

Enric Granados y el contexto pedrelliano

Carol A. Hess

Resumen. *Enric Granados y el contexto pedrelliano*

Granados empezó sus estudios musicales con el pianista Joan Baptista Pujol, si bien quien más influyó en su obra fue Felip Pedrell, a quien Granados consideraba como verdadero maestro. Pedrell le comunicó su amor por el wagnerismo y tuvo una influencia fundamental en su desarrollo artístico. En esta ponencia, la Dra. Hess estudia la personalidad de Granados a través de sus composiciones y nos remite, con numerosas citas, a los estudiosos de su obra. (M.D.M.)

Résumé. *Enric Granados et le contexte «pedrellien»*

Granados entreprend ses études musicales avec le pianiste Joan Baptista Pujol, mais la personne qui a le plus d'influence sur son oeuvre est Felip Pedrell que Granados considérait comme un véritable maître. Pedrell lui communique son amour pour la musique wagnérienne et son influence sur son développement artistique est fondamentale. Dans cet exposé, Mme Hess étudie la personnalité de Granados à travers ses compositions et nous renvoie par de nombreuses citations aux spécialistes de son oeuvre. (M.D.M.)

Abstract. *Enric Granados and the Pedrellian Context*

Granados began his musical studies under the pianist Joan Baptista Pujol, although the most influential figure in his work was Felip Pedrell, who Granados considered a true master. Pedrell transmitted to him his love of Wagnerism and had a fundamental influence on his artistic development. In this paper, Dr. Hess studies the personality of Granados through his compositions and refers, through numerous quotes, to scholars of his work. (M.D.M.)

Zusammenfassung. *Enric Granados und der Zusammenhang von Pedrell*

Granados begann seine Musikstudien mit dem Pianisten Joan Baptista Pujol, auch wenn es Felip Pedrell war, der am meisten Einfluss auf sein Werk hatte und den Granados als wahrhaften Meister ansah. Pedrell teilte ihm seine Leidenschaft für den Wagnerismus mit und hatte einen bedeutenden Einfluss auf seine künstlerische Entwicklung. In diesem Re-

ferat untersucht Frau Dr. Hess die Persönlichkeit Granados anhand seiner Kompositionen und verweist mit zahlreichen Zitaten auf die Fachleute seines. (M.D.M.)

Benvolguts amics i col·legues, senyores i senyors: en primer lloc voldria agrair al comitè científic d'aquest congrés internacional, i particularment al professor doctor Francesc Bonastre, per l'amable invitació per participar en aquesta trobada, la qual és per a mi motiu de molt honor i goig. Com que el meu domini del vostre idioma és massa limitat, em permetré de fer en castellà la meva ponència sobre *Granados y el contexto pedrelliano*.

En 1883, a la edad de 16 años, Enric Granados se presentó al concurso Pujol, interpretando la *Sonata en sol menor* de Schumann (la cual calificó años después como la primera «obra decente» que jamás había estudiado) y leyendo a primera vista una obra comisionada. Durante los tres años anteriores había trabajado intensamente con el homónimo del concurso, Joan Baptista Pujol, fundador de la llamada «escuela catalana» según el profesor norteamericano Mark Hansen, autor del artículo «El uso del pedal y la escuela catalana en la enseñanza de Enrique Granados y Frank Marshall»¹. En el tribunal estaba Albéniz, que se había trasladado a Barcelona desde Madrid ese mismo año, con el propósito de estudiar composición con otro miembro del tribunal, Felip Pedrell. Esta ocasión debe haber sido el primer contacto del joven Granados con esas grandes figuras de la música catalana. El concurso fue decisivo: el tribunal falló a favor del dotado intérprete ilerdense y Granados, como en su tiempo Albéniz, se decidió a emprender estudios de armonía y composición con Pedrell, tarea que empezó el año siguiente.

