

## La obra compositiva de Felip Pedrell vista por Cristòfor Taltabull

JOSEP SOLER

Para mí, hablar de Felip Pedrell es hablar de Cristòfor Taltabull: al volver de París en febrero de 1960, de trabajar e iniciar mi relación con René Leibowitz, un auténtico maestro de composición, con quien, por vez primera, me encontraba cara a cara comencé a trabajar con Taltabull, que sería mi segundo y último maestro; fue él quien me regaló el *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Barcelona, 1909). Taltabull había podido salvar, desde los lejanos tiempos en que Pedrell le regaló los dos volúmenes, sólo el segundo y éste es el que, a mediados del sesenta y dos, me ofreció.

El libro fue una fuente inagotable de datos sobre las músicas del siglo XVI en adelante; el facsímil de la *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana me hablaba de la suprema elegancia que todo compositor debe intentar encontrar en las músicas que escriba, y su diseño (Sevilla, octubre de 1554), era como un modelo ideal y fascinante para quien —entonces joven compositor— trataba de estructurar y ordenar, con la ingenua y rápida prisa del momento, sus ideas musicales.

El nombre de Pedrell, desde aquel momento, quedó para siempre ligado al *Catàlech* y también, hay que decirlo, a los comentarios que Taltabull —ciertamente no con mucha frecuencia— iba haciéndome sobre aquel musicólogo y compositor, amable y rudo a la vez, que, años ha, había sido uno de sus primeros maestros; y era evidente que, junto con el nombre de Reger, el de Pedrell era el único en acudir a la memoria de Taltabull.

A Pedrell, como musicólogo, fui conociéndolo con rapidez: los organistas españoles, desde Cabezón a Correa, eran y son aún unos de los más grandes representantes de la música de nuestro país y, prácticamente a todos, los fui descubriendo a través del esfuerzo editorial de Pedrell: y así fueron apareciendo los nombres de la familia Cabezón, de Bermudo, de Pere Albert Vila, de Correa de Araujo (*sic*), del qual después llegaría a descubrir, a través de la monumental edición de Santiago Kastner, su enorme genio y la calidad excepcional de su música.

La edición que hizo Pedrell de Cabezón, a la que accedí paralelamente al *Venegas* de Higini Anglès, abrió para mí un mundo que, aún hoy día, no he acabado de comprender en toda su riqueza, y cuando Taltabull me habló de la infinita sutileza de los responsorios de Victoria, que no siempre fueron fáciles para mí y a cuya comprensión fui accediendo poco a poco, supe que había sido también Pedrell quien había editado sus obras completas; unas determinadas circunstancias hicieron que, finalmente, llegaran a mis manos los ejemplares de la edición original que Pedrell consiguió editar en Leipzig.

Pero si Pedrell como musicólogo era una figura inmensa, compleja y fascinante, aún con todos sus errores (figura paralela a la de Anglès; los dos hombres eran del sur de Catalunya, con su típica manera de ser), y con una enorme amplitud humanística de conocimientos que hoy son casi imposibles de conseguir; los dos editaron músicas de muy diversas épocas como si quisieran realizar en unos pocos años la inmensa labor que tendría que haberse hecho tiempo ha; los dos definen el tipo de musicólogo *al fresco*, de trazos y proporciones inmensas, no siempre exactas, pero de una visión general y global siempre certera, si como musicólogo era una figura enorme, había una faceta de su personalidad que para mí restaba en la sombra y, en aquellos momentos, me planteaba grandes problemas para poder conocerla y apreciarla en el valor que intuía debía tener: la de compositor.

Cuando Taltabull murió en mayo de 1964, la figura de Pedrell como compositor —aquello que él realmente quería ser, tal como descubrí más tarde— era para mí un enigma; no recuerdo que durante los años cincuenta hasta los setenta se interpretase ninguna de sus obras y, cuando finalmente pude obtener una fotocopia de la reducción para piano de *Lo cant de la muntanya* (reducción de 1893 de una obra orquestal original de 1877), su lectura me dejó desconcertado y con una particular angustia; Wagner y Liszt —especialmente el primero— me eran ya muy conocidos, y en el poema de Pedrell encontraba a faltar la torturada armonía wagneriana y los hallazgos rítmicos —y también armónicos— de Liszt; todo me parecía pobre y, aunque el *Capricho español* de mi admirado Rimsky era posterior en diez años a la obra de Pedrell, ésta se me asemejaba a una versión sencilla e ingenua de la brillante pirotecnia del ruso.

