

La música escènica de Felip Pedrell: Els Pirineus. La Celestina. El Comte Arnau

FRANCESC CORTÈS I MIR

El fet creador, la catarsi musical, és la raó d'ésser de tot allò que va escriure Felip Pedrell. L'efecte alliberador de les emocions personals i íntimes a través de la música, de l'obra d'art, és la purificació artística a la qual al·ludien els romàntics Lessing i Schiller. En les pròpies paraules de Pedrell ho llegim:

¿Por qué se prepara uno y se orienta para producir la obra sin el acicate del beneficio material, ni siquiera el ideal, si no se cree en ello? ... Por qué? Por el impulso invencible que de dentro se alimenta y de dentro brota y sale fuera?¹

És una postura romàntica, si es vol, però adonem-nos que l'ambient respirat a casa nostra, fins i tot gairebé a final de segle i enmig del Modernisme, manté vàlides força premisses estètiques del Romanticisme.

El cas de Pedrell es demostra paradigmàticament, ja que fins i tot la seva tasca musicològica se'ns adreça de forma pràctica, com una eina al servei de la composició. És significatiu, també, que el seu manifest nacionalista, el *Por Nuestra Música*, sigui l'explicació i justificació d'una òpera, i que tracti de la problemàtica de la situació lírica hispana. En aquest aspecte, Pedrell no és sinó un reflex dels gustos musicals de la societat del seu temps. En un article del 31 de març de 1902², fa paleses les preferències dels auditoris en referir-se als concerts quaresmals:

Si en alguna época del año se acentúan el exotismo musical y los exclusivismos a ultranza, es durante la llamada temporada de Cuaresma, en la que fatigado el público por los excesos de la voz en el teatro de ópera, pasa, sin transición, a los excesos no menos deplorables de la batuta en las Salas de Concierto»³.

¹ PEDRELL, F., *Jornadas Postreras*. Valls, Castells ed., 1922.

² PEDRELL, F., *Musicalerías*. (publicat en aquest llibre). Sempere y Cía.

³ PEDRELL, F., *op. cit. supra*, p. 16.

Dins de les seves estètiques, Pedrell aglutina els coneixements musicològics i els etnomusicològics —el que per a ell serà el cant popular— com a mitjà de renovació del llenguatge musical europeu. En aquest aspecte, crec que fou un pioner i alhora un visionari des del moment en què no s'accontentava amb una nova idiomàtica musical rutinària i encerclada; al discurs de la Festa de la Música Catalana l'any 1904⁴, que ell pronuncià, podem veure com maldava per situar ben lluny les fronteres del *non plus ultra* artístic, on mai no es pogués dir: «ara sí que no hi ha més d'Ultra»⁵.

Aquesta valoració pedrelliana del sentit evolutiu de la música i de l'harmonia com a conquesta tècnica, també s'expressa al llarg del segle XIX: existeix la idea del progrés continu, de l'originalitat, i de la concepció de la música com a un organisme autocontenedor de funcions per desenvolupar-se. Així veia Pedrell l'òpera i els seus estudis de perfeccionament des del *Por Nuestra Música*; les reformes de Gluck, Wagner i les aportacions de Mozart són graons de perfecció. En aquest sentit podríem parangonar-lo amb l'harmonista Ernest Kurth quan diu: «l'harmonia és una evolució total i interconnectada, impel·lida per la convicció que cada conquesta de dissonàncies i cada fluctuació cromàtica inusual era un altre estadi del progrés musical cap a la llibertat»⁶.

De la lectura de les seves autobiografies⁷ començades a escriure l'any 1906, podem deduir l'existència d'un desieràtum personal que guiava el seu impuls compositiu: dignificar el nivell cultural de la música hispànica i crear una escola nacionalista. Creia que el millor mitjà per aconseguir aquests fins era l'òpera, el gènere més preuat i popular a l'Espanya del segle XIX. Ara bé, els arbres no ens han d'ocultar el bosc, un bosc que ultrapassa les dues-centes trenta-una obres escrites entre 1856 i 1908. Va experimentar en tots els gèneres musicals. Cal reconèixer que dins d'una producció tan nombrosa, el nivell és desigual i que el compositor va seguir una evolució des de les primeres obres, encara influïdes per l'italianisme —cas de *L'ultimo abbenzeraggio*— passant per l'època d'assimilació d'influències de Wagner, Liszt, Berlioz, el cant popular i la música hispànica —procés que es clou amb *Els Pirineus* (1891)— fins a arribar a la interessant darrera etapa madura, de la qual analitzarem *La Celestina* (1902) i *El comte Arnau* (1904).

Tot i que és possible que l'omnipresència de la idea nacionalista sigui un enfocament que volitivament dóna Pedrell des dels seus anys madurs, podem

⁴ Publicat a *Revista Musical Catalana*. Agost de 1904.

⁵ *Vid. supra*.

⁶ KURTH, E., *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*. Berna i Leipzig, 1920.

⁷ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte*. Ollendorff, París, 1911. - *Orientaciones*. Ollendorff, París, 1911. - *Jornadas Posteriores*. E. Castells i Valls, 1922.

assegurar, després de la lectura de les seves composicions que, ja al 1868, existien en la seva música de *L'ultimo abenzeraggio* indicis del despuntar de la música popular, en un estat embrionari. Serà amb aquesta perspectiva evolutiva que haurem de valorar el desideratum pedrellià.

Si tots aquests desigs no haguessin esdevingut realitats palpables, podríem aplicar l'adagi «molt soroll i pocs nous». Letamendi deia de Wagner que devia a allò no-musical el fet d'haver salvat el seu honor i la seva música. El mestre tortosí, àdhuc, no va estalviar articles, manifestos i preses d'opinió. Mercès a la seva copiosa producció literària, podem abastar un munt de dades significatives, si bé l'interès i el valor d'aquestes dades rau a poder cerciorar que les duia a la pràctica.

Ens podem guiar pel seu opuscle *Por Nuestra Música*, amb la seguretat de la seva validesa. En efecte, si Wagner feia servir els seus escrits estètics com a mitjà d'especulació d'allò que encara componia o havia de compondre, Felip Pedrell va escriure el seu manifest un cop acabada l'obra, i llavors *Els Pirineus* li van servir com a via d'exemple d'allò que es defensava des de la teoria.

El grand *coup* que pretenia aconseguir amb *Els Pirineus* era una reforma del drama líric nacional i alhora sentar bases per crear una escola lírica hispana, la qual era inexistent —així ho creia des d'Àustria, Hanslick—. Després d'unes digressions sobre les reformes de Gluck, de Wagner, i de les teories dels tractadistes espanyols del segle XVIII enfront de la decadència musical a causa de l'òpera italiana, Pedrell arribà a les seves conclusions. L'argument no era suficient per crear una òpera nacional; s'havia d'anar a l'essència de la música espanyola que es trobava al cant popular, i en les obres mestres del passat que en aquells moments descobria la naixent investigació musicològica. D'allí en deduiria les característiques melòdiques i harmòniques pròpies i nacionals. A més, per donar-li forma, se serviria del model wagnerià, l'autèntic revulsiu contra la italianització nefasta del gust popular, el nou llenguatge harmònic tardo-romàntic, i les aportacions originals que feien altres nacionalismes naixents, com el rus Mussorgsky. Val a dir que mai no es perdia de vista la genuïna essència meridional que calia infondre a la nostra música.

Tractarem a continuació una faceta de l'obra pedrelliana que, en principi, sembla que pugui sortir del tema d'aquesta ponència: els poemes simfònics. Tres raons justifiquen aquesta llibertat que em prenc: en primer lloc, crec que seria una greu omisió no fer esment d'una vessant de la seva producció, d'alt nivell i interessant, sobretot dins del context simfònic hispànic; en segon lloc, són un testimoni valuós del domini orquestral de Pedrell, testimoni que contrastarem amb el cas operístic; i, finalment, convé esbrinar si els seus plantejaments nacionalistes afecten els poemes simfònics.

Com a primeres obres d'envergadura orquestral, l'any 1872 va escriure *Couronnement, Marche Hymne á grand orchestre*⁸ i *Fête*⁹, la qual, interpretada al Liceu en uns Concerts Quaresmals, va passar per una obra germànica (es va estrenar en substitució d'una altra obra programada). Després convé saltar a l'any 1877 en què començà a compondre *Lo cant de les muntanyes* (titulat primerament *La veu de les muntanyes*). El va escriure tot just arribar a París, des del 12 de juliol al 18 d'aquest mes, si ens atenem al seu relat autobiogràfic¹⁰. L'any 1878, i amb motiu de les Festes de Montpel·lier celebrades per la Societé pour l'étude des langues romaines, va veure néixer la *Cançó llatina*¹¹, una mena de cantata amb solistes i grans masses corals, la *Marche triomphale à Frederic Mistral*¹², el poema líric *Mazeppa*¹³ amb el text de Lauzières de Thérmines (1878). Dins d'aquests anys de febril activitat, Pedrell va compondre *Il Tasso a Ferrara*, amb text del mateix poeta francès Lauzières, obra dedicada a l'aula de cant coral d'un amic seu. Primer va compondre la versió de cant i piano d'*Il Tasso* i, anys després, al 1881, en estrenar-se a Madrid s'orquestrà «sense modificacions sobre el primitiu pla de la partitura per a cant i piano». Esmentem una producció simfònica, la simfonia *Milà* escrita l'any 1876 a partir d'uns *Esquisses symphoniques* compostos originàriament per a piano l'any 1867.