En 1884, año en que empezó a enseñar a Granados, Pedrell ya se había definido en España como el gran defensor de Wagner. Las circunstancias que condujeron a Pedrell al wagnerismo, que han sido detalladas por el profesor doctor Francesc Bonastre en su libro *Felipe Pedrell: acotaciones a una idea*, incluyen el estudio desde su juventud de partituras como *El buque fantasma* y *Tannhäuser*, que ejercerían una gran influencia en su trabajo. Además, Pedrell había publicado en 1868 un artículo sugestivo, «La música del porvenir», y en 1872, sus *Cartas a un amigo sobre la música de Wagner*, ambos publicados en la revista *La España Musical*².

En sus escritos observaba el «estado de crisis» de la música actual, hiato que pedía «... un nuevo impulso /.../ una nueva aspiración».

Las polémicas de Pedrell en estos escritos tempranos dieron fruto: el wagnerismo, fenómeno recientemente estudiado por Alfonsina Janés i Nadal, Ca-

1. «The catalan School of Pedaling in the teaching of Enrique Granados and Frank Marshall», en *The Pianist's Guide to Pedaling*, ed. Joseph Bariowetz. Bloomington: Indiana University Press, 1984, 220-229.
2. BONASTRE BERTRAN, F.: *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*. Tarragona: Caja de Ahorros Provincial, 1977, 25-26; 102-109.

therine Macedo y Roger Alier, asumió una posición de importancia capital en la crítica musical española durante los últimos veinticinco años³.

Igual que en otros países europeos, el wagnerismo en España era una actividad propia de progresistas e intelectuales⁴. Unamuno, entre otros, en su ensayo de 1896, «La regeneración del teatro español», insistió en que el teatro debía volver a «reunir [las artes] en poderosa síntesis como tal vez fundirá de nuevo lo profano con lo religioso». Al mismo tiempo señalaba la dimensión espiritual de la *Gesamtkunstwerk*, observando que «una de las más hondas concepciones wagnerianas [es] la de la integración de todas las artes en el teatro y la del carácter religioso de éste»⁵.

Cuando contemplamos la reacción fervorosa del público barcelonés hacia el estreno del *Parsifal* la madrugada del primero de enero de 1913, esta postura de 1896 parece bastante presiente. Concluyó Unamuno que todavía Wagner «no ha influido /.../ lo que debiera fuera de la música»⁶.

En Barcelona, centro del wagnerismo, tenemos las actividades de la *Associació Wagneriana*, liderada por Joaquim Pena, y las conferencias que dio Miquel Domènech Espanyol en 1902, y de quien Pedrell discrepó en varios aspectos interpretativos.⁷ Como cualquier intento intelectual, el wagnerismo también inspiró parodias, como, por ejemplo, unos pasajes satíricos en la novela de 1911, *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, y en obras teatrales como *Lorencín o el camarero del cisne*, *Tannhäuser y el estanquero* y *Tannhäuser cesante*, de Salvador María Granés y Pablo Parellada. Según veremos, esta actitud paródica afectó en cierta manera la primera obra wagneriana de Granados.

Más importantes, en relación con el desarrollo del joven Granados, deben haber sido las composiciones de Pedrell. Después de haberse instalado en Barcelona en 1873, Pedrell compuso sus primeras óperas, entre las cuales *El último Abencerraje*⁸ y *Quasimodo*⁹ fueron representadas en el Liceu. Después de un año en Roma y una estancia en París, concibió en 1878 *Cléopâtre*, obra en la que aplica sistemáticamente unos principios wagnerianos¹⁰. Se nos plantea

