sabio. Una voz y órgano. Traducción. Letra moderna (rosa entre rosas) y antigua.....	1,00

Cantiga CCLXX de Alfonso el sabio, letra moderna. (Virgen hermosa y pura) Una voz y órgano.....	1,00
Canto de Misión. Pequé, pequé, Dios mío. Coro popular y estrofas, 1. <sup>a</sup> a una voz; 2. <sup>a</sup> a sólo de bajo y tres voces.....	2,25
Coplas de Jorge Manrique. Voz y acompañamiento: Con cuatro voces de hombre	0,75
Corazón de Jesús. Coro. Jaculatoria para el mes de Junio, una voz y órgano....	0,50
Trova. Dos voces y órgano.....	1,75
Credidi. A cuatro voces y órgano.....	1,50
Flores a María. Una o dos voces.....	1,25
Gozos o himnos.—A la Virgen del Carmen Dos voces y órgano.....	1,50
A la Virgen de la Consolación. Coro unísono (cuatro ad libitum) y estrofas a sólo con violín y violoncello y órgano.	3,00
A la Virgen del buen consejo. Una voz y órgano .....	1,50
A Cristo Rey, de la Adoración nocturna de Madrid.....	0,75
A Santa Rita. Coro popular unísono (cuatro voces añadidas y órgano).....	2,50
A Santa Rita (segunda) dos voces y coro unísono con tres estrofas a solo y órgano .....	2,50
A San José de la Montaña, por E. Villalba, unido a la Ave María de Vilallartt.....	1,50

A San Agustín. Magne Pater, dos voces y órgano.....	0,75
A la Virgen Salve estrella del mar. Dos, tres y cuatro voces con órgano.....	2,00
De un martir. Deus Tuorum Militum. Cuatro voces igual.....	0,75
A San Lorenzo. Letra castellana. Dos voces y coro.....	1,50
Invocación. <i>Dame Señor</i> , una voz.....	1,00
Gerusalem de A. Vicens. Una voz y órgano.....	0,75
Letanía lauretana. En re. Solo y con coro unísono con órgano.....	0,75
Letanía en Mi b. Dos voces y órgano.....	1,50
Más cerca de Tí, Dios mío. Himno del Titanic. Una voz o cuatro voces y órgano.	0,75

**Misas:**

Misa primera. Dominical. Solos y coros unísono.....	3,00
Misa cuarta. En honor de Santo Tomás de Villanueva. Tres voces iguales o desiguales y órgano.....	4,00
Misa VI, en honor de la Virgen del Carmen, dos voces en dos coros y órgano.	3,50
De Cuaresma de Soler, a cuatro veces...	2,50
Miserere, del P. Ramoneda, siglo XVIII, cuatro voces y órgano arreglo.....	2,50
Ofertorio de la Asunción, una o dos voces.	1,50

Organo (Música de) Antología de organistas clásicos españoles. Tomo I siglo XVI texto musical y notas biográficas y críticas.....	8,00
Repertorio de los organistas.—Tomo I composiciones para la misa. Ofertorios, elevaciones, graduales finales.....	5,00
Tomo II.....	5,00
Presentación de la Virgen. Canto para la ceremonia de la presentación de las niñas en los colegios. Solo y dos voces con órgano.....	0,75
Responso de Difuntos. Ne recordeis, a dos voces y acompañamiento.....	1,00
<b>Sacramento (Santísimo)</b>	
Vuelan las palomitas, una voz.....	0,75
O sacrum convivium. Tenor y órgano....	1,00
Tantum Ergo, a una voz y coro.....	1,00
De Beovide, a dos veces y órgano.....	1,50
Genitori, tres voces y órgano.....	1,50
Salve Regina, una voz y órgano.....	1,50
En la menor, solo y coro unísono.....	1,50
Dos coros unísonos.....	1,00
En castellano. Pueblo y cantores alternando.....	1,50
Soler, dos triples a sólo y coro, a cuatro voces con órgano.....	1,75
Tres voces. Franco Grassí (XVII) arreglo de E. Villalba.....	1,75