En aquel momento no supe apreciar qué podía significar aquella obra ni qué puesto podía tener Pedrell dentro de la música española, pero, al poco, un libro que ejerció sobre mí gran influencia, *Escritos sobre música y músicos* de Manuel de Falla (Buenos Aires, 1950), me habló de Pedrell con un tono ciertamente ambiguo, pero que me impresionó mucho:

[...] Pedrell fue maestro en el más alto sentido de la palabra, puesto que con su verbo y su ejemplo mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirlos a la creación de un arte noble y profundamente nacional [...]

y Falla proseguía su análisis de Pedrell desde su particular óptica, propia de amplios círculos musicales de la anteguerra (su texto se publicó, como homenaje póstumo, en la *Revue Musicale* en París, febrero de 1923), con estas palabras:

[...] el drama lírico español, así como toda obra que aspire a representarnos ante el arte universal, *debe* [el subrayado es nuestro] inspirarse, tanto en la fuente y varia tradición española, como en el tesoro admirable que nos legaron nuestros compositores de los siglos XVI al XVIII [...]; sus teorías estéticas, —sigue diciendo Falla—, que jamás dejó de poner en práctica —después de la escritura de *Els Pirineus*, finalizado en 1891— se basan en un axioma («principio claro y tan evidente que no necesita demostración», así lo define el *Diccionario de la Real Academia*) que Eximeno enunció a fines del siglo pasado y según el cual, «sobre la base del canto popular debe construir cada pueblo su sistema artístico-musical [...]

y las condiciones indispensables a la nacionalización artística —enumera Falla— son:

la tradición constante [...] el uso de *formas* determinadas, nativas, que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza, a su temperamento y a sus costumbres [...].

En aquel momento —1923— Falla no parece impresionarse por determinados aspectos del texto de Pedrell que reproduce: parece que allí sólo puede ver el aspecto musical, pero hoy día las resonancias implícitas en estas palabras, aquello que expresan (sin Pedrell saberlo ni Falla intuirlo) es terrible: es la exposición de un programa, basado en un axioma imposible de defender y cuya evidencia es únicamente negativa y que sólo podría aceptarlo un hombre y un artista completamente ennegados (o de una ingenuidad que, de buen seguro era la de Pedrell y la de Falla); pero estas ideas sólo pueden conducir a los programas artísticos de los grupos fascistas o nazis que, precisamente, poco tiempo después de que Falla escribiese su texto, surgieron por toda Europa y que, por su propia naturaleza, sí que implicaban la destrucción de cualquier elemento estrictamente artístico que, de una forma u otra, intentara surgir en la producción de los artistas del momento.

Un poco más adelante, Falla nos dice:

Pedrell, a pesar de su comercio constante con las obras de nuestros clásicos, poseyó la necesaria convicción y voluntad para no alucinarse por los mecanismos convencionales

la *necesaria convicción*, voluntad para no alucinarse por los *mecanismos convencionales*! En otras palabras: la *técnica*, el dominio del material musical y

dominio estrictamente musical, no ideológico o nacionalista y dominio técnico que permite —y sólo él lo permite— controlar los «sucesos» musicales y el *devenir*, articulado según la particular semántica de la música y únicamente según ella, de todo el discurso musical: Pedrell tuvo la voluntad de no dejarse dominar por la técnica, por la estructura de la materia musical. ¡Y ésto se le considera una virtud y merece alabanza!

Pero Falla continúa:

los procedimientos empleados jamás traspasan los límites de humilde servidumbre a la esencia musical que expresan y engalanan [...] ¡qué profunda labor supone la extracción del misterio armónico contenido en la melodía popular! [...] la simplicidad en los medios de expresión fue también patrimonio de los compositores de nuestra Edad de Oro y de ella hicieron gala dentro de las mismas formas escolásticas. El barroquismo musical y la inútil complicación no son cosas que se compaginen con el carácter reciamente sobrio y expresivo que campea en las obras más ilustres de los clásicos españoles [...] y en muchos casos comprobamos cómo mengua la potencia emotiva de la música a medida que ésta se complica con procedimientos convencionales de forma y de escritura [...].

