

La música teatral espanyola del segle XVII segons Felip Pedrell en el *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*

Aurèlia Pessarrodona Pérez

Universitat Autònoma de Barcelona
 apessarrodona@hotmail.com

Resum

Dins de l'interès que sempre tingué Felip Pedrell pel teatre musical espanyol, una de les seves aportacions musicològiques més interessants fou la recuperació i l'estudi del teatre musical espanyol dels segles XVII i XVIII, cosa que va fer, sobretot, en el seu *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Així, doncs, en aquest treball s'analitza com Pedrell estudià el teatre musical del segle XVII des d'un punt de vista documental, però sobretot a partir de les reflexions i dels comentaris derivats de les seves recerques. Com s'observa en aquest treball, aquests van ser l'origen dels estudis sobre el teatre musical barroc espanyol gràcies a l'afany de rigorositat científica de Pedrell. No obstant això, com en tota la seva tasca musicològica, Pedrell sempre intentà establir un constant diàleg entre aquesta recerca i les necessitats creatives de la seva pròpia època.

Paraules clau: teatre musical espanyol del barroc, nadales, sarsuela, *tonadillas*.

Resumen. *La música teatral española del siglo XVII según Felip Pedrell en el Teatro lírico español anterior al siglo XIX*

Dentro del interés que Felip Pedrell tuvo por el teatro musical español, una de sus aportaciones musicológicas más interesantes consistió en la recuperación y el estudio de este género en los siglos XVII y XVIII, tarea que llevó a cabo especialmente en su publicación *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. En ella se estudia documentalmente el teatro musical de esta época, haciendo hincapié en las reflexiones y comentarios derivados de sus hallazgos. Tal como se observa en este artículo, esas reflexiones se convierten en el origen de los estudios sobre el teatro musical español del barroco, gracias al grado de rigor científico de su trabajo. Ello no es óbice para intentar establecer un diálogo constante entre esta investigación y las necesidades creativas de su propia época, de acuerdo con el carácter de su labor musicológica.

Palabras clave: teatro musical español del barroco, villancicos, zarzuelas, *tonadillas*.

Résumé. *La musique théâtrale espagnole du XVII^e siècle selon Felip Pedrell dans le Teatro lírico español anterior al siglo XIX*

S'intéressant au théâtre musical espagnol, l'un des apports musicologiques les plus importants de Felip Pedrell consiste dans la récupération et l'étude de ce genre pendant les XVII^e et XVIII^e siècles, ce qu'il concrétise par la publication du *Théâtre lírico español anterior al siglo XIX*. Il s'agit d'une étude documentaire du théâtre musical de cette époque dans laquelle il souligne les réflexions et les commentaires résultant de ses trouvailles. Comme on peut l'observer dans cet article, ses réflexions sont à l'origine des études sur le théâtre musical espagnol du baroque grâce à la rigueur scientifique de son travail. Ce qui ne constitue pas un obstacle pour tenter d'établir un dialogue constant entre cette investigation et les besoins créatifs de sa propre époque, conformément au caractère de son travail dans le domaine de la musicologie.

Mots clé: théâtre musical espagnol du baroque, chansons populaires de Noël, zarzuelas, tonadillas (chansonnettes populaires espagnoles).

Abstract. *Spanish theatre music from the XVII century according to Felip Pedrell in the Teatro lírico español anterior al siglo XIX*

Among the great interest shown by Felip Pedrell for Spanish musical theatre, one of his most important musicological contributions was the retrieval and study of this genre in the XVII and XVIII centuries, a task that he especially undertook in his publication *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. In this publication, the musical theatre of this époque is documented, emphasising the reflections and commentaries derived from his findings. As can be observed in this article, these reflections become the root of studies on Spanish baroque musical theatre, given the scientific accuracy of his work. This does not hinder any attempts to establish a constant dialogue between this research and the creative needs of his own period, in accordance with the character of his musicological work.

Key words: Spanish baroque musical theatre, carols, operettas, *tonadillas*.