3. JANÉS i NADAL, A. *L'Obra de Richard Wagner a Barcelona*. Barcelona: Fundació Salvador Vives i Casajoana, Ajuntament de Barcelona, Serveis de Cultura, Institut Municipal d'Història, 1983.
4. ALIER i AIXALÀ, R. *El Gran Teatro del Liceo (Historia Artística)*. Barcelona: Edicions Francesc X. Mata, 1991.
5. Véase LARGE, David C. y WEBER, William (eds.). *Wagnerism in European Culture and Politics*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1984.
6. UNAMUNO, M. de. «La regeneración del teatro español», en *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco, tomo 3. Barcelona: Vergara, 1958, 32.
7. *Id.*, *Ibid.*
8. PEDRELL, F. «Nuevo comentario sobre el Parsifal», en *Musicalerías*. Valencia-Madrid: F. Sempere, 1906, 73-74; JANÉS i NADAL, *op. cit.*, 128-131.
9. *El último Abencerraje* estaba terminada en 1868; Pedrell realizó una revisión en 1870, y otra en 1874 para su estreno en el Liceu, que tuvo lugar el 14 de abril de 1874. (Nota del editor).
10. *Quasimodo* fue estrenada en el Liceu, bajo la dirección de Felip Pedrell, el 20 de abril de 1874 (N. del ed.).
10. BONASTRE, *op. cit.*, 105.

entonces una cuestión importante: ¿en qué consisten esos principios? A lo largo de la historia del wagnerismo español, hubo ocasiones en que una crítica irreflexiva y armada de los más vagos criterios, tachó una obra de «wagnerista», como ya veremos en el caso de Granados¹¹. Sin embargo, se pueden identificar unos rasgos musicales concretos que, aplicados según la inspiración del compositor, pueden constituir una estética wagnerista, la cual está situada en el polo opuesto de la escuela italiana y de su descendiente española, la zarzuela. Incluye los siguientes elementos: el empleo de una gran orquesta, que actúa como protagonista; un cromatismo intenso; un argumento épico; el uso de los *Leitmotiven* y *endliche Melodie*, es decir, la melodía infinita en vez de las divisiones estructurales (que, según Wagner, serían artificiales) de *recitativo* y *aria*. Todas estas características evidentemente están opuestas a la zarzuela, con su instrumentación clara y transparente, el uso de la orquesta en función de acompañamiento, argumentos basados en la vida cotidiana, divisiones en secciones y toques de *andalucismo*.

No disponemos de detalles sobre el contenido de las lecciones que dio Pedrell al joven Granados. Además, fueron de corta duración: la muerte del padre de Granados obligó a éste a abandonar los estudios para poder contribuir a la economía familiar. Tampoco se sabe mucho de los métodos pedrellianos: otros discípulos suyos han optado por elogiar al maestro en vez de entrar en pormenores. Manuel de Falla, por ejemplo, en su ensayo necrológico titulado «Felipe Pedrell», sólo comenta que debe «a las enseñanzas de Pedrell ese encauzamiento artístico indispensable a todo aprendiz noblemente intencionado» a la vez que se refiere con algún desprecio a que «algunos de los que fueron sus discípulos dejan entender que no lograron gran fruto de aquellas enseñanzas»¹². Sin embargo Granados, al igual que Albéniz y Falla, consideraba a Pedrell como una influencia fundamental en su desarrollo artístico y filosófico, a pesar de críticas a su falta de metodología, y aparte de una breve controversia caecida en 1907, siempre reiteró su gran respeto hacia su antiguo profesor.

Entonces, ¿en qué consistía el «contexto pedrelliano», y cómo se aprovechó Granados de sus frutos entre 1884 y 1916, fecha de su muerte inesperada? Como se sabe, Pedrell terminó por rechazar su *Cléopâtre* y dedicó sus energías a la manifestación wagneriano-nacionalista en su obra madura, o sea, la trilogía operística de 1891, *Els Pirineus*. Que la hubiese publicado acompañada de un manifiesto en el que aclaraba sus principios musicales y psicológicos, o sea, *Por nuestra música*, fue además un gesto singularmente wagneriano. En este mismo tratado, plantea la agenda nacionalista en el contexto de la agenda

11. Una breve descripción de los rasgos musicales aceptados como wagnerianos se encuentra en Ralph LOCKE, «The French Symphony: David, Gounod and Bizet to Saint-Saëns, Franck and their Followers», en *The Nineteenth-Century Symphony*, ed. D. Kern HOLOMAN. New York: Schirmer, 1997, 194.