¡Texto terrible si lo hay!: Falla habla de la «simplicidad de medios», del «barroquismo musical y la inútil complicación» y, finalmente, en el momento más trágico del texto por la ingenua descripción de lo que él quisiera fuese un «acto romántico y emotivo», un acto inocente y virgen para, a su través, poder expresar las *emociones* (la «potencia emotiva de la música») que quisiera depositar en sus obras y que —está seguro— depositó asimismo Felipe Pedrell, expone como «mengua la potencia emotiva de la música a medida que ésta se *complica* con *procedimientos convencionales* de forma y de escritura»; ¿a qué o a quién alude cuando habla de la «inútil complicación» y el «barroquismo musical»? ¿A Bach, a determinadas obras de Mozart, Beethoven, o a Wagner? ¿A qué «procedimientos convencionales de forma y de escritura» se refiere? ¿A la fuga, al dominio del contrapunto?

Pero, ¿qué habría sido de la gran música europea si los compositores antes mentados —a los que podemos añadir los nombres de Bruckner, Mahler, Strauss, Strawinski, la Escuela de Viena y los mismos Verdi y Puccini— hubiesen pensado y actuado de la misma manera?

Ni Pedrell con su actuación —que fue, casi podríamos decir, la de un heroico mártir sin demasiadas armas en las manos ni demasiada conciencia de qué elementos le faltaban y necesitaba para su difícil y enorme lucha (al mismo tiempo oscura y metódica) como creador— ni Falla, con su ingenuidad e indudable buena fe (a pesar del oscuro costado amenazador y terrible del que él no era ni, seguramente pudo ser, consciente), llegaron a poder sobre-

pasar el nivel de compositores pioneros, convencidos de que sus conocimientos técnicos y de oficio eran suficientes y que, en el desierto árido en que les tocó vivir, no eran necesarios los «procedimientos convencionales de forma y de escritura»: la expresión del alma de su pueblo mediante la sublimación y el ir refinando hasta el límite posible la obtención de la esencia contenida en el «misterio armónico ínsito en la melodía popular» ya les pareció, no sólo suficiente, sino el único trabajo necesario y el único que podían y debían emprender.

Pero aquellas «formas determinadas, nativas, que una potencia fatal, inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza» surgen como unas estructuras —caso de existir realmente y de ser posible de ser manipuladas y empleadas por los artistas de *aquella* raza determinada, ebria de su genio particular— portadoras, en lo más íntimo, necesariamente y, por emplear palabras de Falla, fatalmente, de los gérmenes que debían corroerlas como tales y debían, como efecto de tal causa, actuar como elemento mortífero, destructor o, por lo menos, organizador de graves enfermedades, en las obras de arte que se pretendiera crear dentro del dominio de aquella «potencia fatal» y por los artistas impulsados por el «genio de la raza».

Choca leer en el texto de Falla esta alusión a unas «formas determinadas» (que no queda claro cuales son, aunque sí parece claro cuales *no* son) y la expresión «inconsciente» que, parece, se encarna en el genio de una raza (que tampoco queda claro qué raza es, aunque se supone es *aquella* que se celebraba, años ha, el doce de octubre, aunque, caso de ser así, el más ínfimo realismo nos dice que esta *raza* no existe ahora ni existió jamás en época alguna); esta peculiar alusión a un inconsciente colectivo —aunque sea a una colectividad inexistente— y aunque lo que nació o debió nacer de tal operación cuando *el genio de la raza* fue fecundado por la «potencia fatal» quizá, como diría Jung —al que Falla parece anteceder en su particular vocabulario y en su manera de establecer las circunstancias—, es una hierogamia misteriosa e imposible de describir como no sea intuitivamente o, más probablemente, en una forma de decir las cosas, impulsado por la voluntad de ceñirse a las raíces de la tierra y del entorno pero sin darse cuenta, a ningún nivel ni desde ningún punto de vista, de la universalidad del arte y del hecho, en apariencia paradójico, de que para crear un arte propio, particular, definidor de unas peculiares circunstancias sociales, políticas, geográficas, sólo es posible si las bases sobre las que se organiza y estructura el idioma con el que se quiere o se pretende hablar, son el máximo de universales y amplias y con un *dominio* técnico absoluto que comprende la asimilación de *todos* los medios y el no despreciar las «inútiles complicaciones», término bajo el que se disimula o se pretende enmascarar las difíciles estructuras —y su complejo dominio— del contrapunto, la enorme riqueza armónica a que había llegado la música en los

años veinte y el control de la más austera y asimismo rica de las formas musicales, la fuga.