Zusammenfassung. *Die spanische Theatermusik des 17. Jahrhunderts laut Felip Pedrell im Teatro lírico español anterior al siglo XIX*

Felip Pedrell interessierte sich sehr für das spanische Musiktheater. Einer seiner interessantesten musikwissenschaftlichen Beiträge war die Wiedergewinnung und das Studium dieser Gattung im 17. und 18. Jahrhundert. Diese Aufgabe vollbrachte er besonders in seiner Veröffentlichung *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Darin studiert er dokumentarisch das Musiktheater dieser Epoche und legte Nachdruck auf die Überlegungen und Kommentare bezüglich seiner Entdeckungen. In diesem Artikel ist auch zu beobachten, dass diese Überlegungen dank der wissenschaftlichen Genauigkeit seiner Arbeit der Ausgangspunkt für die Studien zum spanischen Musiktheater des Barocks waren. Dies stellte kein Hindernis für den Versuch dar, einen konstanten Dialog zwischen diesem Studium und den kreativen Bedürfnissen dieser Epoche zu schaffen, der dem Charakter seiner musikwissenschaftlichen Arbeit entsprach.

Schlüsselwörter: spanisches Musiktheater des Barocks, Volkslieder, Zarzuelas, Tonadillas.

Introducció

En tota la trajectòria musical de Felip Pedrell —en la seva doble vessant de compositor i d'investigador—, el teatre musical tingué un paper cabdal. Una de les seves aportacions més interessants pel que fa a la musicologia fou la recuperació i l'estudi del teatre espanyol, sobretot dels segles XVII i XVIII, cosa que portà a terme, principalment, en el seu *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*¹. La intenció d'aquest article és mostrar les importants aportacions a l'estudi de la música del teatre barroc espanyol que va fer Pedrell en aquest treball, però no només des del punt de vista documental sinó sobretot fent especial èmfasi en les reflexions i en els comentaris que a Pedrell suscitaren les seves troballes, els quals es poden considerar l'origen dels estudis sobre el teatre musical barroc espanyol².

Circumstàncies de realització

El *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* sorgí de les investigacions que Pedrell va fer a Madrid a partir del 1894, mentre hi residí com a catedràtic de Conjunt Vocal del Conservatori i, després, d'Estètica i Història de la Música³. L'etapa madrilenya de Pedrell fou especialment densa, i entre les diverses activitats que hi desenvolupà hi ha la investigació de diversos fons musicals, sobretot els de la Biblioteca Nacional i els de la Biblioteca Municipal de Madrid. En aquests fons, Pedrell trobà molt material per aprofundir en l'estudi del teatre musical espanyol anterior al segle XIX.

D'entrada, observem que Pedrell estableix una barrera cronològica: abans del segle XIX. Quelcom molt similar passa en la selecció de peces d'*El cancionero musical popular español*⁴, en què les obres provinents de documentació escrita —no oral—, van des del segle XIII al XVIII. Segons Jaume Ayats, «és comprensible que les exemplificacions del *Cancionero* provinents de documentació històrica comencin en el segle XIII i s'acabin en la dècada de 1780: a la manera dels grups francesos de final del segle XIX, és el moment de descobrir els mestres del

1. PEDRELL, Felip. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, 5 vol. La Coruña: Canuto Bera & C., 1898. El títol d'aquest treball apareixerà abreujat com a *TLE*.
2. De fet, en diverses ocasions s'ha tractat la investigació de Pedrell sobre el teatre musical, i en concret sobre el del Barroc; però són treballs de caire bàsicament descriptiu en què es manifesta la importància dels descobriments de Pedrell, però es deixa força de banda la significació que aquests tingueren com a origen de l'estudi del Barroc a Espanya i el sentit que aquests adquireixen dins el pensament pedrellià. Per exemple, vegeu SUBIRÀ, Josep. «Felipe Pedrell y el teatro musical español», a *Anuario Musical*, XXVIII (1972), p. 61-76; MARTÍN MORENO, Antonio. «Felip Pedrell y el descubrimiento del teatro barroco español», a *Recerca Musicològica* XI-XII (1991-1992), p. 111-131.
3. BONASTRE, Francesc. *Felipe Pedrell, acotaciones a una idea*. Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977, p. 59.
4. PEDRELL, Felip. *Cancionero musical popular español*, 4 vol. Valls: E. Castells, 1918-1922 (reedició: Barcelona: Boileau, 1958). El títol d'aquest treball apareixerà abreujat com a *CMPE*.

passat d'abans de la Revolució, i de reinstaurar el cant gregorià»⁵, i ho exemplifica amb la cita següent de Romain Rolland:

Au rebours des écoles laïques de France, qui font dater le monde de la Révolution française, les musiciens regardaient celle-ci comme une chaîne de montagne, qu'il fallait gravir pour contempler, derrière, l'âge d'or de la musique, l'Eldorado de l'art⁶.