12. SOPENA, F. (ed.) «Felipe Pedrell», en [Falla] *Escritos sobre música y músicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1988, 4ª ed., 92.

schopenhaueriana de Wagner. El tercer capítulo se anuncia con una invocación a la Voluntad Suprema que «la composición del drama lírico, según la teoría de Wagner, ha de basarse en el desenvolvimiento de ciertos temas típicos concebidos en sentido paralelo a la sucesión de los hechos que expone, precisa y comenta la orquesta que, en cierto modo desempeña las funciones del antiguo coro griego y habla en la voz /.../ de la Voluntad Suprema»¹³. Parece una clara alusión a *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) de Schopenhauer, con su propuesta de que la música es la objetivación de la Voluntad Suprema, idea modificada musicalmente por Wagner en su ensayo *Beethoven de 1870*¹⁴. Además, la obra de Pedrell atrajo el interés internacional: en 1902, cuando la comunidad francesa experimentaba las últimas agonías del *wagnerisme* con obras como *Fervaal*, compuesta por Vincert d'Indy en 1897, los *Cinq poèmes de Baudelaire* de Debussy o *Le roi malgré lui* de Chabrier¹⁵, resulta que otra obra de Pedrell, *La Celestina* (1902), llamó la atención de los críticos franceses Henri de Curzon, Henri Collet y Camille Bellaigue. Según Christian Goubault en su importante estudio de 1984, *La crítica musical francesa de 1870 a 1914*, Bellaigue comparó *La Celestina* a *Tristan und Isolde* e intentó, lamentablemente sin éxito, conseguir que se representara en la Opéra-Comique de París¹⁶. Lo importante es que Pedrell, con su programa nacionalista basado en los principios wagneristas, logró un estilo internacional. Y que, evidentemente, fue entendido como tal en el extranjero.

Este aspecto internacional del «contexto pedrelliano» es lo que más afectó a Granados. Como tantos otros elementos de la cultura catalana de esta época, la tensión entre lo regional, lo nacional y lo internacional influía en cualquier manifestación de la cultura. También se ve esta tensión en la obra de Pedrell. Por una parte, insistió en la inspiración que ofrecía el canto indígena, señalando la idea del Padre Antonio Eximeno de que «sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo sus sistema»¹⁷. Este planteamiento ha definido casi exclusivamente el status de Pedrell —por lo menos en el extranjero—, empezando con el conocido estudio del recién fallecido musicólogo norteamericano Gilbert Chase, *The Music of the Spain*, publicado en 1941¹⁸.

13. PEDRELL, F. *Por nuestra música*. Barcelona: Henrich & C^a, 2^a ed., 1891, 500.

14. WAGNER, R. *Beethoven*. Leipzig: G.W. Fritsch, 1870. Examinado en K.M. Knittel, «From Chaos to History: The Reception of Beethoven's Late Quartets», Tesis doctoral (Princeton University Press, 1992), 114-130.

15. MESSING, S. *Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Rochester: University of Rochester Press, 1988, rept. 1996, 5-6, 9. Véase también TARUSKIN, R.: «Back to Whom? Neoclassicism as Ideology», en *19th—Century Music* 16 (1993), 290.

16. GOBAULT, Ch. *La critique musicale dans la presse française de 1870 à 1914*. Geneva-Paris: Editions Slatkine, 1984, 471-472.

17. PEDRELL, F. *Por nuestra música*, 485. [La frase no es de Eximeno; se trata de una atribución y de una glosa genérica de su obra, que por otra parte concuerda con la teoría herderiana del *Volksgeist*, corriente en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX] (N. del ed.).

18. CHASE, G. *The Music of the Spain*. New York: Dover, 1959, 2^a ed., 147.

Este libro, que se ha reeditado y que se sigue leyendo hoy en día, expone los intereses folclóricos de Pedrell sin referirse al contexto wagneriano¹⁹; naturalmente hay que señalar los aspectos internacionales de su obra y evaluar más detenidamente la importancia de Pedrell como sembrador de influencias internacionales en España. Esta influencia [wagneriana], además, se manifiesta en la obra de Granados.