Es por esto que las obras de Pedrell nos llegan, en lo que podemos ahora conocer, faltadas de algo, amputadas de unas dimensiones que, al principio, no sabemos definir bien, pero que, al situarlas en su momento cronológico —que es sólo un dato porque el tiempo, para la obra de arte, no posee calendario y tiene su propio acaecer— y al situarlas dentro del conjunto global de su producción, vemos que son muy notables y aun con momentos de espléndido dramatismo (en *La Celestina*, por citar la que es, junto con *El Comte Arnau*, su obra maestra) pero que, por decirlo con palabras que no quisiéramos se consideraran crueles, en ellas, el genio de la raza oscurece y entorpece la operación del dominio de la estructura (que hace que las obras sean «inmortales»), pues en ellas se refleja y se manifiesta la inteligencia creadora, la del artista y la de Aquel que, quizá, está detrás de él) y esta oscuridad no permite que la obra se articule como creación definitiva.

No es la estructura la que entorpece el proceso creador, ni menos la apariencia de la obra de arte (*Wozzeck* o los *Preludios y Fugas* de Shostakovitch son dos obras maestras, quizá las mayores de sus autores, pero de este último, aunque *Lady Macbeth de Metzzenk* es una ópera admirable, su falta de articulación o el hecho de que el proceso dramático se basa exclusivamente en el texto y no en la manera con que la música se enrosca como arabesco organizador en él y lo organiza, hacen que esta tragedia esté lejos del «sublime placer» de una *lectura* —del tipo que sea— de *Don Giovanni*, *Tristán*, las dos óperas de Berg o las cuatro de Schönberg); el proceso creador se funda en la estructura y la apariencia de la obra de arte halla su fundamento en la íntima organización y articulación del material, y estas operaciones pueden ser infinitamente complejas, barrocas y con complicaciones que se pueden juzgar inútiles, pero también la «simplicidad de medios» muchas veces sólo se consigue, como resultado final, con un enorme esfuerzo —Beethoven es un admirable ejemplo—, pero lo cierto es que del resultado final nadie tiene porqué saber las manipulaciones y trabajos emprendidos por el compositor; la obra de arte *es* y así viene hacia nosotros, con su riqueza propia y personal y a la que debemos acceder hasta la misma carne pero —como a un amante— no debemos, en el momento de su posesión, intentar saber qué se agita bajo su carne ni que sangre da vida a sus abrazos: esta unión se consumará, en su último extremo, en el espasmo de la inteligencia, no en el destrozar caníbal del cuerpo que está en nuestras manos.

Falla fue consciente, por otra parte, de las sombras que podían existir en la producción de Pedrell, aunque su diagnóstico no incide, en absoluto y como era de prever, en el poco dominio de la estructura formal y la dificultad de manejo, por parte del compositor, de aquellos medios de escritura que habrían

podido dar —con toda seguridad— otro aspecto a su producción:

[...] no pretendo proclamar intangibles la labor y la estética del maestro —escribe Falla—. Su apreciación, como la de toda obra humana, podrá dar motivo a reservas y reparos[...] su significación no está representada por la totalidad de sus obras [...] ni aún en las mismas obras de su último período esto fue logrado con igual fortuna [...] a Pedrell le faltó la experiencia que sólo se adquiere en el contacto con la realización musical, con la escena y con el mismo público y que nada puede substituir [...].

Pero la apreciación de la obra de Pedrell —y la de Falla— no tiene que partir de que, como obra humana, da motivos a reservas y reparos, y lo que le faltó no fue el contacto con la escena y el público —cosa que sobró a Falla—, sino el interrogarse, uno y otro, sobre el porqué de la creación musical y qué leyes internas, de la experiencia y la intuición interior, son las que rigen la ordenación del discurso musical, leyes que, precisamente, se hallan muy lejos del «ruido» de la escena y el público que, de por sí, sólo ansía el camino fácil, aquel que nunca debe recorrerse.