Des de final d'agost del 1880, després d'haver enllestit una destacada col·lecció de *lieders* —*La Primavera*—, va crear dos poemes simfònics: *Excelsior*¹⁴, basat en la poesia de Longfellow, i *I trionfi*¹⁵ sobre el poema de Torcuato de Tasso. En les seves notes, Pedrell va confessar que els escrivia perquè: «un impulso interior obliga a que salgan fuera, y que se escriben aun pensando que uno no ha de oirlas jamás». Dins del programa simfònic, hom hi podria incloure *Leonore*¹⁶, simfonia dramàtica per a solistes, cors, dues orquestres, etc. (1880), i, ja més tardana, tenim *La glossa*¹⁷ i *La matinada*¹⁸.

⁸ Manuscrit servat a la Biblioteca de Catalunya. M-820, número 5.

⁹ Manuscrit servat a la Biblioteca de Catalunya. M-820, número 8.

¹⁰ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte*. París, Ollendorff, 1911, p. 107-108.

¹¹ PEDRELL, F., *Cançó llatina*. Manuscrit M-817, número 1 de la Biblioteca de Catalunya.

¹² «Marche Triomphale». Pensada per intervenir-hi bandes militars. Pedrell ens n'ha deixat força versions: M-817 número 2 per a gran orquestra i bandes militars, i els M-817 números 3-4-5 amb lleugeres variants de l'anterior.

¹³ PEDRELL, F., *Mazeppa*, que a la Biblioteca de Catalunya es troba com a M-808.

¹⁴ El poema simfònic *Excelsior* és conservat a la Biblioteca de Catalunya com a M-816.

¹⁵ PEDRELL, F., *I trionfi*. Manuscrit a la Biblioteca de Catalunya: M-815.

¹⁶ PEDRELL, F., *Leonore*. Manuscrit M-814, número 2, incomplet.

¹⁷ PEDRELL, F., *La glossa*. Composta l'any 1906 per a la inauguració del Palau de la Música de l'Orfeó Català; poesia de Joan Maragall. Partitura original a la Biblioteca de Catalunya M-823.

¹⁸ PEDRELL, F., *La matinada*. Una visió de la naturalesa; encàrrec de les Audicions Graner del 1905, amb manuscrit servat també a la Biblioteca de Catalunya, M-824.

Tota aquesta producció, gens menyspreable, suposa una valuosa contribució al simfonisme hispànic del segle XIX. No podem assegurar que tinguessin una bona acollida les obres que li van estrenar: *La veu de les muntanyes* fou envoltada de polèmiques en els premis en què es presentà i en les audicions; *Fête* obtingué èxit; la *Marxe de le couronnement*, interpretada a Madrid el 1881, va provocar divisions a la crítica i al públic, mentre que *La glossa* i *La matinada* foren obres celebrades amb èxit.

Per a Pedrell els models de partida foren els poemes simfònics de Liszt i de Berlioz, i la seva postura estètica davant el poema simfònic fou la mateixa de l'artista hongarès: la *Sinfonische Dichtung*, és a dir, una obra que no seguia la forma clàssica, sinó que es basava en la inspiració literària o pictòrica sense que això impliqués la música descriptiva —com algun cop havia fet Berlioz—. Liszt i Pedrell sols volien expressar idees musicals. Aquesta postura seva era la causant de la valoració negativa de Pedrell envers la música de R. Strauss; amb ocasió de l'estrena de *Don Quixot* va escriure'n una crítica negativa¹⁹, i de *Zarathustra* en va dir: «Los sinfonistas literarios continúan trazando programas de sinfonías a cual más descabellado, que si tienen algo a veces, no siempre, de literarios, no contienen nada o muy poco que tenga que ver con la música»²⁰. Anàlogament, els seus judicis sobre el simbolisme de les tonalitats de Schubert i dels colors musicals de Goethe són d'una total incredulitat. No ens ha d'estranyar, doncs, que Pedrell cregués que el *Don Quixot* straussià pogués reflectir l'obra de Cervantes. El seu pensament estava encara en la línia wagneriana; considerava que els símbols eren els que anaven millor a l'assumpte llegendari, i que les anècdotes quotidianes no es podien expressar en música. Ara bé, la seva postura no li va impedir d'estar al corrent de la música contemporània: coneixia la major part de les simfonies de Mahler —autèntica raresa per a l'Espanya del XIX i principi del XX—, de Puccini, de Rimsky.

A més a més, Pedrell tenia afinitats amb l'estil de Liszt i Berlioz. Aquestes afinitats són es següents: tècnica de transformació de motius temàtics; el material melòdic es tractava amb seqüències i progressions harmòniques —tal com havia fet Schumann—. Els temes són importants per si mateixos —Liszt es defensava de les constants repeticions dels temes dient que eren indispensables per al públic²¹—; alguns motius deriven de frases wagnerianes i per a Pedrell, a més a més de temes del cant popular; passatges amb llargs recitats instrumentals cromàtics; trac-

¹⁹ PEDRELL, F., *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*. París, Ollendorff, 1910, p. 116.

²⁰ PEDRELL, F., *Musicalerías*. València, Sempere i Cía, p. 145.

²¹ LISZT, F., *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Leipzig, Lina Ramann, 1880-1883.

tament del metall en la instrumentació clarament inspirada en Liszt i Wagner.

A part, Pedrell s'inspirava de forma clara en el contingut literari de molts poemes de Liszt. La correspondència de títols és reveladora: el *Tasso* de Liszt del 1849 amb *Il Tasso a Ferrara* de Pedrell; *Mazepa* del 1854 de Liszt, amb *Mazepa* de Pedrell; *Ce qu'on entend sur la montagne* per part de Liszt al 1848 i, d'altra banda, *La veu de les muntanyes* per Pedrell. Puc assegurar que la inspiració no va passar del rerafons literari o del prestigi dels títols del programa de Liszt. En el cas de *La veu de les muntanyes* no té res a veure ni el programa literari —per a Liszt el poema de Victor Hugo li serveix d'argument, mentre que per a Pedrell són uns versos de Víctor Balaguer de caire bucòlic—, i encara menys el contingut musical.

Ja que un dels actes d'aquest Congrés és l'audició parcial de *La veu de les muntanyes*, jo els proposaria de donar una breu ullada a aquesta obra i a una altra de caire i composició ben diferents: l'*Excelsior*.

La veu de les muntanyes és integrada per tres parts subdividides:

- La primera consta del «Preludi» i «Albada». D'entrada, cal esmentar la cançó popular que serveix de base al preludi (exemple 1), on ja comencen a aparèixer característiques peculiars de Pedrell, com són les *appoggiature*

The image shows a piano reduction of the prelude from 'La veu de les muntanyes' by F. Pedrell. It is a three-system score for piano. The first system is marked 'Moderato' and contains dynamics 'p' and 'pp'. The second system is labeled 'Canço popular. Chanson populaire' and includes 'rall.'. The third system includes 'dim.', 'pp', and 'cresc.'.

Exemple 1.

F. Pedrell, *La veu de les muntanyes*. Preludi. Reducció per a piano.

harmòniques; el preludi va ser una derivació d'aquest tema, que es va estendre també als temps següents; «Albada» (exemple 2).

- La segona part, «L'aplech» i «Pregaria», s'obre amb un curt recitat d'influència lisztiana (exemple 3), alhora que ens presenta un nou cant popular (exemple 4) que és tractat amb els procediments de progressions i modulacions harmòniques.
- La tercera i darrera part, «La Festa», conté una significativa nota de Pedrell: «La copiosa part de folklòre oriental de la província de Tarragona, que difereix, essencialment del genere dit andalús, ha prestat los principals elements d'assimilació y transformació de motius d'aquest últim número». De fet, hem vist que tota l'obra es basa ja en l'element popular; aquesta és la sincera proposta nacionalista pedrelliana, que fou mal interpretada al seu temps. Molts van ésser els qui confongueren el color harmònic amb l'alhambrisme, i també foren molts, sobretot del grup de la Renaixença, els qui no van acceptar el llenguatge harmònic oriental; l'excessiu pes de l'estètica wagneriana a Barcelona els va fer refusar tot allò que per a ells era el corrupte orientalisme. Aquí rau, crec jo, la grandesa de Pedrell des del moment en què va reconèixer i integrar aquesta tradició hispana.

Exemple 2.

F. Pedrell, *La veu de les muntanyes*. Preludi. Reducció per a piano.

L'Excelsior, en canvi, té una idiomàtica totalment diferent. La seva estructura és més propera al programa de Liszt, és a dir, un sol moviment amb divisions internes, que segueix de prop totes les parts del poema de Longfellow. Seria prou interessant de fer un paral·lelisme entre poema i música. El tema que

Los cors plens d'alegria

pujém, pujém, ninetas,
pujém à Montserrat.

Les Coeurs pleins d'allégresse

Montons, montons, fillettes,
Montons à Montserrat.

F. Pedrell.

Andante, poco mosso.

Exemple 3.

F. Pedrell, *La veu de les muntanyes*. Primera part. Reducció per a piano.

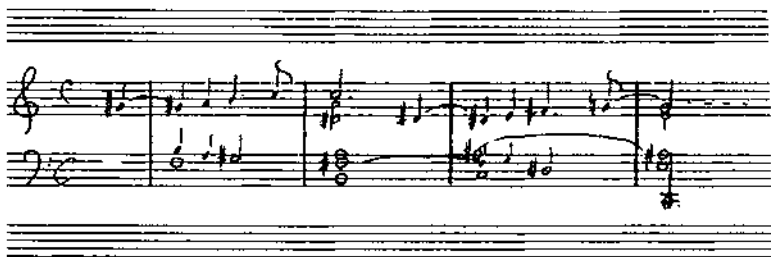
Cant popular.
Chant populaire.

Exemple 4. F. Pedrell, *La veu de les muntanyes*. Primera part.

podríem anomenar «excelsior» és el que lliga tota l'obra (exemple 5); a més destaquem la seva peculiaritat harmònica: un acord de novena, amb processos molt semblants al tema del Tristany wagnerià. Aquest tema és tractat de diferents formes al llarg de l'obra, amb contrastos d'instrumentació i *tempi* musicals (exemple 6). Un *andante sostenuto* de caire líric ens introdueix en un ambient diferent, basat en un nou tema força angulós exposat a la corda.