**Trisagios:**

Cuatro Santo Dios.....	2,00
Trisagio a la Santísima Virgen. Tres voces y órgano.....	1,50
Villancicos al nacimiento. Portalico Divino. Una voz, sólo y coro con órgano.....	1,75
Al nacimiento. Ya que del cielo bajas. Una voz, sólo y coro con órgano.....	2,00
Al nacimiento, por Andreu (XVII). Arreglo sólo y órgano.....	1,00
Al Santísimo. De Urban Bargas (XVII). Cuatro voces y órgano.....	1,50
Aranaz. No llores, niño. Reducción y arreglo. Solo y cuatro voces .....	3,00
Oye chiquito gracioso, tres voces y coro unísono .....	2,50
Vaya pastor hermoso, cuatro voces iguales y órgano.....	2,50
Niño chiquito bello, dos voces y sólo y coro.....	1,25
Al ver niño hermsso, dos voces y órgano.	0,50
Al nacimiento de Jesús (L. V.), sólo y coro.	1,50
Al niño Jesús de las Maravillas, sólo y coro.....	2'00
Dolores de María, coro y dos estrofas a dos voces.....	2,00
O Magnum mysterium de Victoria (arreglo L. V.).....	1,50
Canto popular de la Medalla Milagrosa a	

una voz (sólos y coros) con órgano o piano.....	1,00
Misa a San Agustín, a tres voces y órgano	5,00
Idem a San Nicolás de Tolentino a tres voces y órgano,.....	5,00
Ofertorio a orquestas.....	6,00
Misa Pastorela, a cuatro voces y orquesta.	8,09
Invitatorio de Navidad, a cuatro voces y órgano.....	3,00
Poema de la Comunion, a sólo y cuatro voces con órgano.....	5,00
Salmo de Adoración, sólo y coro con órgano.....	3,00
Letanía en <i>La</i> , a sólo y seis voces.....	2,50
Motete para el Miércoles de Ceniza <i>Emendemus in melius y Memento homo</i> a cinco voces de Morales, transcrito a dos voces y órgano por L. Villalba ...	2,50
Gozos de Nuestra Señora por Juan Bru- dien maestro capilla de La Seo de Ur- gel 1585 arreglo de L. Villalba.....	2,00
Responsorio de Miércoles Santo, a cuatro voces.....	2,50
<i>Vexilla Regis</i> a coro lleno triunfal, a cuatro voces.....	2,00
Responsorio, a cuatro voces (grave).....	2'00
<i>Ad benedictionem Palmarum</i> , a cuatro voces.....	2,00
A la bendición de Ramos <i>port paeftationem</i>	

Sanctus a cuatro voces con antifonas a tres.....	3,00
<i>Misere</i> a ocho voces con acompañamiento de violines y trompas de Pedro Aranaz (arreglo para cuarteto y harmoniúm de L. Vilallba.....	4,50
Secuencia de San Agustín, a seis voces y orquesta.....	7,00
Misa a la Inmaculada para banda (incompleta).....	4,00
Idem a Nuestra Señora del Consuelo, dos coros, niños y hombres con órgano...	4,50
Misa a Nuestra Señora de la Misericordia a dos voces y órgano.....	3,00
Misa a San Lorenzo, tres voces y orquesta con órgano obligado, (incompleta)....	4,00
Misa a San Agustín, seis voces y orquesta	8,50
Misa a la Inmaculada, tres voces y coro unisonal con órgano.....	4,00
Himno a Santa Teresa, coro y banda.....	5,50
Himno a Beata Luisa de Marillac.....	2,50
<i>Cristus factus</i> , a cuatro voces.....	1,50
<i>Bequiescant in pace</i> , a cuatro voces.....	0,75
<i>Benedictus</i> , coro a duo para triples.....	0,75
Secuencia de Resurrección para triples y orquesta.....	5,00
Cantiga de Alfonso X, <i>Maravillosos e piadosos</i> para quinteto de cuerda, clarinetes y oboes.....	5,00