Pero a comienzos de nuestro siglo, Pedrell retorna a Barcelona (1904):

[...] de Falla a Gerhard hay una escuela pedrelliana de compositores, más o menos formada, pero, en todo caso «conformada» por Pedrell. Y entre ellos encontramos a Cristòfor Taltabull[...] (J. Casanovas, *Taltabull* —inédito, 1991—)

y, más adelante, añade:

[...] Pedrell fue el padre espiritual que encontró Taltabull durante los años que podríamos definir como de ampliación de sus estudios en Catalunya —sigue diciendo Casanovas— [...] como todo lo que sucedió anteriormente a 1949 a Taltabull, es muy difícil de reconstruir el encuentro entre Pedrell y éste; pero es cierto que su relación se extendió durante bastantes años —antes y después de la estancia de Taltabull en Alemania y sus estudios en el Conservatorio de Munich y sus contactos con Reger—, los suficientes para crear en él un auténtico sentido musicológico interesándole profundamente por el pasado y con una sensibilización muy especial frente a la tradición.

En relación con el período alemán de Taltabull, fue éste quien gestionó las conferencias y audiciones al piano de *Los Pirineos* y *La Celestina* en Munich, y también fue él mismo quien, de vuelta ya a Barcelona intentó difundir la obra del maestro y así, en 1910, lo vemos comentando *La Celestina* e interpretando fragmentos de ésta al piano; en su exposición, Taltabull dice que la ópera de Pedrell es la

base sólida sobre la que cabe edificar la futura ópera española, tanto por el carácter del texto como por el tesoro folklórico que el maestro ha depositado en ella [...].

Casanovas insiste que «[...] hay una presencia típicamente pedrelliana en la obra de Taltabull [...], se trata de la doble influencia de las tradiciones populares y cultas de nuestro país [...]; pero, poco a poco, y muy en especial a través de su estancia en Alemania, irá surgiendo un nuevo concepto que le llevará —a él y a los discípulos que años más tarde irán a trabajar a su lado— a incidir en un concepto totalmente nuevo de cómo se tiene que escribir la música y qué o cual debe de ser su contenido como tal: la forma.

Quizá, sin darse cuenta, Casanovas, en su notable ensayo, señala un hecho esencial y del que, en aquel entonces, Taltabull no se dio plena cuenta:

[...] la escuela de Munich fue providencial para el joven estudiante y compositor porque, justamente, le proveyó de los conocimientos que le faltaban en el campo de la música *absoluta* [...], síntesis de la *tradición bachiana* con las *estructuras formales* y armónicas de Beethoven [...]

aquí es donde se bifurca el camino para el joven aprendiz, para él y para todos aquellos que, años más tarde, irán a trabajar bajo su guía.

En noviembre de 1907, Taltabull dice a Pedrell:

[...] Estimadísimo maestro: [...] he visto anunciada la Tetratolía dirigida por Mottl; también anuncian *Salomé* de Strauss aunque no me interesa tanto [...] crea Ud. que una de las cosas que más encuentro a faltar son los ratos pasados juntos hablando de proyectos [...].

Y en el siguiente mes —el 31 del diciembre de 1907 le dice:

[...] he sido presentado al Intendente Mayor del Hoftheater, un tal Sr. Fuchs; le pregunté qué conocía de la música española y lo único de que había oído hablar eran *Los Pirineos* [...]

y en mayo del año siguiente le confiesa:

[...] me envuelve una atmósfera artística que bien quisiera encontrar en mi patria [...]. Me he matriculado en la clase de Estética e Interpretación que dicta el profesor Wiedermeyer [...].

Fue éste quien hizo, con Taltabull al piano, una entusiasta audición y comentario de *Los Pirineos* y *La Celestina* en su cátedra, mientras que el joven compositor se extasiaba ante «aquellos rayos de luz clarísima que lucen entre las tinieblas que han invadido el reino de la música después de la muerte de Wagner [...]».

De 1910 es la *Sonatina* para piano (editada en Madrid, 1984, en *Homenaje a C. Taltabull*); la obra anterior a ésta, *Prólogo sinfónico para un drama* (con idéntico título a la obra de Reger (Op. 108, 1908), indica ya un camino y un sentimiento estético. Pero la palabra *Sonatina* presupone ya una forma.

Taltabull estaba fascinado por las obras teatrales de Pedrell y siempre nos habló con gran entusiasmo de la importancia, muy en especial, de *La Celestina*; pero nunca incidió de manera decidida, que sepamos, en el mundo de la ópera; aunque de entre la poquísima producción que de él se ha salvado destaca una *Sonatina*, cinco piezas para piano, tres piezas para piano, una fuga inacabada sobre un tema de A. Thomas, etc.: el interés por la forma iba abriéndose paso.