Així, doncs, podríem dir que amb el *Teatro lírico español* Pedrell fa una cosa similar: tot i que no ho digui d'una manera explícita, tot sembla apuntar que cerca en el teatre anterior al segle XIX les característiques del teatre musical espanyol, que és aquell que encara no ha patit les influències estrangeres que acabaran amb la seva essència nacional. És prou clar que aquest propòsit guarda molta relació amb tot el debat que es donà al segle XIX sobre la recerca d'un gènere líric nacional, com també amb el naixent interès que hi havia per la recerca sobre el teatre musical dels segles XVII i XVIII⁷. De fet, en un article a *La Vanguardia*, publicat el dia 20 d'octubre de 1889, i arran de l'estrena de l'òpera de Pedrell *L'ultimo abenzerragio*, Josep Yxart, amic de Pedrell, plantejava la necessitat de conèixer allò perenne i constitutiu del teatre líric espanyol per aconseguir el tan desitjat drama líric nacional:

¿Dónde está, pues, el germen esencial y real de un teatro lírico que forme, en realidad, escuela distinta, inconfundible con ninguna otra? En mi sentir, donde se halla todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo, en el carácter persistente y general de todas las manifestaciones artísticas homogéneas; en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres, por una fuerza fatal, inconsciente; en la expresión de los afectos con iguales condiciones; en la serie de estudios y obras que cuidaron de desarrollar, sin desviarlos, tales elementos. Si no me engaño, a esto se le llama arte propio, a esto, escuela de una nación: ópera, pintura, arquitectura o literatura nacionales⁸.

Com es pot observar en aquesta cita, segons Yxart allò que hi ha sota l'escola espanyola és la cultura popular. És més, Yxart considera que Pedrell era l'exemple a seguir per *su doble carácter de músico y crítico musical, de creador y erudito, de fundidor, si cabe decirlo, de la inspiración creadora con la tradición profundamente investigada de la antigua música española*⁹. Pedrell parteix d'aquesta mateixa línia de pensament, cosa que explica la importància que per a ell tenia la recerca sobre la història de la música teatral espanyola.

5. AYATS, Jaume. «On acaba la música? (Reflexions sobre els límits de música al *Cancionero Musical Popular Español* de Pedrell)», a *Recerca Musicològica* XI-XII (1991-92), p. 420.
6. ROLLAND, R. *Jean-Christophe*. París: Albin Michel, 1948, p. 686, citat a *ibid.*, p. 420.
7. Sobre aquest tema, vegeu, per exemple, MARTÍN MORENO, Antonio. *Op. cit.*, p. 111-120.
8. Citat a PEDRELL, Felip. *Jornadas de Arte*. París: Ollendorf, 1911, p. 229. Sobre aquest tema, vegeu BONASTRE, Francesc. «El nacionalisme musical de Felip Pedrell. Reflexions a l'entorn de *Por nuestra música...*», a *Recerca Musicològica* XI-XII (1991-92), p. 17-26.
9. *Id.*, *ibid.*, p. 230.

A partir del que es pot deduir en els pròlegs que Pedrell adjuntà als dos primers volums del *Teatro lírico español*, la seva primera intenció era donar a conèixer la música teatral espanyola del segle XVIII i, en concret, la *tonadilla* escènica, gènere músico-teatral que tingué el seu apogeu a la segona meitat del segle XVIII i que Pedrell considerava un dels millors exemples de l'esperit musical nacional traslladat a la música¹⁰. És per això que el primer volum està constituït, exclusivament, per la transcripció per a veu i piano de la *tonadilla* general de Jacinto Valledor, *La decantada [sic: per «cantada»] vida y muerte del General Malbrú* (1785), una de les *tonadillas* que esdevingueren més populars a la seva època. El segon volum està format per una selecció dels millors fragments de diverses *tonadillas* de compositor com Blas de Laserna, Pau Esteve, Guillermo Ferrer, etc., incloent-hi el «Confiado jilguerillo» de la sarsuela *Acis y Galatea* d'Antoni de Literes. Sembla que el propòsit de Pedrell era seguir amb el tema de la *tonadilla* setcentista en volums posteriors¹¹; no obstant això, sobta que els volums següents —vol. III, IV i V; els dos darrers, però, estan enquadrats junts i tenen un únic pròleg—, estiguin dedicats completament a la música teatral del XVII. De fet, és molt possible que finalment Pedrell deixés de banda el seu propòsit inicial per la important troballa de diversos manuscrits amb música teatral del segle XVII, que esdevindrien els primers testimonis de música teatral d'aquest segle. En paraules de Pedrell:

Un afortunado hallazgo nos ha revelado, de repente, una curiosísima manifestación de cultura musical ignorada por completo hasta ahora (...).

Algo sabíamos, no mucho, a decir verdad, de la música religiosa del siglo XVII, pero ni una sola palabra de la teatral y excasamente [sic.] podíamos contestar cuando se nos preguntaba acerca del estilo y carácter que pudo tener la música de *El jardín de Falerina*, de *El laurel de Apolo*, de aquellas Zarzuelas, Comedias y Fiestas de música de que todo el mundo hablaba por tradición y de oídas; y de la influencia que pudo ejercer sobre ella y sobre nuestros músicos la avasalladora música italiana, aquellamoda, aquella *cosa nueva en España* de que nos habla Lope de Vega (1562-1635) en su Egloga pastoral *La selva sin amor* [...].

El servicio que prestará la documentación que ofrezco en este volumen y en el siguiente, es importantísimo, pues podrá permitir la formación de una historia verdadera de la evolución musical española, llenando los grandes vacíos que aparecían en ella, uno de los más enormes, sin ninguna clase de duda, el de la música teatral del siglo XVII¹².

10. Diu Pedrell: «*la tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura que se reflejó, como era natural, en las costumbres, y contra el italianismo de la música*» (TLE, vol. I, p. xiii).
11. Sembla que pensava transcriure *tonadillas* senceres dels compositors d'aquest gènere que Pedrell considerava més importants: Pau Esteve i Blas de Laserna. Diu Pedrell en referència a ambdós compositors: «*de los hechos biográficos de estos dos compositores hablaré en volumen ad hoc cuando llegue el momento de dedicar a cada uno de ellos una obra completa*» (TLE, vol. II, p. xxxi, nota 2).
12. TLE, vol. III, p. v.

Així, doncs, Pedrell era totalment conscient de l'enorme valor de la seva troballa, ja que permetia donar llum a un aspecte de la història de la música espanyola que, per la manca de documentació, havia quedat relegat a les hipòtesis. Els valuosos manuscrits que Pedrell localitzà són els següents:

Todas las composiciones publicadas en este volumen y las que publicará en el siguiente proceden de tres libros manuscritos que pertenecieron a Barbieri, y de un legajo que Gallardo (*Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*, Tomo II, apéndice, p. 74) calificó de tonadillas. No toda la música de este legajo es de Hidalgo (*tonadas, duos y música de comedias y zarzuelas*) sino de otros autores, profanos y religiosos, como Patiño, Garay, Torre (Jerónimo de la), Marin, etc.¹³.

Els tres manuscrits que van pertànyer a Barbieri són els següents:

1º Libro manuscrito de música, pautado a mano, en folio de 255 hojas que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y este regaló a Barbieri.

Encuadrado en pasta moderna española, el volumen ostenta en el lomo el título de *Música Antigua*¹⁴.

D'aquest manuscrit, Pedrell extreu fragments per al seu *Teatro lírico español* com «Música de comedias del Retiro», «Música de la Comedia de las Navas», «Música de la comèdia *Darlo todo y no dar nada*», etc. Un altre manuscrit és:

2º *Libro de tonos humanos* en fol. grande manuscrito en partitura de música de aril, hecho «*En Madrid a 3 | de Septiembre de 1655 | años (por) Diego P^d Barro | capón. Ay en esta tabla (la que precede a esta inscripción) ducientos y quatro tonos | . Ay otra tabla | a lo último | deste libro.*¹⁵

Tot i que el copista Barro va obviar el nom de l'autor de la majoria de composicions, Pedrell intueix que moltes d'elles són de Manuel Correa. Alguns dels noms d'autors que apareixen són compositors tan destacats com Carlos Patiño i Francisco Navarro. I, a l'últim, Pedrell trobà el manuscrit següent:

3º Libro manuscrito regalado a Barbieri por el Sr. D. Francisco Uhagón en Madrid, Mayo de 1884.