Cantiga de ofrecimiento de flores a coro de niñas .....	1,50
Estrofa a la Virgen (como cantiga).....	1,00
Himno a la Virgen de Covadonga.....	2,00
O Salustaris, a sólo de Barítono.....	1,00
<i>Tu que sabes la amargura</i> , a la Virgen...	1,00
Himno a la Virgen del Perpétuo Socorro..	2,00
Motete al Sagrado Corazón de Jesús, tres voces y órgano.....	2,00
Pange lingua, a cuatro voces y órgano...	2,00
Letrillas a San José de la Montaña.....	2,00
Canciones infantiles al niño Jesús, sólo y coro.....	2,00
Himno a San Agustín.....	2,00
Misa breve a cinco, sólo, triples y cuatro voces por Aranaz armonizada, transportada y reducida a dos voces por L. Villalba.....	4,00
Misa a una voz con órgano.....	3,50
Mes de ánimas. Eterno Padre, Deprofundis, Clamores, tres nerecorderis, y varias	5,50
Oquam suavis, a 5 voces sóloas.....	2,00
Pange lingua: a cuatro voces sóloas y Ave verum, a cuatro voces sóloas.....	4,00
Oquam suavis, a cinco voces sóloas.....	2,00
Secuencia abreviada del Corpus, cuatro voces sóloas.....	2,50
Credidi a, tres voces iguales.....	2,00
Santo Dios, a tres voces y órgano.....	1,50

Laudes et gratiae tres voces y órgano....	1,50
Santo Dios. a tres voces y órgano.....	1,50

### Música Profana

Furlana para piano.....	1,50
Dos jotas castellanns para piano.....	3,00
«La Baturrica» jota.....	2,00
Jota castellana para violín y piano.....	4,50
La misma para banda (instrumentación por Murguía).....	7,50
La misma para flauta, violín, mandolína, laud, bandurrias y guitarras.....	5,50
Hispalis. Tango para sexteto.....	1,75
One-Step, para piano.....	2,00
The best Charming, Fox-trot para piano..	2,50
Allegro Sinfónico de Concierto para piano	4,00
Pepita. Polka para piano y violín.....	2,00
La misma para quinteto de cuerda.....	5,00
Callejeras. Número 1, Habanera violín y piano.....	2,00
Pasodoble Torero.....	2,00
Tres canciones castellanas para violín y piano.....	5,00
Dos Muñecos para violín y piano.....	3,00
Gavota, dos violines y piano.....	1,50
Tocata y tonada pastoral.....	2,00
Meditación.....	2,00
Aria de la Suite aus Holberg SZeit, op. 40 para piano. transcripción de L. Villalba	2,00

	<u>Pesetas</u>
Las golondrinas para orfeón.....	3,50
Rondó con variaciones del V.º quinteto de Soler, 1776; transcripción de L. Villalba	3,50
Cuarteto fantasía de Fuenllana L. Villalba	3,50
Folias. Anónimo siglo XVII (arreglo).....	1,50
Sonata en do mayor para violín y piano..	5,00
Sonata para violoncello y piano.....	5,00
Cuarteto 1.º en fa.....	5,00
Cuarteto 2.º en do.....	5,00
Tres melodias para violín y piano.....	4,50
Serenata para quinteto.....	4,00
«Cuento» para violín y piano.....	2,00
Himno a las Ciencias y a las Artes para la repartición de premios y actos litera- rios, a tres voces y piano.....	3,00
Dos melodias para piano.....	2,50
Vals serenata para piano.....	2,50
«El Mantón de Manila» Schotisch, para piano.....	2,00
El mismo para quinteto de cuerda.....	5,00
Tres valsos para piano.....	4,50
Nocturnillo andaluz para piano.....	2,50
«María» Gavota para piano.....	2,00
Divertimiento para piano.....	1,00
Oriental para canto y piano.....	1,50
«L'amour est illussion» vals para piano...	2,00

### Obras literarias

La música de cámara en España. Confe-

	<u>Pesetas</u>
rencias de los conciertos históricos dados en el salón Alíer, en 1913.....	0,75
Ultimos músicos españoles del siglo XIX. Semblanzas de Chapí, Caballero Chueca, Sarasate, Monasterio, etc.....	4,09
Enrique Granados. Biografía y Semblanza	0,75
Cuentos de Navidad.....	2,00
Cosas de la vida. Cuentos y diálogos.....	2,50
La música en solfa. Cuentos musicales festivos.....	1,50
<i>Historia del Rey de los Reyes</i> , del P. Sigüenza.	
Tomo I. Estudio sobre el P. Sigüenza y sus obras, 400 páginas.....	5,00
Tomo II. Primera parte de la Historia del Rey de los Reyes.....	5,00
Tomo III. Segunda.....	5,00
El P. Honorato del Val. Semblanza y biografía.....	1,00
La inocentada. Sainete infantil.....	1,00
José María Usandizaga, Biografía y semblanza.....	0,75
Felipe Pedrell. Biografía y semblanza....	3,00
Historia del piano.....	3,50
El órgano su invención e historia y su cultivo en España por los organistas del siglo XV primera mitad del XVI. Memoria histórica.....	2,50
La educación artística. Discurso.....	0,75