Al considerar este aspecto de la personalidad musical de Granados, sustentamos que éste no fue partidario de un folclorismo estereotipado. En *Goyescas*, por ejemplo, emplea alguna melodía popular (que supuestamente escuchó cerca de Valencia) como tema principal del cuarto movimiento, *La maja y el ruiseñor*²⁰. También obras como las *Doce danzas españolas* y las *Seis piezas sobre cantos populares españoles* respiran cierto andalucismo. De hecho, la primera fue criticada por no ser suficientemente catalana. Sobre esta crítica comentó Granados: «A mí me parece que el arte no tiene nada que ver con la política...; Esto me ha causado algunos disgustos, llegando a recibir desprecios y anónimos en que se me acusa de escribir danzas andaluzas!... Yo me considero tan catalán como el que más, pero en música quiero expresar lo que siento, lo que admiro y lo que me parezca bien, sea andaluz o chino»²¹. Sin embargo, compuso dos sardanas para piano: la número ocho de las *Doce danzas españolas* y una pieza independiente, *Sardana*, conocida como op. 37. Pero por lo general Granados prefería un romanticismo tardío e internacional. La mayor parte de sus obras para piano, por ejemplo, *Allegro de concierto*, los *Valses poéticos*, *Bocetos*, y una cantidad de mazurkas se inclina hacia un evidente europeísmo; otras, incluso las dos series de *Escenas poéticas*, las *Escenas románticas* y hasta gran parte de *Goyescas* pueden compararse con el estilo de Fauré, con sus densas texturas y un laberíntico lenguaje armónico.

En suma, en la mayor parte de la obra de Granados no encontramos *rasgueado*, ni el modo frigio, ni los ritmos de *jotas* y *seguidillas*, es decir, aquellos gestos *españolistas* (casi exclusivamente *andalucistas*) que muchos esperaban ver en la música española de la época.

El cosmopolitismo de Granados afectó a la recepción crítica de la versión operística de *Goyescas*, estrenada en Nueva York en 1916. Lejos de ser el triunfo descrito por algunos críticos de la prensa española, *Goyescas* decepcionó a los críticos neoyorquinos no sólo por la debilidad del libreto, sino también por su partitura, que consideraban insuficientemente española²². En su artículo

19. *Id.*, *Ibid.*, 146-149.

20. FERNANDEZ-CID, A. *Granados*. Madrid: Samaran Ediciones, 1956, 203. Véase también RIVA, Douglas J. «The Goyescas for Piano by Enrique Granados: A Critical Edition», Tesis doctoral (New York University, 1982), 19.

21. VILA SAN-JUAN, P. *Papeles íntimos de Enrique Granados*. Barcelona: Amigos de Granados, 1966, 78.

22. Véase «El estreno de *Goyescas* en Nueva York», *Musical Emporium* 19176 (1916), 4-5; «New Grenados [sic] Opera», *New York Herald*, 30 de enero de 1916, p. 11. Citados en HESS, C. *Enrique Granados: A Bio-Bibliography*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1991, 54, 72.

«*Goyescas* y el “color local”», el crítico Adolfo Salazar se quejó de esta tendencia²³.

Al escuchar los primeros compases del Interludio que anuncia el tercer cuadro, por ejemplo, se entiende porque la comunidad musical internacional ya ha calificado *Goyescas* como notable por su «ausencia comparativa del uso melódico y rítmico de los elementos gitanos, andalucistas, flamencos o cante jondo»²⁴. Llamaría vuestra atención a la fluidez de la tonalidad, a la presencia de disonancias sin resolución ni preparación e intervalos largos.