Certs passatges rítmics són característiques temàtiques, alhora que també podem veure algunes declamacions de caire pianístic de la corda (exemple 7), característica a voltes també present a Liszt, o girs harmònics ben romàntics, com les resolucions de la dominant amb sèptima a un primer grau en segona inversió i alterat. El joc harmònic major-menor també és present a la partitura.

Com diem, Pedrell segueix les evolucions de l'heroi d'*Excelsior*; la seva mort ens la presenta amb la inversió del *tema excelsior* i una marxa fúnebre, cloent l'obra amb l'ideal del triomf d'*excelsior* en presentar-nos el tema en tonalitat major dins d'una atmosfera grandiloqüent, que es va difuminant vers la regió aguda de l'orquestra amb un pianíssim, com a símbol de l'enlairament místic ideal. A l'*Excelsior* no existeix un tema popular en cap de les seves vuit seccions, a part de l'exposició d'un breu motiu a càrrec de la trompa a l'inici del poema. La seva orquestració, llenguatge harmònic i la dinàmica interna, fan d'aquesta obra una de les més interessants. Personalment, crec que l'obra mereix d'ésser sentida en versió de concert; és d'una alta qualitat i profunditat d'inspiració. A part de les influències de Liszt —ostensibles en temes presentats pel metall, i en d'altres—, l'obra traspua originalitat. De ben segur que si Pedrell l'hagués pogut fer sentir en el seu temps, hauria estat més ben acollida que d'altres obres simfòniques seves.



Exemple 5.

F. Pedrell, realització harmònica del tema que obre l'*Excelsior*.

Handwritten musical score for "Excelsior" by F. Pedrell, page 6 v. The score consists of 12 staves of music. The top staff is marked "Allegro scherzoso" and "Moderato con moto". The music is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations. The score is divided into two systems, each with six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p", "f", and "mf".

Exemple 6. F. Pedrell, *Excelsior*, p. 6 v. partitura.

Pedrell ens relata en la seva memòria com des d'abans de 1868 tenia la idea d'explorar el «terreny verge» dels cants populars i escriure una òpera fruit d'aquelles recerques²². Ens assegura que l'estudi de l'òpera *Freischütz* i del germanisme que l'obra duia explícit, fou el que de nou encengué les recomanacions del mestre Nin en favor del cant popular. Així naixeria l'òpera *L'ultimo abenzeraggio*. La lectura de la novel·la de Chateaubriand²³ li va proporcionar un cos on bastir les seves idees líriques primerenques. Des de l'abril fins a primers de setembre del 1868 va posar música a uns versos que confegí un amic seu. L'any 1890 va fer donació de la partitura al Museu-Biblioteca Víctor Balaguer²⁴. Es va refondre la partitura al 1870, i ens assegura que la partitura primitiva restà desconeguda. L'òpera s'hauria representat si no hagués estat pels estralls que al novembre de 1870 va fer a Barcelona la febre groga (tifus icteroides). La partitura la destruí Pedrell al 1894. Novament, l'exigència de perfecció va conduir-lo a refondre-la l'any 1874 —una tasca enllestida en el curt lapse de set dies, en què va remoure el material de dos actes!—. La premsa de l'època va acollir-la favorablement pel fet d'ésser l'obra d'un compositor de casa. Quinze anys després de la seva estrena, Josep Yxart²⁵ hi veia els gèrmens de l'obra d'art de «caràcter nacional». Convé prendre amb cura aquestes interpretacions fetes *a posteriori* de la crítica barcelonina, i més encara el punt de vista particular que dona Pedrell a la seva autobiografia. Ho puntualitzarem més endavant.

L'any 1875 veié néixer la nova òpera *Quasimodo*²⁶ escrita amb un ritme febril: de juliol a octubre compon els quatre actes de la «incommensurable» òpera —diu Pedrell—, i pel Nadal quedà enllestida la instrumentació. L'autor no estava content del resultat, angoixat potser per l'omnipresent idea de la fatalitat de la novel·la de Victor Hugo en què s'inspirà. En les seves memòries, les *Jornadas de Arte*, manifesta un clar descontentament envers aquesta obra, on creia que s'havia allunyat de la fita nacionalista. D'altra banda, l'estrena al Teatre del Liceu, el 20 d'abril de 1875, fou prou infortunada i accidentada com per provocar el fracàs de qualsevol obra mestra: el *casting* gairebé era demencial, llevat de la contralt Volpini, tot i que no li anava bé la seva part.

²² PEDRELL, F., *Jornadas Postreras*. París, Ollendorff, 1911, p. 71.

²³ Traducció feta per la casa Gaspar y Roig titulada: *Aventuras del Ultimo Abencerraje*.

²⁴ Segons confirma Felip Pedrell a les *Jornadas de Arte*, p. 73, existeix en efecte el seu original: quatre volums de les partitures de cant i piano i quatre volums de la partitura d'orquestra, dedicats a Víctor Balaguer per Felip Pedrell on es consigna que l'any de composició fou el 1868.

²⁵ Article al *Diario de Barcelona* del 23 de novembre de 1889.

²⁶ PEDRELL, F., *Quasimodo*. Òpera en quatre actes (composta i representada al 1875); consta de vint-i-nou números, dels quals se'n van publicar tres. La lletra és de Josep Barret, text en italià. Partitura original servada a la Biblioteca de Catalunya, M-799.

Circumstàncies desfavorables com aquestes es van tornar a repetir anys més tard el dia de l'estrena de l'obra *Els Pirineus*.

Malgrat aquestes contrarietats, es va donar un fet escaient: Joan Casamitjana i Marià Obiols van reclamar a les institucions catalanes una beca d'estudis a l'estranger per al jove mestre²⁷.

El contacte amb el món exterior acabaria de desvetllar el seu gust musical, nodrint-lo alhora amb els primers contactes amb la disciplina musicològica. L'enriquiment que li suposarien les estades a Itàlia i França seria decisiu per al futur desenvolupament musical.

Durant la seva estada a França, va intentar posar música a l'obra shakesperiana *El Rei Lear*²⁸. En realitat, el projecte fou una espècie de juguesca amb un literat francès²⁹, ja que Pedrell —advertit pel fracàs de Verdi en provar de musicar el mateix tema— suposà que la ingratitude, l'argument de fons de l'obra, seria un obstacle insondable com ho havia estat al seu torn, la fatalitat per al *Quasimodo*. El projecte quedà en via morta.

La següent obra que cristal·litzaria a la realitat fou *Cléopâtre*³⁰, escrita al 1878 sobre el text d'A. de Lauzières, marquès de Thémines. Aquesta òpera no fou mai representada. El compositor tortosí recorda, dins l'opuscle *Por Nuestra Música*, que a *Cléopâtre* hi ha una escena escrita en prosa, no pas en vers com havia suposat fins al moment.

Pedrell s'adona, ara, que l'important en un drama líric és el desenvolupament de l'acció i no pas la forma poètica que sovint esclavitzava la música. Un altre detall significatiu en la valoració que en féu Pedrell, és el reconeixement de la influència wagneriana massa visible. Convindria prendre'n nota per dissipar prejudicis sobre el wagnerisme aferrissat de Felip Pedrell.

L'any 1880, Pedrell va concebre la idea d'escriure un oratori, *La Samaritaine*, seguint el llibre *Les Socours des Anges* de la poetessa Anna Marie. No va continuar la idea, igual com tampoc no ho va fer amb d'altres projectes com les òperes *Mara*, *Little Carmen*³¹, *Eda*, *El nuevo Colón*, etc.

Entre l'1 d'agost i el 10 de setembre del 1889, va dur a terme la darrera refundició de *L'ultimo abenzeraggio*, i es reestrenà al Teatro Lírico de Barcelona el 6 d'octubre de 1889. L'acceptació per part del públic i la crítica va

²⁷ Per mitjà d'una carta oberta al diari *La Independència* el 28 d'abril de 1875.

²⁸ Relatat per Pedrell a les *Jornadas de Arte*, p. 110.

²⁹ *Vid. supra*.

³⁰ PEDRELL, F., *Cléopâtre*. Òpera en quatre actes. L'original manuscrit és a la Biblioteca de Catalunya. M-803.

³¹ PEDRELL, F., *Little Carmen*. Òpera en tres actes. Començada l'any 1888, restà inacabada. En va compondre sols el primer acte en reducció de cant i piano. Manuscrit servat a la Biblioteca de Catalunya. M-813.

ser bona. Feia poc de l'estrena de *Los amantes de Teruel*, que suscità enceses polèmiques sobre el futur de l'òpera espanyola, i més després de l'encès article de Hanslick sobre l'estat musical a la península. Barbieri escrivia a Pedrell el 2 de novembre de 1889 en aquests termes:

[...] Sin embargo, no hay que desmayar, y si yo por mis sesenta y seis y pico de años no estoy ya para nuevas luchas, usted que es más joven y que acaba de dar [...] su *Abencerraje* debe seguir trabajando para dar *le grand coup*, que, de seguro, le aplaudiría el público, y más que el público éste su affmo. amigo y compañero.

Si a aquestes efusives felicitacions i ànims s'afegeix l'article de J. Yxart del 20 d'octubre de 1889³², que amb les paraules de «El maestro Pedrell es, sin duda, uno de los pocos y más distinguidos españoles que pueden contestar a tales preguntas» (referint-se a la qüestió del drama líric nacionalista), tenim les raons que esperonaren Pedrell a compondre *Els Pirineus*.

Després de l'èxit de la reestrena de l'*Abenzeraggio* l'any 1889, Pedrell va rebre nombrosos estímuls per tornar a compondre òperes. Barbieri li va escriure el 16 d'octubre de 1889 adreçant-li aquestes paraules:

Mi querido amigo y colega: ya ha visto Ud. cómo yo estaba en lo firme, cuando le aconsejaba que volviera a la vida del teatro; porque los laureles del propio jardín conviene regarlos de cuando en cuando [...].