Pero no es esto lo importante; junto con su desmembrada obra como compositor, Taltabull nos ha dejado un enorme corpus de obras didácticas: sobre armonía, sobre contrapunto, sobre fuga (quien esto escribe es autor de un libro sobre fuga: con todas sus limitaciones jamás podría haberlo escrito de no haber trabajado los «apuntes» —en parte basados en Gedalge, en parte en lejanas notas tomadas de Reger, en parte elaboración propia— de Taltabull), sobre análisis armónicos de Bartók, Strawinski, Schönberg, Milhaud, etc. Todo ello configura un modo de *pensar* el fenómeno musical y de considerar su íntima estructura y cómo debe ser aprehendida su forma y su conjunto global.

La *forma*; esto es lo que cruelmente se encuentra a faltar en la música española después de la desaparición de Victoria y esta *forma* no es, precisamente, aquellas «formas determinadas, nativas, que una potencia fatal inconsciente, hizo adecuadas al genio de la raza», sino la organización inherente al «barroquismo musical y a la inútil complicación»; esta organización, como extraña paradoja, es la que asegura la máxima emoción cuanto más estructurada esté la música; jamás sucede que la «potencia emotiva de la música mengüe a medida que ésta se complique con procedimientos convencionales de forma y de escritura [...]»; la complicada estructura tonal del *Tristán* o la extrema organización que traba todas las escenas de *Wozzeck* o *Lulu* bastarían para probarlo.

Taltabull, por lo que nosotros sabemos y por el tiempo que lo tratamos personalmente, como maestro y como amigo y confidente musical, fue adquiriendo cada vez más consciencia de este hecho y de la necesidad de articular con una rígida trama —malla— de relaciones temáticas, tonales (o seriales o modales, o del sistema modal o armónico que fuese), de color instrumental, de ritmos, de alturas, etc. cualquier discurso musical que pretendiera llevar ínsito en él la tensión dramática o la máxima expresión en su contenido; y ello tanto se refería a un cuarteto de cuerda como a una ópera, tanto a una sinfonía, una pieza de órgano o piano como a un *lied*: toda música, para serlo, para merecer este nombre, tiene que poseer su propia sintaxis y su organización semántica que le dé su particular sentido y la haga comprensible —con más o menos

dificultad— como estructura lógica y viviente de su propia vida, estructura que tiene que ser aprehendida por la inteligencia y tiene que ser —no me da miedo la palabra— transfigurada por la emoción del oyente.

\* \* \*

Pedrell escribió su última obra —231 en el catálogo establecido pro Francesc Bonastre, *Glosa a lo divino...*— en 1908; moría en 1922. ¿Por qué no escribió más música durante estos catorce años? ¿Es que intuyó que algo fallaba en su aportación como compositor?

Esto es posible pero, con todo, la última palabra sobre Pedrell como artista creador aún no esta dicha; el estudio profundo de *El Comte Arnau* y, muy en especial, de *La Celestina* todavía puede darnos muchas sorpresas: conozco y tengo ambas obras en su reducción para piano, y su lectura —insisto, en especial *La Celestina*— es desconcertante: sin atrevernos a dar una opinión definitiva —si es que ésta existe, ya que el paso del tiempo todo lo cambia y a todo le confiere diversas y diferentes visiones e imágenes— sí que me atrevo a decir que Pedrell, a diferencia de Taltabull, estaba admirablemente dotado para la ópera, con un sentido de las situaciones dramáticas y de la forma de solucionarlas musicalmente de un muy alto nivel; la puesta en escena, que un día tendrá que hacerse (si es que algún lejano día se normaliza la situación musical en general y operística en particular de nuestro país), de *La Celestina* nos dirá definitivamente si las soluciones que tan magníficamente sabe dar a tantos y tantos momentos se extienden, asimismo, al conjunto global de la obra: de ser ello así, nos atrevemos a decir que *La Celestina* es una de las pocas obras maestras de la ópera española.

En la *Revista Musical Catalana* (Año 19, núm. 125-126, p. 231-32, septiembre-octubre de 1922) Robert Gerhard escribe unas palabras que, en una trágica dimensión y con un acento que tenemos la certeza es verdadero, son un retrato tremendo de la figura «de temple genial» de «aquel hombre desgraciadísimo» cuyo destino, como compositor, se le aparecía con tan cruel claridad: el texto es tan certero y admirable que no resistimos incluirlo por entero en estos comentarios. Él, más que cualquier cosa que nosotros podamos decir, será quien sitúe exactamente la soledad del compositor y su trágico destino; Pedrell, como musicólogo y, muy especialmente, como compositor, tuvo que pagar *su* precio —el precio del artista— y, en su caso, ciertamente, los años últimos, ante el olvido de muchos y la indiferencia de casi todos, fueron, como dice Gerhard, de una «horrible soledad».