Dice la portada:

*Este libro es de D. Miguel | Martín músico de Su | Majestad en el qual se | incluyen Los Tonos siguientes | escritos por Fray Martin Garcia de Olague, religioso de la San^{ma} Tri | nidad y organista in | signe de dicho Convento | y compuestos por Don | Joseph Marín*¹⁶.

Els *tonos* o *pasacalles* d'aquest document són, bàsicament, per a veu amb acompanyament de guitarra.

13. *Ibid.*, p. xxx.

14. *Ibid.*

15. *Ibid.*, p. xxxi.

16. *Ibid.*, p. xxxii.

Actualment, aquests manuscrits es troben a la Biblioteca Nacional, tret d'un d'ells, que es localitza al Fitzwilliam Museum de Cambridge¹⁷.

Així, doncs, és innegable l'enorme importància de la troballa d'aquests documents per a la història del teatre musical espanyol. No obstant això, també és molt interessant d'observar com Pedrell tractà aquesta informació i les conclusions que en tragué.

Percepció pedrelliana de la música teatral del segle XVII

Per entendre les aportacions de Pedrell al teatre musical barroc espanyol dins del *Teatro lírico español* cal tenir en compte la seva manera de concebre la investigació musical. D'una manera molt resumida, es pot dir que la metodologia de Pedrell parteix d'una pràctica positivista, centrada en dades concretes; però sempre va més enllà per aportar una visió crítica i analítica¹⁸. És per això que el *Teatro lírico español* conté les transcripcions per a veu i piano d'obres seleccionades del fons que Pedrell va investigar a Madrid; però els pròlegs que les precedeixen tenen la mateixa importància que les partitures que hi són incloses. Aquests estan estructurats de la manera següent:

1. Una introducció al tema (que en els tres darrers volums es titula «*Música de Zarzuelas y Comedias, Bailes, Cuatros y Tonadas del siglo XVII*» i «*Más sobre Música de Zarzuelas, etc.*»).
2. Una segona part titulada «*De las composiciones contenidas en este volumen*», en què fa un comentari de les obres seleccionades per al volum corresponent.

17. Vegeu MARTÍN MORENO. *Op. cit.*, p. 121-125. El lligall de *Tonadillas de Hidalgo* figura com a «137. Contreras, Hidalgo, Castel, Garau, caja con 57 cuadernos, papel, formato diverso, apaisado, copia de los siglos XVII-XVIII» (ANGLÈS, Higini; SUBIRÀ, Josep. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Barcelona: CSIC, 1946, vol. I, p. 274, sig. M. 3880). El «*libro manuscrito de música, pautado a mado, en folio de 255 hojas, que perteneció a la Biblioteca de D. Pascual Gayangos y éste regaló a Barbieri*» apareix a la BN amb el títol *Música vocal antigua* i la signatura mss. 13.622 (vegeu CABALLERO, Carmelo. «El manuscrito Gayangos-Barbieri» a *Revista de Musicología*, vol. XII, núm. 1, gener-juliol de 1989, p. 203). El manuscrit citat per Pedrell com «*Libro de tonos humanos en fol. grande*» es conserva a la BN amb la denominació següent: «136. Tonos humanos a cuatro voces» (*ibidem.*, p. 280-290, sig. M. 3881). I finalment la font que Pedrell anomena «*libro regalado a Barbieri por el señor D. Francisco Uhagón*» es troba al Fitzwilliam Museum de Cambridge amb la signatura MU. 4-1958 (32-F-42) (vegeu VAREY, J. E.; SHERGOLD, N. D. *Juan Vélez de Guevara: los celos hacen estrellas*. Londres: Tamesis Books, 1970, p. xciv; GOLDBERG, R. «El Cancionero de Cambridge», a *Anuario Musical*, 41, 1986; LÁZARO, A. «José Marín y el manuscrito Uhagón-Barbieri», a *Música Antigua* 5, 1986, p. 6-12).
18. Com indica Dochy Lichstensztajn, aquest punt de vista de Pedrell va generar un canvi en la investigació musical, ja que els musicòlegs anteriors es basaven només en la recopilació de dades, mentre que ell hi partia d'una interpretació analítica i així afegí una dimensió reflexiva a la tasca musicològica. Vegeu LICHSTENSZTAJN, Dochy. «El regeneracionismo y la dimensión educadora de la música en la obra de Felip Pedrell», a *Recerca Musicològica* XIV-XV (2004-2005), p. 310-311.