El que l'any 1889 volia Pedrell era donar una resposta a l'òpera de Bretón *Los Amantes de Teruel*. Amb frases ben enginyoses ho refereix a Barbieri el 20 d'abril de 1889³³:

De todos modos, si tienta el diablo aquí en un pueblo de ex-almogávares, no le arriendo la ganancia y podría muy bien suceder que no contase con la límpida que en este caro-pato-ilógico-masónico equivaldría a un meneo en regla y por todo lo alto y lo bajo, aunque, sea dicho de paso, esos *almogávares* de *en Barcelona* (sic) han degenerado algo y aún algos; se han *flamenquizado*, escupen por el colmillo y han suprimido el *voto a Déu!* Siento en el alma que mi estado de ánimo me haya privado de dar una embestida al otro, al de *doublé*, al *barrendero de solfa*.

³² YXART, J., «El Año Pasado», a *La Vanguardia*, 20 d'octubre de 1889.

³³ GÓMEZ ELEGIDO, M. Cruz, «La correspondencia entre Felipe Pedrell y Francisco Asenjo Barbieri», a *Recerca Musicològica* iv. 1984, p. 201.

En una carta a Víctor Balaguer de l'1 d'abril de 1890, Pedrell ens revela que la reestrena de l'*Abencerraje* fou a causa de la insistència d'Arnau per fer quelcom en favor de l'òpera espanyola, i fou llavors quan s'encengué el desig de *El Comte de Foix*.

El 21 d'agost de 1890 explicava a Barbieri que anys enrere va expressar a Víctor Balaguer la seva intenció de posar música a una de les seves tragèdies: *El Comte de Foix*. Feia poc que Pedrell es va assabentar que «el seráfico y listo autor de *Los Amantes*» volia també musicar el mateix argument de Balaguer. Potser això també impulsà Pedrell. Llavors, però, encara no tenia cap idea del títol de l'òpera ni del seu abast. Al començament tenia intenció d'anomenar-la *El Conde de Foix* i més tard, a causa dels treballs d'ampliació, li volia posar el títol *El canto de los Pirineos*; en deia a Barbieri: «Por supuesto que las tres partes de la tragedia, la trilogía o lo que sea, serán actos con un título genérico que aún no está decidido».

Al cap dels mesos, Pedrell perfilà la idea de la trilogia amb un pròleg —potser per certes connotacions amb la tetralogia wagneriana, i afinitats amb la intenció de reforma del drama líric.

Cal puntualitzar que el que veritablement cal anomenar la trilogia és l'òpera *Els Pirineus* amb les seves parts diferents: «Pròleg», «El Comte de Foix», «Raig de Lluna», «El Coll de Panissars». Hi ha una confusió entre la *trilogia* i la *trilogia ideal*. Aquesta darrera consistia en la intenció de Pedrell de posar música a cadascun dels lemes dels Jocs Florals catalans ressorgits al segle XIX; els lemes de Pàtria, Fe i Amor havien d'ésser el teló de fons d'òperes respectives. A la seva autobiografia *Orientaciones*³⁴ ens confessa que des dels anys de joventut a Tortosa esperava fer la «trilogia ideal», essent Pàtria *Els Pirineus*, Fides (o fe) *Ramon Llull*, i Amor l'òpera *La Celestina*. *Ramon Llull* quedaria al tinter dels projectes i sols va prendre forma prèvia pels espectacles-audició Graner amb l'obra *Visions de Randa*.

Entrem de ple en la qüestió de l'òpera *Els Pirineus*. La cronologia de la seva creació és la següent: del 7 d'agost al 16 de setembre del 1890 es van compondre els actes «Lo Comte de Foix» i «Raig de Lluna». A fi d'aconseguir una estructura més normal per a l'òpera, Balaguer en va voler escriure una tercer part que versés sobre la jornada de Coll de Panissars, la que Pedrell anunciava com «la solemne paliza que les largó Pedro el Grande de Aragón a los franceses, y en la cual atizaron de firme los Almogávares [...]»³⁵. El compositor demana a Balaguer que escrigui un pròleg «presentant unes "cortes d'amor"» i, fins més o menys anacrònicament, sota el punt de vista històric, la

³⁴ PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, Ollendorff, 1911, p. 234.

³⁵ GÓMEZ ELEGIDO, M. Cruz, *op. cit.*, p. 221.

predicació de la tercera croada per Pere *L'Ermità*³⁶. Balaguer per inspirar-se va fer un viatge a Foix i a Carcassona l'estiu del 1890.

L'acte «El Coll de Panissars» fou compost entre gener i febrer del 1891, i orquestrat fins al 7 d'abril. El «Pròleg» va veure la llum en el breu lapse dels dies 16, 17 i 18 de maig, i l'orquestració en va quedar enllestida el 6 de juny.

D'antuvi existien ja uns fragments escrits per Pedrell. Es tracta del sirventès «El Comte de Foix», escrit l'any 1880, per a baríton i piano, amb text de Víctor Balaguer, i un lais, o col·lecció de catorze *lieders* amb text de Víctor Balaguer per a cant i piano musicats l'any 1879. Aquestes obres passaren gairebé íntegres a l'òpera³⁷.

L'argument de l'òpera gira al voltant de la casa de Foix i la croada contra l'heretgia càtara, extrapolant-hi el succés de la invasió de les tropes franceses de Felip III Valois. Cada acte està situat en un moment històric diferent: el primer al 1218, rebel·lió del Castell de Foix en contra dels llegats papals i la Inquisició, que volien arrabassar el domini del castell al Comte i excomunicaven les corts d'amor occitanes; el segon acte se situa a l'any 1245 en la desfeta de Montsegur, on són cremats els darrers albigesos i es captura el Comte de Foix; el darrer quadre fa referència al 1285, l'escomesa dels almogàvers amb Roger de Llúria i el Comte de Foix.

El pròleg amb què s'obre l'òpera és d'una expressió grandiloqüent i efectista. Un bard presenta als espectadors l'obra de forma anàloga a com un actor presentava les obres teatrals del segle d'or hispànic; aquest personatge era molt del gust dels ambients de la Renaixença, quant a representar una figura semimitològica i semihistòrica. Pedrell s'inclinava cap a la figura més real d'un trobador. La utilitat del pròleg és sols la de presentar els principals personatges de l'òpera: la visió dels Pirineus com a encarnació dels ideals de la Pàtria, el bressol històric català dels esperits nacionals, la cort d'amor trobadoresc del Castell de Foix, el llegat papal que va llençar la interdicció sobre les terres occitanes, els inquisidors, la ruïna dels comtats occitans cremats i abatuts per les guerres i perduts en mans dels francesos, els amogàvers, que setanta anys després vengen la derrota, i, finalment, un al·leluia joïós i triomfal. Per a aquesta presentació dels personatges principals es proposa una escenografia molt figurativa amb valls i cims pirinencs envoltats de núvols que s'han de dissipar per poder oferir perspectives de diferents indrets dels Pirineus. Pedrell devia pensar a emprar una decoració de tela contínua, és a dir, un gran paisatge pintat en una llarga tela que anava desplaçant-se als ulls de

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte*, p. 155, i consten també als catàlegs d'A. Añón dels *Escritos Heortásticos* (1911, Tortosa), i al de Francesc Bonastre: *Pedrell, acotaciones a una idea*, (Tarragona), 1977.

l'espectador, mercès a què aquesta s'enrotllava sobre si mateixa. Aquest tipus de decoració mòbil aviat va desaparèixer dels grans escenaris europeus en favor d'elements de tipus estàtic i transparències.

Sobre l'òpera *Els Pirineus*, es van escriure diverses crítiques i anàlisis al seu temps. Fins i tot l'any 1901 un nodrit grup de deixebles i amics de Felip Pedrell van publicar un recull d'aquests escrits sota el títol: *La Trilogia Los Pirineos y la crítica* (editor Oliva, de Vilanova i la Geltrú).

Giovanni Tebaldini publicà a la *Revista Musicale Italiana*, any IV (Torí, 1897)³⁸, una extensa anàlisi basada en la correspondència argument i temàtica musical força interessant. L'acèrrim defensor pedrellià Rafael Mitjana³⁹ en publicà l'any 1909 des de la perspectiva del llibret argumental i la crònica dels avatars històrics de la representació d'*Els Pirineus*.

La factura de l'òpera se'ns presenta com una evolució en qualitat i en idioma respecte a les escrites fins al moment, si bé personalment crec que es tracta sols d'una fase intermèdia amb la presència de moltes idees noves interessants, però no prou madurades encara. Cal esmentar a part el text de Balaguer. Aquest presenta una dificultat dramàtica: desenvolupar tres episodis històrics tancats, és a dir, que en cloure un acte qualsevol, no hi ha un nus dramàtic a resoldre. El plantejament de la problemàtica temàtica es resol en cada acte. Això és fàcilment explicable si tenim en compte que les tragèdies balaguerianes són capítols històrics tancats i de caire esporàdic. Hi ha un sol personatge que perviu al llarg de l'obra: Raig de Lluna. Pedrell s'adona de la importància d'aquest personatge; des del primer moment ja es preocupava per trobar una bona solista que pogués cohesionar els tres actes amb el seu paper. Quan es va estrenar l'òpera al Liceu l'any 1902, la majoria de les crítiques de premsa i revistes barcelonines coincidiren en els defectes del llibret de Balaguer. Crec que, a part dels problemes de continuïtat, es tractaria del llenguatge d'estil renaixença que va començar a quedar antiquat.