Esta ausencia de españolismo no siempre se consideró una deficiencia. El poema sinfónico de Granados *Dante* suscitó comentarios semejantes después de su estreno en Chicago en noviembre de 1915, unas semanas antes de la representación de *Goyescas* en Nueva York. Inspirado menos en el tema conocido de *La Divina Comedia* que en los esbozos sobre este tema del artista inglés Dante Gabriel Rossetti, el *Dante* fue evaluado como una «revelación» por los críticos norteamericanos, que la compararon a la primera sinfonía del compositor británico Sir Edward Elgar²⁵.

Al adoptar un estilo internacional en España, un compositor español no sólo se aliaba con los internacionalistas progresistas, sino que se arriesgaba a ser acusado de una falta de lealtad hacia su propia identidad étnica. Aunque en algunos círculos el epíteto «wagnerista» podría provenir de una crítica superficial, esta misma crítica podía ejercer un poder considerable. Este fenómeno se puede observar en la recepción crítica a *María del Carmen* de Granados, su primer intento en la ópera. La triste carrera de esta obra empezó en Madrid durante las últimas semanas de 1898. El estreno en el Teatro de Parish fue atacado nada menos que por el conde Guillermo de Morphy, mecenas de Albéniz y otros, que ejercía de crítico en *La Música Ilustrada*. Morphy criticó las tendencias wagneristas de Granados aunque sin calificarlas como tales. Regañó al compositor por haber seguido ciegamente las últimas tendencias. «La música pertenece a la Escuela Moderna, que da más importancia a la orquesta que a la voz humana.../ Granados, siguiendo los principios de la Escuela Moderna, ha hecho desaparecer la forma antigua, enlazando las escenas sin

23. «Obras de autores [*Rapsodia española* de Chabrier, *Iberia* de Debussy, *Habanera* de Laparra, *Conchita* de Zandonai] de tendencias tan distanciadas son capaces de producir en un auditorio extranjero una sensación que él relaciona con una noción que *a priori* significa su concepto de españolismo. ¿No es esto raro? ¿Qué razón hay dentro de estas obras, tan diversas, para despertar este sentimiento? Primeramente cabe pensar que el criterio extranjero del *españolismo* es algo inseparable de un *andalucismo* chirle y ebén que ha tenido fácil éxito en la exportación y del que no son los extranjeros las únicas víctimas: es un género ese, de un españolismo italianizante cuyo más numeroso público se encuentra entre nosotros mismos». *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1916, 9-10.

24. «*Goyescas* by Enrique Granados», notas al programa para The Little Orchestra Society, New York, 15 de octubre de 1956 (sin autor). Citado en HESS, C. *op. cit.*, 57.

25. Sobre las fuentes de inspiración de la obra véase «*Tasques d'hivern*», *Revista Musical Catalana* 5 (1908), 169-170. El análisis de los comentarios de prensa sobre *Dante* se encuentra en HESS, C. *op. cit.*, 98.

solución/.../ pero por miedo de caer en lo vulgar, el período musical se prolonga a veces sin forma definida, resultando cierta monotonía»²⁶.

Más importante a su parecer era el hecho de que «Granados /.../ no debe olvidar /.../ que escribe para un público latino, a cuya raza pertenece él también»²⁷. La orquesta, actuando como protagonista, junto con el uso de la melodía infinita en *María del Carmen*, despertó otra reacción en Eduardo Muñoz, crítico de *El Imparcial*. Observando que la ópera había «disgustado» al público, toma un tono parodístico (aunque, a mi parecer, no exento de simpatía hacia el compositor), mientras relata una conversación entre dos señores de las butacas, que supuestamente habría tenido lugar durante el descanso. «¿Dónde están las romanzas con su fermata intercalada en el texto? ¿Dónde los dúos a la antigua usanza?». Por fin, uno de aquellos señores identifica el enemigo, proclamando «¡Esto es wagneriano y deben llevarlo al Real»²⁸. En Barcelona, sin embargo, *María del Carmen* fue aplaudida calurosamente en el estreno del 31 de mayo de 1898 en el Teatre Tívoli²⁹.