3. Finalment, una part titulada «*Notas biográficas de los autores músicos correspondientes*», en què Pedrell dóna dades —a vegades encara molt minses— dels autors de les músiques seleccionades.

El vol. III inclou un quart apartat amb la «*Noticia de los manuscritos de donde proceden las composiciones de este volumen y el siguiente*»¹⁹.

En aquests pròlegs Pedrell s'endinsa en diversos aspectes totalment innovadors del teatre musical espanyol del segle XVII, fet afirmacions sovint força sorprenents. Moltes de les conclusions a què arriba estan, avui dia, lògicament desfasades; però la intenció d'aquest treball no és jutjar Pedrell amb els coneixements actuals sobre el Barroc, sinó valorar la seva investigació com a inici dels estudis sobre la música teatral barroca espanyola. Per tant, no m'entretindré a comentar allò ja actualitzat de cadascun dels punts que Pedrell tracta, sinó que apuntaré allò que Pedrell va aportar de realment innovador en cada cas.

Un dels primers paràgrafs del pròleg del vol. III avança diversos d'aquests aspectes:

[La troballa d'aquests manuscrits] Llega en hora oportuna, pues desde luego ha de cambiar la opinión que generalmente se tiene sobre la música de aquella época demostrando que la influencia italiana no fue nunca tan completa y avasalladora que matase nuestra inspiración genial en lo profano ni en lo religioso. A más de esto, podrá avanzarse desde este momento y hora, que teniendo España en la *Zarzuela*, en la *Comedia armónica* y en la *Fiesta de música* un espectáculo trazado por una tradición de arte que arranca de los tiempos de Juan del Encina, no pretende hacer *opera in musica* siguiendo el impulso de la *camerana* florentina sino que mejora, amplifica y da proporciones y contornos geniales al estilo y carácter de aquel espectáculo cuando de las gradas y barandillas, de las ventanas y desvanes del corral de comedias sale aquel grito unánime de admiración, de entusiasmo y de orgullo nacional justísimo ¡Vitor, Lope! arranca lo de aquella alborozada multitud a la cual del Fénix de los ingenios sabe conmovier haciéndose multitud, viviendo sentimientos y pasiones de multitud española con las galas, prestigios y adivinaciones de poeta del pueblo²⁰.

Així, doncs, hi ha dos temes al voltant dels quals giren aquests pròlegs: d'una banda, *l'existència d'una tradició teatral espanyola que va del segle XVI al segle XVIII*; i de l'altra, el fet que aquesta tradició no va permetre la total influència de la música italiana, cosa que es manifesta per la *manca d'òperes durant el segle XVII a Espanya*. Com veurem, ambdues qüestions estan estretament lligades; però també hi apareix un aspecte importantíssim: la *consciència d'un estil nou* que Pedrell encara no aconsegueix definir, malgrat que en les seves explicacions ja deixa entreveure trets del que després serà anomenat l'«estil barroc». Per últim, Pedrell no es limita a «mirar vers el passat», sinó que considera que els compositors de la seva època poden aprendre del talent dramàtic dels músics teatrals del segle XVII per arribar al tan anhelat *drama líric nacional*.

19. *TLE*, vol. III, p. xxx-xxxii.

20. *TLE*, vol. III, p. vi.

L'«indigenisme musical» del teatre espanyol (segles XV-XVIII)

Gràcies a la seva troballa, Pedrell arriba a la conclusió que hi ha un fil conductor que va de la música teatral de Juan del Encina fins a la dels darrers compositors de *tonadillas* del segle XVIII:

[...] tenía yo la sospecha [...] que la línea recta ideal de indigenismo musical trazada desde Juan del Encina, el doble fundador de nuestro teatro dramático y musical, hasta el último tonadillero del siglo pasado, no se torcería al llegar al de Lope de Vega y de Calderón, por la acción inmediata y simultánea de la poesía y la música, estrechamente unidas, acción que ha dado todos sus frutos en la canción popular, esa «manifestación inconsciente del espíritu del pueblo por la facultad artística», ni dejaría de ejercer su poderío de «reintegradora de la conciencia de las razas» secundando y favoreciendo el impulso de la naturaleza hacia la satisfacción íntima y la práctica de un gusto nacional a que han obedecido el poeta, el músico, el pintor, el mismo arte culto y más que todos, el gran cantor anónimo, el pueblo dentro del *saber y sentir* propio²¹.