Programa explicativo y sumario de estética general y aplicada a la música...	0,75
Programa explicativo e índice sumario de historia general de la música.....	0,75
Lo Bello. Discurso.....	0,75
Los Agustinos y la Sagrada Eucarística...	7,75
Visitas al Santísimo para los jóvenes.....	1,50

---

## OBRAS DEL P. ENRIQUE VILLALBA

---

### Religiosas

Salve Regina, a solos y coro con acompañamiento de órgano.....	1,00
Ave María, sólo de tenor y órgano.....	1,00
A San José de la Montaña, coro y sólo y órgano,.....	1,00
Gozos a Nuestra Señora de la Merced, coro y sólo y órgano.....	1,50
Gozos a San Antonio de Padua, a dos voces y sólo de tenor con órgano.....	1,50
Letanía del Sagrado Corazón de Jesús, a	

	<u>Pesetas</u>
dos voces y órgano.....	1,00
Responsorio de San Antonio, a tres voces iguales con órgano.....	1,00
Oquam suavis, motete, a tres voces igua- les con órgano.....	2,00
Magne Parter Augustine, himno para coro general y cuatro voces mixtas con ór- gano.....	2,50
Dos «Te Deum», a dos voces iguales con órgano.....	3,00
Trisagio al Santísimo, a tres voces iguales con acompañamiento de órgano.....	1,00
Oración de Jeremías a sólo de contralto y quinteto de cuerda con harmónium...	3,00
«Coloma Blanca» Plegaria a la Virgen, a sólo con acompañamiento de harmó- nium letra catalana.....	1,00
«Eterno Padre» una voz y harmónium....	0,50
¡Viva el Rosariol! coro y sólo y harmónium	0,50
Letanía a dos voces iguales y harmónium	0,50
Cinco «Ave Marías» a coro unisonal y har- mónium.....	3,00
Himno de la Juventud Antoniana española coro musical y piano o harmónium...	1,00
Benedictus a la 1. <sup>a</sup> Misa Dominical del P. Luis Villalba. sólo y coro con órgano..	0,57

#### Obras didácticas

Método completo de harmónium con re-

	<u>Pesetas</u>
Repertorio clásico, antiguo y moderno de la escuela española.....	15,00
Tratado de Harmonía moderna.....	20,00
Escuela de arpeggios para piano conforme al sistema moderno.....	10,00
Estudio sobre los orígenes del modernismo musical. Conferencia histórica dada en el Paraninfo del Instituto General y Técnico de Segovia en Mayo de 1921.	2,00
<b>Obras profanas</b>	
Capricho español para piano.....	2,50
Sonvenir vals lento para salón de piano..	2,00
1.ª Mazurka para piano.....	1,75
Idem para cuarteto de cuerda.....	3,50
Idem para banda.....	0,75
Danza Burdesca para piano y Largo Elegiacoco para violencillo y piano.....	3,00
«Saudade» Leyenda para violín y piano..	2,50
«Las cuatro en el reloj del castillo» Vals poético de campanas para piano por Pardonwsky. ....	2,00
La misma para piano y terceto de cuerda.	3,50
The Song of love (el canto de amor) Vals Romántico (Pardonwsky) para piano..	2,50
Marcha Real Española para piano,.....	1,00
«En el Campanario del Colegio» Fox-trot infantil para piano.....	1,00
«Machacón» Fox-trot para piano.....	2,00

	<u>Pesetas</u>
«Barcelona es bona» Tango para piano...	1,75
Danza mora, para piano.....	2,50
Capricho elegiaco, para piano.....	3,00
«Amor que mata», Romanza para piano y canto.....	2,00
«De Sierra Bermeja», Tonadilla española para canto y piano.....	2,50
«Sóla é mesta», Romanza para canto y piano.....	2,50
¡Volverán! para canto y piano.....	2,00
«A D. Carlos de Borbón», Himno a coro unisonal y cuatro voces de hombre...	2,50