Un aspecto de la obra de Granados poco conocido internacionalmente y relacionado con el wagnerismo es su obra operística catalana. Como se sabe, hace quince años el musicólogo británico Mark Larrad descubrió los manuscritos de *Petrarca*, *Picariol*, *Gaziel* i *Liliana* (todos con libretos de Apel·les Mestres) en la casa editorial francesa Salabert, junto con un contrato que indicaba que Eduardo, el hijo mayor del compositor, había vendido los manuscritos durante los años veinte³⁰. *Petrarca*, que Granados probablemente empezó en 1899, es la ópera más ambiciosa. Larrad ha observado más influencia wagneriana en ella que en las demás³¹. Aunque *Petrarca* no se estrenó nunca, lo hicieron otras dos de la serie: *Picariol* en 1901 y *Follet* en 1903. Estas representaciones tuvieron lugar bajo los auspicios del *Teatre Líric Català*, creado por Enric Granados, Isaac Albéniz y Enric Morera en 1901. (El contrato, firmado por los tres, está fechado el 18 de junio de este año, aunque algunas actuaciones tuvieron lugar anteriormente)³². El intento no tuvo éxito: *Merlín* parte de una trilogía artúrica y como tal, la ópera más wagneriana de Albéniz, no se produjo. Además, críticos de la categoría de Joaquim Pena atacaron la música de Enric Morera en su *Cigales i formigues* como «lo pitjor qu'ha fet»³³.

26. MORPHY, G. «María del Carmen», *La Música Ilustrada*, 1 (1898), 2.

27. *Id.*, *Ibid.*

28. «Teatro de Parish: *María del Carmen*». *El Imparcial*, 13 de noviembre de 1898, p. 2. Citado en HESS, C. *op. cit.*, 71-72.

29. La mayor parte de las reseñas ofrece rutinarios ataques sobre la debilidad del libreto. Véase HESS, C. *op. cit.*, 13-14.

30. LARRAD, M. *The Catalan Theater Works of Enric Granados*. Tesis doctoral, University of Liverpool, 1991. Véase también Lourdes Morgades, «Localizados en París cinco manuscritos de obras escénicas de Enrique Granados», *El País*, 18 de febrero de 1990.

31. Entrevista con Mark Larrad en *Revista Musical Catalana*: «Obres líriques de Granados sobre textos d'Apel·les Mestres», *RMC* 6 (1989), 496.

32. CLARK, W. *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York & London: Oxford University Press, 1999, 205-206.

33. PENA, J. «Teatres: Líric-Català», en *Juventut* 2 (1901), 166. Citado por HESS, C. *op. cit.*, 16.

Aunque las dos obras de Granados merecieron una recepción más cálida, la falta de preparación en la representación de *Follet* recibió comentarios sarcásticos de Rafael Moragas, que escribió: «Estem segurs que si els intèrprets que'ns la van fer sentir haguessin estat adornats de millors facultats artístiques, si no haguessin mancat els ensaigs a l'orquestra i que'ls organitzadors neguessin l'entrada a tot propietari del Liceu o a tot aquell que's presentés *solament* ab aquest títol, el resultat de *Follet* fora totalment diferent»³⁴.

Tal vez se puedan identificar rasgos de la influencia wagneriana en una de las más interesantes piezas para piano de Granados. Se trata de «Eva y Walther», la segunda pieza de *Escenas poéticas*, la primera parte de una de las series de piano en que Granados muestra su imaginación romántica. No se puede averiguar la fecha de la composición, aunque a juzgar por los elementos estilísticos (cromatismo decorativo, pero sin las texturas densas de las obras más tardías, como *Goyescas* o *Escenas románticas*), la pieza se puede datar hacia 1905. Más evidencia por tal fecha se encuentra en el título, que sólo puede referirse a los felices amantes de *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Los Maestros Cantores de Nuremberg*), ópera que se interpretó por vez primera en Barcelona en el mismo Liceu, en el año 1905³⁵. Como es la única obra de Granados que lleva un título alusivo antes de *Goyescas*, esta referencia nos sugiere nuestra interpretación.