Quant a la composició, sortosament podem conèixer-la fins als més petits detalls del procés de gestació. La correspondència entre Víctor Balaguer i Pedrell n'és una valuosa eina. També s'han conservat els esborranys⁴⁰ manuscrits de Pedrell per a *Els Pirineus* i per a altres òperes seves. De forma molt semblant a com procedia Wagner en els seus esborranys preliminars, Pedrell després de llegir l'argument cercava el caràcter dels personatges i els trets

³⁸ TEBALDINI, G., *Filippo Pedrell ed il dramma lirico spagnuolo*. Div. Musicale Italiana, Torí, 1897.

³⁹ MITJANA, R., *Los Pirineos, estudio crítico*, 1909.

⁴⁰ Els esborranys de *Els Pirineus* es conserven a la Biblioteca de Catalunya, M-812; consisteixen en uns vuitanta-dos folis, amb numeració feta posteriorment per Higiní Anglès; els folis són de diferents mides i formats.

fonamentals. Seguidament, escrivia fragments on es contenien els *leitmotiv* o les cançons populars que utilitzaria. Sovint desenvolupava els temes o les cançons amb canvis d'harmonia o progressió de certes parts dels temes. Aquest procediment ja l'emprava abans. Així, el que conservem del *Rei Lear* és un conjunt de fragments i temes escrits en llapis, com a estudi preparatori.

En una carta a Barbieri explica també aquest procés ell mateix:

[...] He dedicado a un objetivo todo el trabajo de preparación: a poner en música con la nota característica especial y peculiar requerida por cada personaje, toda esa avalancha de canciones, tenzones, *plants* (*complaintes*) y *serventerios* del primer acto; de esas melodías tipos se desprenderán las consecuencias de color y medio ambiente en que han de vivir y sentir los personajes [...] musicalmente hablando.⁴¹

Les melodies tipo o *leitmotiv*, si volem dir-ho més wagnerianament, ja foren emprades en la seva òpera *Cléopâtre*.

La procedència d'aquests motius i cançons populars és aclarida amb tot tipus de detall y honradesa personal al *Por Nuestra Música*. Els temes es refereixen tant a situacions com a personatges. Al seu opuscle ens diu que va refusar aquells que no es prestaven a les múltiples modificacions de l'acció.

Després donarem una visió comparativa dels diversos motius guies emprats a *Els Pirineus*, *La Celestina* i *El Comte Arnau*.

Algunes paraules sobre l'estructuració de l'òpera: Si féssim una lectura a la primitiva versió de *L'ultimo abenzeraggio* de l'any 1868, i donada per Pedrell a la Biblioteca-Arxiu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú l'any 1890, ens adonariem d'una evolució enorme. A l'*Abenzeraggio* es conserva encara una distribució totalment italianitzant en els quatre actes, amb les típiques escenes i *cavatines*, els *intermezzos*, els *bailables coreados*, les *preghieras*; els recitatius d'acompanyament són sumaris. L'harmonia és força convencional sense cap de les proeses enharmoniques que ompliran les pàgines de *La Celestina* i *El Comte Arnau*. Sols ens en criden l'atenció alguns passatges lleugerament cromàtics (exemple 8):

El metall a l'orquestra és força desenvolupat. Tot i així, alguns detalls ens sorprenen, com la presència d'un cant coral paralitúrgic (Sancto Yavhé) alternat amb intervencions solístiques d'estil recitatiu, o la nota al peu de la partitura del número 10 de l'acte II — el «romance Morisco» —, on Pedrell escriu: «Para dar colorido a esta pieza y con la viveza propia del romance, el autor la ha compuesto sobre un tema que los árabes de Túnez han ejecutado hace poco en la Exposición de París, y sobre melodías que cree no son extrañas al

⁴¹ GÓMEZ ELEGIDO, M. Cruz, *op. cit.*, p. 221.



Exemple 8. F. Pedrell, *L'ultimo abenzeraggio*. Versió de 1868.

caràcter popular», o en el cas de la «zambra morisca» (acte II), on explica el següent: «Júntense en este baile la zambra morisca, que los cristianos tomaron de los árabes». També ens pot sobtar que Pedrell demani la presència d'un corifeu com a guia de l'argument i estalviar-se els antidramàtics *raconti*. El corifeu reapareixerà molts anys després a *El Comte Arnau*, i també —encara que amb diferent nom— al bard de *Els Pirineus*.

L'estructura de *Els Pirineus* ha començat a superar algunes de les inveterades tradicions italianes, encara que no es pugui demanar un canvi radical. Sols voldria fer una comparació amb el Wagner italià de *Liebesbot*, *Rienzi*, el desenvolupat del *Tannhäuser* i el madur del *Siegfried*.

A *Els Pirineus* les cançons populars i les tençons i lais encara hi juguen un paper molt destacat com a elements vertebradors de la forma. No seria arriscat dir que es compon a partir d'aquests fragments de peces, com a blocs unificats, mentre que entre bloc i bloc es manté l'atenció per a l'ús dels motius guia. Cal puntualitzar-ho, però.

Si prenem l'acte I com a exemple, se'ns presenten a les primeres pàgines els motius del «llegat papal», de la «ruïna de la pàtria», del «presagi i fatalitat», situats gairebé sempre a l'orquestra, mentre que les veus desenvolupen un recitat lliure amb accentuats salts melòdics. En algunes ocasions, com a la pàgina 74 de la partitura de cant i piano, un tema el pot introduir la veu i després continuar-lo l'orquestra, però aquest procediment és força estrany. Els contrastos d'elements motívics, els freqüents canvis de *tempo* i el procés harmònic força interessant condueixen molt bé una considerable part de l'acte amb les veus sempre de caire recitatiu⁴². Enmig ens trobem amb els blocs més monolítics tonalment, com el de la «Cort d'Amor» —que té un procés harmònic que ens recorda la marxa dels pelegrins del *Tannhäuser*—, desenvolupat sobre Mi_b -, «I Giuochi» —una dansa de joglars que ens recorda el deute amb la *Grand Opéra* francesa—, si bé ens resultaran molt més estàtics la tençó, el lai i el sirventès.

⁴² Sovinteja a la partitura de cant i piano la indicació *recit.* a les veus.

Una qüestió ens ha de quedar força clara: les categories estètiques amb què jutgem la construcció de l'òpera. D'entrada, i en vistes a una anàlisi, convé que descartem tots els prejudicis de l'harmonia clàssica amb els quals sovint analitzem les partitures.

Si ja en l'aspecte formal els esquemes clàssics han estat abandonats al romanticisme tardà, ¿per quina raó ens entestem a valorar segons l'harmonia clàssica de Beethoven i Haydn obres d'Strauss o Mahler?, ¿és que poden funcionar correctament les anàlisis schenckerianes a Wagner, per exemple? Jo crec que no. Les solucions de les anàlisis de Mitchell són ben parcials, i una prova factible són els retocs d'aquest tipus d'anàlisi que ha de fer Allen Forte⁴³ en obres wagnerianes o de Skryabin.

Al segle XIX, el desenvolupament de l'harmonia representa el progrés continu, sols cal llegir Riemann o Kurth per ser-ne conscients. Cada nova dissonància conquerida era un pas endavant. A aquesta visió s'hi apunta Pedrell. En les tres òperes que analitzem es produeix un joc constant a la tonalitat M-m, s'hi introdueixen els graus alterats VI >, II,; la dominant presenta sovint la quinta alterada. Riemann ja ens comença a donar una idea més àmplia de la tonalitat. Les relacions tonals fan que dominant i tònica tinguin el mateix valor. Pedrell vaticina, tant per escrit com des de les partitures, el fi de la tonalitat M-m. Sovint veiem com les veus evolucionen per semitons creant unes relacions que difícilment podríem explicar des del punt de vista clàssic. I si cometem l'error d'interpretar aquestes notes com a notes de pas, n'essorrem la peculiar sonoritat. Quan Lluís Millet analitza l'òpera *La Celestina*⁴⁴ diu en més d'una ocasió: «no analitzeu aquest acord, sentiu-lo». La peculiar valoració sonora el fa molt proper quant a punt de vista estètic del que creu Schönberg de *l'acord de Tristany*⁴⁵: «¿per què simplifiquem els "acords vagabunds" i insistim a situar-los sota el domini d'una tonalitat, quan no hi ha una relació unívoca a fer amb acords com el sèptima disminuïda?» Les enharmonies seran freqüentíssimes al nou llenguatge de Pedrell (exemple 9), les conduccions semitonals (exemple 10), els acords de sexta afegida (exemple 11); o entendre els acords de sèptima com a consonants, si bé caldrà esperar *El Comte Arnau* per sentir-ho. Un altre recurs que va emprar Pedrell va ser la compressió rítmica del material temàtic quan escriví els punts culminants.

Al costat d'aquests fragments ens sobtaran els nous elements introduïts per Pedrell: derivacions de madrigals de Palestrina a un fals bordó de Tomàs de

⁴³ FORTE, Allen, *New approaches to the Liner Analysis of Music*. JAMS, vol. xLI, núm. 2, 1988.

⁴⁴ MILLET, L., «La Celestina del Mestre Felip Pedrell», a *Escritos Heortásticos*, Tortosa, 1911.

⁴⁵ SCHÖNBERG, A., *Theory of harmony* (trans. E. Carter. Berkeley, 1978).

la - no: sí to - sto coi pea non che
 à - ti - gas: tan prompt - tu nò lo pe - sui quo es -
 ta - gués: fion prompt Foix s'ó - lance: ut sou pon-

rit *a tempo*
3 *pp poco cresc.*

Exemple 9. F. Pedrell, *Els Pirineus*. Partitura per a cant i piano, p. 14.

Me - fa - sta per l'ul - Heu - ser dè l'o - ra seia - gu - ra - ta in
 an - fra - ta per tota ha - de ser la - ra y ma - l'at - teu - ra en
 Ni - fra - to pour tous est tou - jours Cetez - hou - ru mus - di - tu: ou

legato *mf*
MIRAVALL.
cresc.