Així, doncs, aquest nexa no és altra cosa que el que Pedrell anomena «*indigenisme musical*», que es manifesta en la inspiració directa dels compositors en la *cançó popular*. Aquesta, com indica Pedrell, és fruit de la «*manifestación inconsciente del espíritu del pueblo*», i que aglutina l'autoconsciència de les races, impulsant i inspirant els artistes a crear allò més proper a l'esperit dels pobles. Pedrell ho concreta de la manera següent:

El indigenismo de inspiración genial de los *cantarillos* de los Juan del Encina, los Sanabria y los Peñalosa de los siglos XV y XVI, se da la mano con los *tonos* y *tonadas*, los *cuatros* de Comedias del Retiro, los *bailetes* y las *jácaras* de los Romero, Patiño, Marín, Hidalgo, Juan de Navas y los Durón del siglo XVII; y con las *follas*, *mogigangas* [*sic.*], *tiranas* y *seguidillas* de los Moral, Guerrero, Esteve, Laserna y los tonadilleros del siglo XVIII²².

En efecte, tots aquests gèneres als quals Pedrell fa referència tenen una base clarament popular i alguns —com els *bailetes*, *seguidilles* i *tiranas*— parteixen de la música de dansa.

En realitat, es podria dir que la *cançó popular* és l'eix principal al voltant del qual gira el pensament estètic pedrellià. Com a seguidor de les tendències nacionalistes i regeneracionistes de la seva època, Pedrell troba en el cant popular allò que identifica els pobles i, per tant, és el que ha de servir per constituir una música contemporània nacional. Per tant, al llarg de la seva àmplia trajectòria, Pedrell tracta aquest tema des de dos punts de vista totalment complementaris: 1) la recerca de dades i el seu estudi, i 2) l'aplicació dels resultats obtinguts a la composició de la seva època²³.

21. *TLE*, vol. III, p. vi.

22. *TLE*, vol. III, p. vi.

23. Com indica Francesc Bonastre, hi ha una greu dificultat a diferenciar les facetes musical i musicològica de Pedrell, ja que «*en él, la actividad puramente artística y la vertiente investi-*

Les lacòniques idees sobre la cançó popular que apareixen en el *Teatro lírico español* estan explicades molt més extensament en un treball que Pedrell havia fet anys enrere: l'opuscle *Por nuestra música*, en què va insistir —seguint les idees d'Yxart vistes anteriorment— en la importància de la cançó popular com a impulsora del drama líric nacional. En aquesta obra Pedrell indica que el drama líric nacional ha de sorgir de la *cançó popular personalitzada i traduïda a les formes cultes*—o *Lied*—, cosa que significa que la cançó popular, que és la que expressa la veu dels pobles, és assimilada segons cada compositor i cada època²⁴. Així, doncs, tot i que en *Por nuestra música* Pedrell fa referència al drama líric nacional de la seva època i, concretament, a la seva trilogia *Els Pirineus*, es pot dir que, per a Pedrell, els compositors de música teatral dels segles XV al XVIII porten a terme en les seves obres —amb els trets propis de cada època— aquest procés.

Anys més tard, Pedrell insistí en aquest assumpte en la seva màxima apologia de la cançó popular: el *Cancionero musical popular español*. En aquesta obra, Pedrell exposa que la cançó «*fue, es y será, esencialmente popular; porque es reflejo del pueblo o de la raza de la cual ha salido, pues es esta la condición de su existencia*»²⁵. Així, doncs, per a Pedrell, la cançó és el fruit més directe de la *música natural*, que és aquella que sorgeix espontàniament de l'home com a mitjà d'expressió dels seus sentiments, dolors, sofriments i alegries, per trobar-hi l'ànima de les coses i el desig d'expressar-les, perquè la resta d'homes les pugui gaudir amb ell. I aquell cant en què es veu reflectit i reconegut tot un grup de gent —una «*raza*», segons Pedrell— és el que perviu i acaba conformant la *seva música popular*.²⁶ Tot i que el *Cancionero* sigui posterior a *Por nuestra música* i al *Teatro lírico español*, les idees sobre la funció de la música popular són molt similars. La diferència principal rau en l'origen d'aquesta música popular: a *Por nuestra música* i al *Teatro lírico español* el creador és el poble en general, mentre que al *Cancionero* Pedrell considera que el creador no pot ser una col·lectivitat, sinó que ho és un sol individu i el poble fa seves les cançons amb les quals s'identifica millor.