¿Qué es lo que atrajo a Granados de *Die Meistersinger*? ¿Por qué alude el compositor a esta ópera tan excepcional en la obra de Wagner por sus toques cómicos, su evidente «paso atrás» hacia el diatonismo, y quizá lo más interesante, por sus referencias a personas conocidas por Wagner?³⁶. Por supuesto, el tema, es decir, el papel del artista dentro de la sociedad, interesaría a cualquier músico, especialmente a quien hubiese tenido que luchar tanto como Granados. Otro tema relacionado, o sea, el enfrentamiento entre el artista como individuo dotado de inspiración libre, y la sociedad con sus normas y expectativas, ejercería una atracción poderosa sobre tal músico, especialmente si hubiera experimentado un gran rechazo por sus ideas estéticas, como fue el caso de Granados con su *María del Carmen*. Además, cuando se piensa que Wagner efectivamente se insertó en el personaje de Walther von Stolzing en *Die Meistersinger*, la atracción por parte de Granados parece inevitable³⁷. ¿Es que el

34. MORAGAS, R. «Música i musiqueta», *Pel & Ploma*, 4 (1903), 142. Citado por HESS, *op. cit.*, 17.

35. Para una interpretación muy distinta, véase IGLESIAS, A. *Enrique Granados: su obra para piano*. Madrid: Alpuerto, 1985, tomo I, 296-297.

36. DEATHRIDGE, J., DALHAUS, C. *The New Grove Wagner*. New York & London: W.W. Norton, 1984, 160. Una descripción de la primera lectura de *Die Meistersinger* (23 de noviembre de 1862, Viena), asistido por el crítico Edward Hanslick, sabiendo que el personaje de Beckmesser se basaba en él, se encuentra en WARRACK, J. *Die Meistersinger von Nürnberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 37.

37. Según Lucy Beckett, en las primeras etapas de la obra, incluso en los bocetos de 1854, Wagner se identificó con Walther; sólo después de haber estudiado el pensamiento de Schopenhauer llegó a identificarse con Sachs, cuyo comportamiento en la línea argumental modificó, de acuerdo con su entendimiento del ideario de Schopenhauer. Véase el ensayo de BECKETT, L. «Sachs und Schopenhauer», en *Die Meistersinger von Nürnberg*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 22-82.

compositor leridano también se insertó en su propia *Eva y Walther*? Aunque no sabemos a ciencia cierta si éste fue el caso, hay que recordar en este contexto que Walther, el caballero, debe ganar a Eva, hija de un buen burgués, sólo por su arte. Granados, tan empobrecido como Walther, también cortejó una hija de la burguesía, Amparo Gal i Lloberas, de una familia de comerciantes valencianos. Además, la primera parte de *Eva y Walther*, con sus tonos de paso acentuados y frecuentes *appoggiature*, culminando en un *French sixths* sin preparación (compás número 10), anuncia un lenguaje musical que se distingue marcadamente de sus obras pianísticas anteriores. Por cierto, se puede ver como un preanuncio del cromatismo y densidad de «Los Requebros», el primer tiempo de *Goyescas*.

Sin embargo, no se puede decir que este pasaje represente un arte radical en 1905. Pero Granados, compositor acusado de deslealtad «racial», es natural que quiera expresarse de manera diferente de los Beckmesser del *stablishment* musical español. ¿En qué se había apoyado? Walther von Stolzing podía contar con la simpatía de Hans Sachs, que, dándole mucha libertad, anima al joven a que se exprese según su propia inspiración. Además, Sachs define la estética ideal: un arte que sirva al pueblo a través de la tradición auténtica, pero siempre abierta hacia lo inesperado. En suma, la filosofía del buen Sachs es igual que la de Pedrell. Si Granados se inclinaba hacia el lado menos «nacionalista» de esta construcción, su receptividad constituye, sin embargo, un aspecto fundamental del *contexto pedrelliano* que tanto influyó en la obra del gran compositor de Lleida.