Aquestes paraules només poden ésser un plany. Fins que el temps no hagi fet un ample silenci, una llarga pausa sobre el nostre dol, no sabríem parlar-ne sinó amb el cor. Massa caldrà que emmudeixi quan, més tard, la

consciència ens demani, no l'elogi va, ni la íntima i sentimental confiança, sinó el més lleial, el més recte judici sobre l'obra del que fou el nostre mestre. L'obra del músic, sobretot, que roman entre les líriques apologies d'uns i les mesquines diatribes d'altres en la més falsa i equívoca postura.

Però no gosaríem atansar-nos-hi sinó —com digué Xenius— després d'un silenci molt pur.

Avui, que encara ens obsessiona el record dels seus dies d'agonia, s'ens tornen a obrir més que mai els ulls a la trista veritat de la seva vida, al sentit tràgic del seu immens esforç de creador coronat d'oblit, de fracàs i d'indiferència. I el record de la seva vellesa, sobretot, ens omple de pietat; l'espectacle punyent d'aquell home venerable sota el turment d'esperances sempre més vehements i el desconhort de la fallida llur, cada vegada més crudel! Perquè els rars amics que li feien companyia durant els seus últims anys i presenciaren la decadència d'aquell cos heroic, saben bé que l'ànima que l'aguantava era la fe en la seva obra i l'esperança no moridora d'haver merescut el goig de sentir-la.

Ens és impossible d'imaginar un destí més dissortat que el del músic creador que no el pot assolir aquest goig. Bé és veritat que davant de la partitura muda de la seva obra, ell haurà tingut internes audicions ideals; bé és veritat, altrament que no hi hauria goig comparable a la febre creadora que l'anava bastint, ja que essent el goig suprem en ella mateixa, no pot ambicionar-ne cap de més alt; mes ai, que l'artista no és sois un místic, visionari de la bellesa, però encara i ademés un home de sentits vivents i tremidors, i l'obra vista en sonmi encén al fons de l'esperit un neguit que no s'apaga sinó quan ella, perfecta, esdevé magníficament present i manifesta als sentits corporals.

Ell havia àdhuc arribat a perdre tota memòria d'aquestes obres inexecutades, més i més se li havia anat esborrant l'imatge sonora llur; el seu esperit no servava ja altra cosa que el dolorós record de l'abandonament total que les hi dongué la vida, però les precises fisonomies i les formes i l'expressió llur, viva i real, se li havien del tot esvaït.

No recordem haver sentit dels seus llavis una confiança més fonament commovedora que la que'ns féu un dia en preguntar-li nosaltres: «És a dir que ni l'ànima damnada del Comte Arnau, ni les seves blanques filles, ni l'apassionada Melibea no us fan ni us poden fer companyia?» —«No, que ja no sé qui són ni com canten!»— Horrible soletat! Més aspre i més cruenta que aquella altra que li anaven fent cada dia més amics i deixebles privant-lo de companyia. Ell que fou un home de passió, un home amb una immensa capacitat de sofriment i d'entusiasme, tenia l'expressió vehement i la paraula encesa i fiblada quan alguna explosió de desesperança el guanyava. La gent de poca fe s'anava apartant d'ell; escampadors de la llegenda del seu gènit aspriu, murmuradors de l'anècdota, traginadors de ressentiment i petites rancors, que no sapigueren veure la grandesa moral i el tremp genial d'aquell home dissortadíssim.

Entre anècdota i murmuració s'havia perdut el sentit trascendental de l'obra i de l'home: una comprensió cordial i una valoració conscient s'havien d'apuntar amb pedra blanca.

Les persones que han tingut en íntim tracte la inestimable experiència viva, immediata de l'home, l'encís i l'espiritual benefici de la seva mentalitat poderosa, l'espectacle electrizant de la seva prodigiosa activitat, la íntima sensació de la calor cordial que ell irradiava i la inefable coneixença de la seva ànima bellíssima i pura, han venerat i veneraran sempre més en ell un dels homes egregis i preclars de la raça. Pau al seu esperit!

ROBERT GERHARD