## OBRAS DEL P. ALBERTO VILLALBA

### (OBRAS PARA PIANO)

#### Caprichos:

1.º «Cayó una flor».....	3,00
2.º «Danza mundana» (ultra moderna)	3,00
3.º «Sombras fugaces» (danza diabólica) (ultra moderno).....	3,00
4.º «Así doblarán a mi muerte» (ultra moderno).....	3,50
5.º «Entre risas y lágrimas» (ultra moderno).....	3,00
6.º «Sueño Oceánico» (ultra moderno)	5,00

	<u>Pesetas</u>
Inspiradas, 1. <sup>a</sup> serie (moderno).....	3,00
Id. 2. <sup>a</sup> serie.....	4,50
Paisajes (ultra moderno).....	3,00
Scherzetto (moderno).....	3,00
Oraciones:	
1. <sup>a</sup> «A la mañana».....	4,00
2. <sup>a</sup> «Al mediodía».....	4,00
3. <sup>a</sup> «A la tarde» (ultra moderno).....	6,00
4. <sup>a</sup> «La noche» (Gran poema de) (ultra moderno).....	8,50
«Luis» Poema sentimental (ultra moderno)	6,00
«Libertas» Sonata (ultra moderno).....	6,00
«Los Andes» (poema) (ultra moderno)....	6,00
«España» (poema) (ultra moderno).....	6,00
Tres canciones peruanas, canto y piano (ultra moderno).....	4,00
«Humorística» para piano sólo (ultra moderno).....	3,50
Canon Cubista (ultra moderno).....	3,00
Caprichos americanos (una serie) (ultra moderno).....	0,00
Fox-trot de moda (ultra moderno).....	2,50
«Vivir soñando» canto y piano (Vals)....	2,00
«Llanto del alma» Jota, canto y piano....	3,00
«El Alcalde de Babia» Zarzuela, partición para canto y piano.....	5,00
Obras religiosas:	
Misa de Requiem a una voz en dos coros.	3,00

	<u>Pesetas</u>
Motete al S. C. de Jesús a tres voces.. . .	2,00
Salve a dos coros, voces iguales.....	2,00
Santo Dios.....	1,00
<i>O Salutaris</i> a gran coro.....	1,50
<i>O Dulcissime</i> , motete a dos voces.....	1,50
<i>O Quan salutare</i> , a dos voces.....	1,50
Requiescant a cuatro voces y contrabajo..	0,50
Benedictus para barítono.....	1,00
Ave María, soprano y piano.....	1,50
Himno a Santa Rita, para canto y órgano.	1,50
<i>Stabat Mater</i> .....	2,50
<i>Salvete</i> himno.....	1,50
Letanía a la Virgen, dos voces.....	1,50
Contempla alma mía.....	1,00
Salve Regina, coro y voces iguales.....	1,50
Idem o tres voces.....	1,75
<i>Tantum ergo</i> tres voces.....	1,50
Almas cristianas, a dos voces.....	1,00
Pange língua.....	1,00
Invitatorio a coro.....	1,00

## OBRAS DE D. MARCELINO VILLALBA

---

### Valses:

El llanto y la caricia, ¡Adios hogar mio!, Las dos de la Basílica, Mis lágrimas, Se obscurece el sol, El fuego, El atardecer, El campo y las flores,

Marinerito (para canto), Manola. *Cinco piezas líricas*, *Escenas mongólicas* Caravana, Danza indígena, Tragedia y muerte, Cabaigata fúnebre.

**Violín y piano:**

Mis ensueños, Española, Serenata, Añoranza, (Recuerdos de Asturias). Sonata en cuatro tiempos para violín y piano, *Et nunc Reges intelligite* (pieza de orfeón cuatro voces mixtas, piano y harmónium, Desastres de la guerra (pieza lírica a tres voces iguales), Melilla, One-Step, Vals lento para violoncell y piano, To-Step piano sólo, Eox-trot en la mayor, Idem en fa idem, Tres Jotas castellanas para piano, Los cuentos de Bartolo tres para violín y piano, Tonadas mías idem, Los Danzadores para piano.

**Piezas de órgano o harmónium:**

Plegaria, Improvisación, Oración, Invocación, Dos Interludios, Elevación, Entrada festiva.