Exemple 10. F. Pedrell, *Els Pirineus*. Partitura per a cant i piano, p. 74.

IL BARDO DE' PIRENEI (si avanza fino al proscenio)
LE BARDES DES PYRENEES (viens jusqu'à l'avant-scènes)

Si - guere mio Pub - bli - co, Bis vi guar - dil Li -
 Senyors del Pú - blic, Deu vos guard! La -
 O Mon - sei - gneur public, Dieu vous gar - de! Je

p *pp* *pp*

Exemple 11. F. Pedrell, *Els Pirineus*. Partitura per a cant i piano, p. 2.

Sancta Maria de *Libro llamado arte de tañer fantasía, assí para Tecla como para vihuela* (1565), o al primer acte on apareix la cançó francesa «Mort de Na Joana» —columna vertebral del primer acte— basada en la melodia turca «Iskia samaisi», alternada amb una derivació de la cançó «El Comte Arnau». En el tençó de Gemesquia usa unes paràfrasis de Comes i una melodia extreta de l'«Epístola farcida dels SS. Innocentes», o també s'inspira en una cançó d'amor del segle XV per al cant de Raymond, cançó servada a París, BNP núm. 12, 7440 i publicada per Gaston de París i Gevaert.

Podríem dir que això es tracta d'un *pasticcio*? No. Cal saber entendre dues coses: primer, el moment històrico-cultural de l'òpera i, en segon lloc, ¿si desconeaguéssim l'origen d'aquests fragments, n'opinaríem el mateix? La tria d'obres procedents de la polifonia del segle d'or respon als ideals nacionalistes de Pedrell; les melodies turques i àrabs cerquen un color oriental que ell suposa que havíem sentit a la Península. No hi ha el menor dubte que la tradició àrab va deixar un solc a la nostra cultura, i el seu art refinat i delicadament cromàtic devia forjar els primers models de melodies medievals hispanes. Per tant, la proposta de Pedrell és historicista i feta amb rigor. A més, si l'ambientació es mou entre corts trobadoresques, hauria d'ésser natural anar a cercar informació de com eren els autèntics cants, i així ho féu. El que no trobarem mai serà una al·lusió musical gratuïta o ridícula, cap atisbe esperpèntic.

Els Pirineus és una òpera rica en detalls històrics, sobretot al voltant dels intents de representació al Teatro Real de Madrid, la seva estrena al Liceu l'any 1902 i l'estrena a Buenos Aires el 1910. Pedrell i Víctor Balaguer intentaren l'estrena fiant-se que la reglamentació del Real, que obligava a programar a cada temporada unes quantes òperes d'autor espanyol, els ajudaria «legalment».

D'altra banda, podien aspirar a la subvenció econòmica de cinc mil pessetes per presentar l'obra a Madrid. Tant Mancinelli —director de l'orquestra del Real— com l'empresari Comte de Michelena, d'entrada foren favorables al projecte. Sembla que l'altra òpera en pugna, el *Garín* de Bretón, no tenia res a fer-hi a causa del fracàs de *Los Amantes*. Fins i tot Hanslick —després de l'allisada que elegantment li va escriure Pedrell— va aplaudir *Els Pirineus*, i es reberen ofertes de Chicago, París i Nova York. Una allau de crítiques favorables va envair Espanya. Àdhuc Pedrell encarregà a la casa Mahillar de Brussel·les unes «tubas i bocinas romanas» per usar-les al pròleg —record de les tubes wagnerianes i l'*heckelphone*—. El diari *La Renaixença*, de sempre poc favorable a Pedrell, li dedicà passatges encomiàstics per *Els Pirineus*. J.B. Pujol edità la partitura de cant i piano; i amb aquest moviment s'aconseguí una reial ordre⁴⁶ per a l'estrena de l'òpera. Llavors van començar les

⁴⁶ Reial Ordre de 30 de març de 1892.

reticències de Michelena i les crítiques de Peña y Goñi. En la correspondència personal, Pedrell parlava d'algú, amic de Michelena, que intentava boicotejar l'obra, i Balaguer desconfiava de «las tenebrosidades desfavorables del Real». ¿D'on venia l'oposició?

Deixant de banda el filisteisme del segle XIX a casa nostra, un dels obstacles va provenir de l'influent Marquès de Comillas, de qui Pedrell ens diu que es mostra «arxicatòlic». El problema era l'argument; i Comillas no entenia que el llegat pontifici fos a l'òpera un personatge negatiu i, a part, creia que l'òpera era una apologia del catarisme, una desautorització de l'Església i de Roma. Pedrell es va sotmetre als oficis del pare Llanas per tranquil·litzar Comillas, fins i tot féu intervenir Fastenrath⁴⁷ al seu favor. Va ser inútil.

Un altre cas de total incomprensió fou l'article de Miquel i Badia⁴⁸, qui comença afirmant que l'argument de l'òpera era «asunto catalán». Però la part més crítica era la següent: «¿Es igualmente feliz la elección de la época y de los sucesos históricos [...]?», «[...] ¿Ha de suceder forzosamente que el sentimiento religioso se encuentre proscrito de la trilogía?». Miquel i Badia arribà a negar rotundament que tots els fets històrics herètics representessin la fisonomia nacional. Aquella mala interpretació la podem entendre com a provinent d'un personatge academicista i tradicionalista, oposat a tots els corrents nous i enemic del modernisme, però aquesta era la postura ètica d'un ampli sector de la societat.

Mentrestant, continuaven els preparatius per a l'òpera a Madrid. Felip Pedrell va aconseguir que Apel·les Mestres s'encarregués del disseny dels figurins de l'òpera; en principi es pensava reproduir-los en la magnífica edició de *Els Pirineus* que preparava l'editor Henrich. Alguns entebancs en el projecte i una malaltia d'Apel·les van postposar-ho fins després del juny de 1892⁴⁹. Un cop executades les làmines dels figurins, es feren servir en una exposició a l'Ateneo de Madrid, i pensaven emprar-los per a la representació al Real. De les decoracions, se n'havia d'encarregar Soler i Rovirosa, el qual es va trobar amb moltes dificultats per copsar les exigències de les didascàlies de l'òpera. Els figurins d'Apel·les Mestres s'han conservat fins avui dia a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer.

⁴⁷ Carta de Felip Pedrell a Víctor Balaguer del 25 d'octubre de 1891.

⁴⁸ MIQUEL I BADIA, F., «Sobre el Drama lírico nacional», a *Diario de Barcelona*, setembre de 1891.

⁴⁹ Carta de Pedrell a Víctor Balaguer, 20 de juny de 1892, on s'explica que Apel·les Mestres es compromet a realitzar els figurins. Col·lecció epistolària servada al Museu-Arxiu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.

Fracassat el projecte del Real⁵⁰, s'estrenà a Venècia el pròleg l'any 1897, i l'òpera sencera al Liceu de Barcelona el 4 de gener de 1902⁵¹. A la mateixa nit es va representar el *Siegfrid* de Wagner, traduït i fet a la italiana; part de la burgesia catalana no va acudir a l'estrena, Pedrell creia que era perquè Balaguer no els agradava⁵². Les condicions de l'estrena van ser lamentables: pocs assaigs dels cantants, sols es va salvar la Parsi-Petineïlla —Raig de Lluna—; a un dels cantants se li va encarregar el paper de Sicart quaranta-vuit hores abans de l'estrena; el vestuari —que hem vist en reproduccions a la revista *Album Salón*— era molt pobre i rudimentari. Tal volta, l'escenografia de Vilomara podia salvar el conjunt.

Per a l'estrena, el director d'orquestra Goula va realitzar una sèrie de talls a la partitura original. Actualment encara es conserven. El nombre important de pàgines a vegades és cosit amb cordills. Els talls es van realitzar de les parts de l'òpera que podien causar monotonia tonal. Finalment, per no allargar-nos massa, citarem també l'estrena de *Els Pirineus* a Buenos Aires, una gran expedició de tot el Teatre del Liceu que va organitzar Goula l'any 1910. Va ser un èxit.

L'òpera *La Celestina* es va gestar amb gran rapidesa durant el 1902. El dia 30 de juny, Pedrell ens relata que va començar a fer la selecció del llibre i la composició alhora. Endegà l'escriptura per al darrer acte a fi «d'evitar la fatiga que sempre arriba al final de l'obra».

La Tragicomedia de Calisto e Melibea representava per a Pedrell un llibre únic, un dels que va posar sempre en lloc preminent. Aquesta joia de la literatura humanística presentava grans dificultats d'adaptació escènica. Pedrell s'atrevia amb una obra no pensada mai per a la representació dramàtica, com s'entenia al segle XIX, sinó creada per a la *lectura dramàtica* dels segles XV i XVI.

D'altra banda, *La Celestina* era una òpera escrita sobre text en prosa, capgirava així la tradició centenària d'usar textos en vers per als llibrets. Aquesta qüestió fou objecte de debat l'any 1891 a les pàgines de *La Vanguardia*; Pedrell va intervenir-hi per escrit i va reproduir la seva posició a l'apèndix del *Por Nuestra Música*, sota l'epígraf «Cuestión mal planteada». Ell s'alineava amb Wagner, admetent sols recursos com l'aliteració, i feia guanyar el ritme de l'accent musical sobre el ritme de la versificació. Pel que fa a la resta, era favorable a l'ús de la prosa. Des d'aquelles línies es manifestava així pre-

⁵⁰ Fins a l'any 1902 encara cuejava el projecte. Una carta del 6 d'abril de 1902 del Conde de Romanones (llavors Ministre de Belles Arts) no va autoritzar l'òpera enmig de sospites de comentaris i judicis adversos. Sols deixà a Pedrell les esperances d'una possible interpretació en versió de concert.

⁵¹ Se'n van fer onze representacions al Liceu.

⁵² PEDRELL, F., *Orientacions*. París, Ollendorff, 1911, p. 178.

monitòriament: «[...] En nuestra literatura antigua poseemos una obra que sería el ideal del *libretto* en esta forma mixta, *La Celestina* [...]»⁵³.

El fet d'usar la prosa també resoldria un altre problema del nostre compositor: la seva dificultat d'adaptar el text a la música. Li suposava un gran esforç d'escriure un vers, ens ho confessa a les *Jornadas de Arte*⁵⁴: «Iba yo mismo trazando en prosa las principales situaciones de Chateaubriand —es referia a l'*Abencerraje*— y, como en mi vida he sabido hacer un dístico, entregaba el trabajo hecho, para que lo versificara, a mi amigo B.»

Per fer l'adaptació de *La Tragicomedia*, Pedrell va alterar una part dels autos de Fernando de Rojas, suprimint-ne algunes escenes o ampliant-ne d'altres. Deis vint-i-un *autos* que integren *La Tragicomedia*, sols s'usen a l'òpera el primer, el cinquè, el sisè, el vuitè, el novè, el desè, l'onzè, el dotzè, el tretzè, part del quinzè, del dinovè i del vintè.

Quant als afegits dramàtics, constatem un romanç de l'òpera —«Fonte Frida, Fonte Frida»—, que sols serveix per fer una separació d'escenes, a part de les consideracions de tipus nacionalista que hi vulguem trobar. També és de notar que l'escena de cacera al bosc amb què s'obre l'òpera és el desenvolupament d'una simple cita a l'original de Rojas; Pedrell situa, a més, l'acte primer en un ambient de boscuries, més romàntic i bucòlic, mentre que Rojas el que fa, és una tragèdia urbana, cubicular, tancada a les cases dels personatges.

Llevat d'aquests casos, el compositor es mostrà extremament respectuós amb l'obra de Rojas, sobretot en el diàleg, de manera que l'òpera conserva tots els trets característics del castellà del segle XV. L'esperit purista que conservava la integritat de l'idioma del segle XV no va ser ben entès per tots els crítics de l'època, que esperaven una òpera amb una renovació radical del llenguatge. Aquesta renovació hauria trencat la bellesa de l'obra de Rojas.

No obstant això, Pedrell en va recrear una versió «eufemística». «Las condiciones irrepresentables [...], de la obra de Fernando de Rojas, se han amoldado, a las condiciones y exigencias del drama lírico [...] y respetando aquella parte escultural del lenguaje»⁵⁵. Subirà l'elogiava per haver expurgat totes les cruïes del vocabulari. És obvi que moltes de les paraules dures i situacions truculentes topaven amb la moral purista d'aquells temps, i no ens ha d'estranyar que restin fora del pla de l'òpera. Crec que no cal esmentar casos en què el puritanisme moral va escridassar òperes de renom universal per la seva pretesa oprobiositat.

⁵³ PEDRELL, F. *Por Nuestra Música*. Barcelona, Henrich, 1891, p. 130.

⁵⁴ PEDRELL, F., *Jornadas de Arte*. París, Ollendorff, 1911, p. 207.

⁵⁵ PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, Ollendorff, 1911, p. 241.

Recordem que Cervantes qualificava *La Celestina* com a «òpera divina si ocultés més allò humà».

Quant al ritme dramàtic del que resulten les adaptacions a l'òpera, potser diríem, per no allargar-nos, que l'obra pedrelliana s'assembla més a la primitiva *Comedia de Calisto* —edició de Burgos de 1499— que no a la definitiva dels vint-i-un *autos*; a la mort de Celestina i dels criats de Calisto en el tercer acte segueix el desenllaç de la caiguda de Calisto i el suïcidi de Melibea al quart acte. Les reflexions finals exemplars de Fernando de Rojas no tenen cabuda dramàtica per Pedrell.

Vistos *Els Pirineus* i *La Celestina* podem assegurar que el mestre tortosí disposava d'un gran sentit escènic, alhora que respectava el contingut literari. A *Els Pirineus* no dubta a prescindir de «La mort del llop» —un cant que Balaguer situava al final del darrer acte, preciós poèticament, però nefast pel drama escènic.

Un cop publicada la partitura de cant i piano, molts músics i comentaristes de l'època s'hi interessaren. El magnífic estudi dels motius guia de Lluís Millet n'és un exemple⁵⁶, o al de Rafael Mitjana, Henri de Curzon, Camile Bellaigue⁵⁷, Alberto Gasco.

Hi ha una gran evolució d'estil entre *Els Pirineus* i *La Celestina*. Notem un Pedrell més madur i segur, més desimbolt en el tractament harmònic, més ric en detalls rítmics. Els motius guies són nombrosos, i interessants harmònicament. La relació del text i de la música és més estreta i suggerent. No deixa escapolar cap detall de situació i pretén dibuixar amb certesa el caràcter dels personatges a partir dels motius que els assigna.

El cant popular també hi és present: «[...] cuando me vi en el caso de condensar así las palabras como la acción, utilicé fragmentos de un antiguo romance [...]»⁵⁸, però el seu lligam amb el discurs musical és més aconseguit (exemple 12).

Quant al cor, element operístic grandiloqüent, és molt menys emprat que a *Els Pirineus*. Però presenta una novetat ben destacable: Pedrell l'aprèn a usar no com un personatge escènic col·lectiu, sinó com a instrument de color: el cor, rere l'escena, que sols emet vocals (exemple 13).

Puccini i Ravel —a *Daphnis et Cloé*— anys més tard, van dur aquest efecte de color al seu més gran exemple. El detall és significatiu, car representa pura especulació de color tímbric, des del simbolisme, més pur.

Quant a la riquesa harmònica podem quedar astorats de la seva audàcia:

⁵⁶ MILLET, L., «La Celestina del Mestre Felip Pedrell», a *Revista Musical Catalana*, 1904.

⁵⁷ El qual gairebé va arribar a aconseguir que fos representada a París.

⁵⁸ PEDRELL, F., *Orientaciones*. París, Ollendorff, 1911, p. 242.

y n - si con - ten - tar - lo ho en la inuoy - té, pues no in - vo liem - po
 de deis d'ans la inuit le so - la pair - an - a nia - yant pu le si - to
 ce - st no - con - ten - tar - lo ro' cad - la mor - tu, pot - ché non eb - li lem - yo

Musical score for Exemple 13, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score includes lyrics in Catalan and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *cruc.*, and *crusc.*

Exemple 13.

F. Pedrell, *La Celestina*. Partitura de veu i piano, p. 3-4.

cromàtica, d'evolució contínua, però mai no és una còpia del *Tristany*. L'acord alterat del *Tristany* sols apareix quatre o cinc vegades al llarg de tota l'òpera. I, quant a l'argument, *La Celestina* queda del tot fora de l'ambient semi-màgic tristanesc, dels seus filtres amorosos i mortífers de caire èpic. L'obra de Rojas i Pedrell és més humana i real, recull, de forma directa, la fatalitat, la cobdícia, i la falsedat enfront de la innocència i la puresa de l'amor.

Tractarem alguns aspectes del motius guies. Thomas Mann parlava del *leit-motiv* com «una fórmula màgica, que ens porta el significat tant d'allò esdevingut com d'allò que ha de passar». Ens permet de relacionar el text amb la música. Si la seva fama prové de Wagner i dels acurats estudis posteriors d'Ernest Newman i Roland Jackson, val a dir que la seva procedència és anterior.

Pedrell els adopta com a mitjà de *composició inductiva*, és a dir, que va dels detalls al tot, havent-hi una preconcepció global del pla de l'obra sencera. En les òperes que tractem serà l'evolució temàtica el que donarà forma a l'obra, més que no pas les estructures formals que puguin generar les relacions harmòniques.

De *Els Pirineus* a *La Celestina* els motius guies han evolucionat tant en nombre com en quantitat. Si a *Els Pirineus* assenyalam uns dotze motius principals, a *La Celestina* podem augmentar-los fins a trenta-un. Tonalment són

The image shows a side-by-side comparison of musical notation for two operas. The left column is for 'Els Pirineus' and the right column is for 'La Celestina'. Each column contains four staves of music, with the top staff in each column being the vocal line and the bottom three being the piano accompaniment. The pieces are: 'Ruina Pàtria' (Els Pirineus), 'Dona de Galisto' (La Celestina), 'Fons' (Els Pirineus), and 'Enamorament' (La Celestina). The notation includes clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and dynamics.

Exemple 14. Quadre comparatiu de motius guies a les òperes
Els Pirineus i *La Celestina*

més complexos i interessants els de *La Celestina*, alguns dels quals són de considerable extensió, i d'altres molt breus però plens de força, quasi cèl·lules temàtiques.

Potser influïren en els canvis de plantejament de Pedrell els consells que li adreçà César Cui⁵⁹. En una carta li plantejà els seus dubtes sobre si el *leitmotiv* ha d'ésser per a personatges i no pas per a idees o conceptes. Creia Cui que els motius de *Els Pirineus* són massa curts i difícils per a desenvolupar-se melòdicament; li criticà un possible abús de recitatius i poca diversitat d'acompanyament orquestral. En devia prendre bona nota en *La Celestina*, ja que usa motius desenvolupats amb presència continuada a la partitura de les referències motíviques.

Observem la diferència temàtica i harmònica entre motius de *Els Pirineus* i *La Celestina* (exemple 14).

Per resumir *La Celestina* podríem parafrasejar algunes de les conclusions de Lluís Millet: «Havem hagut de servir-nos de la partitura sense veure l'obra

⁵⁹ Carta de César Cui a Felip Pedrell, 22 de març de 1893. Servada a la Biblioteca de Catalunya, M-964.



Exemple 15.