**Obras religiosas:**

Jota Pulchra a cuatro voces mixtas y órgano.....	2,00
Tantum ergo, id. id. id.....	2,00
Tantum ergo, id. id. id.....	2,00
Tantum ergo. id. id. id.....	2,00
O sacrum convivium id. id. id.....	2,00
Salmo 118, id. id. id.....	2,50

	<u>Pesetas</u>
Tantum ergo, seis voces mixtas.....	2,50
O salutaris, cuatro voces mixtas y órgano.	2,00
Tantum ergo, id. id. id.....	2,00
Tantum ergo, id. id. id.....	2,00
Jota pulchra, id. id. id.....	2,00
Ave María, id. id. id.....	2,00
Corazón Santo, coro y órgano.....	1,50
Tantum ergo, coros y órgano.....	1,50
Tantum ergo, id. id.....	1,50
Santo Dios, tres voces iguales y órgano..	1,50
Id., id. id.....	1,50
Id., id. id.....	1,50
Tantum ergo, coros y órgano.....	1,50
Corazón Santo, id. id.....	1,50
Santo Dios, id. id.....	1,50
Tantum ergo, id. id.....	1,50
Panis angélicus, cuatro voces mixtas y ór- gano.....	2,00
O quam suavis, tres voces mixtas y órgano	2,00
Tantum ergo, coros y órgano.....	1,00
Id., id. id.....	1,55
Id., id. id.....	1,50
Rosarillos al Sagrado Corazón de Jesús, coros y órgano.....	1,50
Id., id. id.....	1,50
Tantum ergo, coros y órgano.....	1,50
Ego sum panis, dos voces y órgano.....	1,50
¡Oh que buen Pastor!, coros y órgano....	2,00
Credidi, Salmo, a tres voces iguales y ór-	

	<u>Pesetas.</u>
gano.....	2,50
Veni sponsa, dos voces y órgano.....	1,50
Ave María, cuatro voces mixtas y órgano.	2,00
Letanía, 4 voces mixtas y órgano.....	2,00
Id., id. id.....	2,00
Canción a la Virgen de los Dolores, coro y órgano.....	1,50
Virgen María, coros y órgano.....	1,50
Ave María, una voz y órgano.....	1,00
Bendita sea tu pureza, coros y órgano....	1,50
Preces matutanas. coros y órgano.....	1,50
Ave María cuatro voces mixtas y órgano.	2,00
¡Oh María sin pecados!, coros y órgano...	1,50
¡Oh María!, id. id.....	1,50
Eres más pura, id. id.....	1,50
Con nota suave, coros a tres voces y sólo con órgano.....	1,50
Letanía, cuatro voces mixtas y órgano,...	2,00
Id., coros y órgano.....	1,50
Villancico, id. id.....	1,50
Reses Tharsis, ofertorio a dos voces y ór- gano.....	2,00
Salmo Benedictus, tres voces iguales y ór- gano.....	2,00
Lección 1. <sup>a</sup> y 2. <sup>a</sup> de difuntos, a tres voces.	2,50
Invitatorio de difuntos cuatro voces mixtas	2,50
Himno a San Vicente de Paul, coro a tres voces y sólo con órgano.....	2,00
Id. a San Bernardo, coros y órgano.....	2,00

	<u>Pesetas</u>
Id. a San Vicente, íd. íd.....	1,50
Id. a San José, íd. íd.....	1,50
Id. a Santa Isabel, íd. íd.....	1,50
Id. a la Medalla Milagrosa, a cuatro voces y órgano.....	2,00
Id. a Santa Teresa de Jesús, coro y estrofa a tres y cuatro voces con órgano.....	2,50
Id. al Regimiento de Albuera y acompaña- miento de piano y banda.....	7,50
Tantum ergo, coros y órgano.....	1,50
Princesa Inmaculada, canción a sólo, coros a tres voces con órgano y piano.....	2,50
Canción a María, coros y órgano.....	1,50
Misa en honor de San Vicente, a dos voces y órgano.....	3,00
O sacum convivium, cinco voces y órgano.	2,50
O quam amabilis, a cuatro voces mixtas y órgano.....	2,00
Responsorios de Miércoles Santo, a cuatro voces sóloas.....	3,00