F. Pedrell, *El Comte Arnau*. Reducció per a cant i piano, p. 55.

en escena [...] defectes n'hi deuen d'haver. Algú dirà que la prosòdia del llenguatge de vegades no encaixa prou naturalment amb la frase cantada; que els motius més importants se presenten poc desenvolupats en les seves reaparicions; que la mort de la Celestina té un caràcter musical massa èpic [...] Però [...], potser se tornaran qualitats posada la obra en el lloc per on ha sigut creada»⁶⁰. Crec que són els únics retrets fets amb reserva que podem atribuir a la partitura.

La notícia que ens aporta Pedrell a les seves autobiografies de la composició de *El Comte Arnau* és, de nou, la premonició de la idea. En aquest cas ens situa a l'any 1877, any en què Aniceto de Pagès i Puig va obtenir un premi dels Jocs Florals amb l'adaptació de la cançó popular «El Comte Arnau». Ens cita també el *Romancerillo catalán* de Milà i Fontanals⁶¹, com a record pretèrit.

L'any 1900 es va dirigir per carta a Joan Maragall⁶² exposant-li la intenció d'adaptar el seu poema «El Comte Arnau». De bon principi, Maragall confessà a Pedrell que, tot i sentint l'obra com musicable, en imaginar-se-la sobre escena no la hi sabia veure.

A partir de 1903, Pedrell començà a esbossar l'obra. En aquells moments va rebre una carta de Joan Maragall que li preguntava «si havia pensat mai a tractar musicalment la tragedia grega, *el Prometeu*, *els Perses*, etc...?».

Les indicacions de Maragall ens poden començar a explicar la particular estructura de *El Comte Arnau*. Pedrell el va titular com un festival líric popular. Cada part està dividida en escenes —X i VIII—. Ara bé, aquestes escenes comencen a diferir del que seria una òpera típica; en primer lloc, hi ha separació entre les escenes; moltes de les quals s'acaben amb acords dissonants (exemple 15).

⁶⁰ MILLET, L., *op. cit.*

⁶¹ PEDRELL, F., *Jornadas Postreras*. Castells i Valls, 1922, p. 7.

⁶² PEDRELL, F., *Jornadas Postreras* (apèndix).

El cor tanca alguna escena cantant *a cappella*. Aquests dos detalls són suficients per demostrar que quelcom havia variat de la forma tradicional operística.

A la portada de la versió per a cant i piano⁶³ de *El Comte Arnau* una nota preliminar adverteix que el poema es pot executar en versió de concert, com a drama líric —segons la pràctica habitual— o bé a l'aire lliure com feien els grecs amb el teatre clàssic: prosceni per personatges i cor, orquestra, i al costat seu els corifeus i cor recitant.

Pedrell manifestà que l'esperit de les obres de Sòfocles, *Èdip*, *Antígona*, *Electra*, se li van destacar inspiradores i li havien de servir com a model per a l'ús del cor, dels corifeus, tant solistes com grup recitant, i seria aquesta *veu del poble* la que hauria de saturar tota la composició de l'obra de pietat i dol per minvar el dolor de l'heroi i de la seva ànima condemnada. Aquesta postura estètica la podem inscriure en el corrent noucentista que en aquells moments començava a sorgir a Catalunya com alternativa al modernisme. Pedrell va participar àdhuc en els nous moviments culturals, no va quedar estancat al segle XIX.

Fins i tot, va fer un retret a Wagner per no emprar l'element coral a les tres primeres parts de la tetralogia. Als seixanta-tres anys d'edat, Pedrell continuava evolucionant i renovant-se estèticament. Donà un gran pas amb la proposta de *El Comte Arnau*, tant en la forma com en el tema.

Els arguments històrics del romanticisme —*Abenzeraggio*, *Cléopâtre*, *Els Pirineus*, etc.— van quedar superats en favor de la llegenda popular, el quasi-mite i, el que és més important, l'escenificació de la fantasia pura. El *maison de El Comte Arnau* és plasmat directament a la partitura. L'ambient poètic i oníric, les visions fantàstiques s'interpretaven des de la música i també des de l'escenografia que demanava Pedrell: boscos ombrívols, orgies, paratges desèrtics, espectres, nits de llamps i boires, els llimbs amb atmosfera de transparències, mutacions escèniques a la vista de l'espectador, etc. Les noves característiques del futur desenvolupament de la música del segle XX són, sense cap dubte, contingudes a *El Comte Arnau*; el germen és dins d'unes pàgines que són més que una simple partitura.

A part dels fragments que en va oferir Pau Casals en concert, sabem que hi hagué dos intents per tal de representar l'obra en escena: l'un al Parc Güell (1904) i l'altre a la plaça barcelonina de Las Arenas (1906). Pedrell va encomanar l'execució de l'obra a l'Orfeó Català de Lluís Millet, amb qui mantenia estretes relacions des de la fundació de l'entitat⁶⁴.

Lluís Millet era partidari de l'escenificació al Parc Güell, encara en cons-

⁶³ La partitura fou editada l'any 1911 com a homenatge dels seus alumnes i amics amb motiu del 70è. aniversari. L'editor en fou José Guardia.

⁶⁴ MILLET i LORAS, M. Dolors, «Lluís Millet a Felip Pedrell —Epistolari—» *Recerca Musicològica*, VI-VII, 1986-1987.

trucció. L'arquitecte Gaudí va començar a dissenyar l'escenari, les grades per al públic en un indret amb una bona acústica i una vista meravellosa sobre Barcelona. El pressupost inicial era de cinc mil duros. Gual s'encarregaria de realitzar l'escenografia i el vestuari. Maragall dubtava, però, d'un lloc encara en construcció, allunyat de la ciutat i a l'aire lliure. No veia com solventar l'excessiva llum del dia o l'obscuritat de la nit. A més, l'estrena de l'obra semblava llavors precipitada. Per al finançament del projecte es pensava organitzar una temporada de «Festivals lírics» amb subscriptors. El projecte de societat va fracassar.

L'altra temptativa de la plaça de Las Arenas tenia com a avantatge la convivència dels propietaris i empresaris de la plaça per subvencionar la representació. Qüestions tècniques i preferències també dels directius envers l'ídol de la tauromàquia, el torero Mazantini, frustaren definitivament el projecte.

Si de *El Comte Arnau* hem assenyalat la novetat de la seva forma i l'originalitat argumental, no és menys en l'aspecte estrictament musical. Pedrell era un bon harmonista, i ho palesa com a cap altra òpera en *El Comte Arnau*.

Contràriament, se'ns presenta un canvi radical en l'ús dels *leitmotiv*. Els temes emprats no passen de vuit i, d'aquests, la major part sols apareixen en un o dos fragments dels actes.

En canvi, són moltíssims els que s'originen al voltant d'aquests acords (exemple 16).

Allegro moderato.
ADALAISA.
apassionément

Treu - te la cu - pa, que t'heu - ré més
Ô - te - moi tu sur - pe, ja te ver - rai plus

COMTE ARNAU.

CHŒUR I.

Allegro moderato.

Exemple 16.

F. Pedrell, *El Comte Arnau*. Reducció per a cant i piano, p. 11.



Exemple 17.
Semblança dels acords al *Tristany* i a *El Comte Arnau*.

Aquest acord ens recorda molt un desenvolupament de l'anomenat «acord de Tristany» (exemple 17). S'associa repetides vegades amb *El Comte Arnau* i el seu desig amorós envers Adelaida. Pedrell ens parla de l'emoció de dolor pregon que li produïa el tema de les llagues d'Amfortes al *Parsifal* i que ell recull a les pàgines 73 i 92 de *El Comte Arnau*.

Ens sorprenen també les harmonies de *sexta* afegida a la segona part de l'obra, d'una sonoritat impressionista. Des de *La Celestina* hem anat observant com Pedrell tendeix cada cop més a retardar les resolucions V-I, no acaba de confirmar la tonalitat, jugant amb el doble to M-m, els graus alterats i les escales exòtiques; podem assegurar que a *El Comte Arnau* la tonalitat, a voltes és sols un pretext formal; vegem sinó aquests compassos inicials de la V escena de la primera part (exemple 18).

No hi trobarem la relació dominant tònica fins a trenta-sis compassos després, i encara el I grau tindrà associat un acord de *sexta* afegida.

El cor el veiem actuant de corifeu, de veu espiritual del poble, sols d'instrument de color, com havia fet també a *La Celestina*. Ara, però, se'ns mostra més agosarat en el tractament harmònic i tímbric (exemple 19).

Es manté en la seva producció el cant popular. Miquel Querol, a la seva anàlisi⁶⁵, ens assenyala encertadament les coples del llaurador, i l'element central de l'obra: *La cançó del Comte Arnau*.

Encara se'ns presenten alguns exemples de polifonia religiosa imbricats amb el nou diàleg tonal. Tenim l'explicació en els fragments de música sacra que Pedrell insereix a les seves òperes: en primer lloc, cal comptar amb la fas-

⁶⁵ QUEROL, M., «Pedrell compositor». *Anuario Musical*, 1977.

cinació envers el nou univers sonor que suposa el descobriment de trets històrics que feia Pedrell; en segon lloc, ell creia que la melodia gregoriana, la melopea cristiana en les seves paraules, era l'origen de la melodia i la música occidental. Discutible o no, aquest era el seu punt de vista.

Tranquillo.
CHŒUR I.

Tranquillo.

4 CHORYPHÉES. Sopr. I. II (*scelus*).
p scuplic

Nisi
Hust!

sf

pp *murmurando ben suto*

Exemple 18.

F. Pedrell, *El Comte Arnau*. Reducció per a cant i piano, p. 43.

CHŒUR I. Tutti.

Ahi!
Ahi!

Ahi!
Ahi!

Ahi!
Ahi!

21

animando

f *p*

Exemple 19.

F. Pedrell, *El Comte Arnau*. Reducció per a cant i piano, p. 100.