Així, doncs, si comparem aquestes idees amb les que Pedrell exposa en els pròlegs del *Teatro lírico español*, podem dir que aquesta cançó d'arrel popular que esdevé el mitjà d'expressió d'un poble és la que ha inspirat la música teatral que va de Juan del Encina fins als darrers compositors de *tonadillas* del segle XVIII. És per això que Pedrell parla d'«*inspiración genial*», ja que aquesta aconsegueix reflectir la *música natural* i, per tant, transmet l'essència de tot un poble.

gadora son dos aspectos de una misma idea que presidió toda su vida: el asentamiento de las bases de una personalidad musical nacionalista» (BONASTRE, Francisc. Felipe Pedrell..., p. 113).

24. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música. Algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional motivada por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuesta por Felip Pedrell*. Barcelona: Henrich y C^a, 1891, p. 39-40.

25. *CMPE*, vol. I, p. 10.

26. *Ibid.*, vol. I, p. 9-10.

Mancança d'òperes a l'Espanya del segle XVII

En relació amb la qüestió anterior, Pedrell és molt crític amb les influències estrangeres —sobretot la italiana—, a la música teatral espanyola del segle XVII. Això no només ho mostra la pervivència de l'«*indigenisme musical*» al teatre d'aquesta època, sinó també un factor especialment sorprenent: la *inexistència d'òperes a Espanya durant el segle XVII*.

Pedrell considera que al segle XVII no hi havia òperes a Espanya senzillament perquè no calia, ja que hi havia un gènere propi que feia aquesta funció i que agradava més al públic espanyol: la sarsuela. En paraules de Pedrell:

[...] ningún autor dramático ni ningún músico del siglo XVII pensó jamás escribir óperas, lo que se llama óperas, teniendo como tenían un espectáculo lírico dramático hijo de la tradición de gusto propio derivada de las representaciones de Juan del Encina, en las cuales se alterna lo cantado con lo hablado²⁷.

La sarsuela forma part de la tradició músico-teatral espanyola que comentàvem a l'apartat anterior. Pedrell diu:

La manifestación de nuestra cultura en este género de música [*música per a teatre*] se halla, repito, en la primera *Egloga*, en el *Villancico profano*, en la *Fiesta de Zarzuela*, en el *Cuatro* teatral musical o *la princesa* de empezar, en el *Entremés*, en el *Baile cantado*, en el *Tono*, en la *Tonada* y en la *Tonadilla*. Y tanto es así que en España, que se sepa, no se escribían óperas, deliberadamente óperas, antes de las primeras representaciones que se efectuaron de este género de espectáculos en Madrid a principios del año 1703 en el coliseo del Buen Retiro²⁸.

En efecte, la sarsuela havia arrelat amb força entre el públic espanyol degut al fet que la tradició de barrejar parts cantades i diàlegs parlats venia de temps enrere. De fet, Pedrell apunta de la següent manera diversos antecedents de les sarsueles del segle XVII:

[...] Zarzuelas, embrionarias Zarzuelas son aquellos *cosantes y rondelas* de que nos habla la Crónica del Condestable de Castilla [...], primitivas Zarzuelas son las composiciones dialogadas de nuestros cancioneros, algunas de las cuales, especialmente las que tienen música, son de mucho interés para el teatro lírico español; Zarzuelas y más desarrolladas son las *Farsas y Eglogas* de Juan del Encina y las *Farsas y Autos* de Lucas Fernández las cuales terminan indefectiblemente con villancico o cantarillos alusivos al asunto²⁹.

Avui dia sabem perfectament que Pedrell estava equivocant en el fet de creure que al segle XVII no hi haguessin òperes a Espanya, ja que tenim testimonis molt ben estudiats del conreu de com a mínim tres òperes a Espanya durant el segle XVII. No obstant això, Pedrell va intuir, molt encertadament, alguns

27. *TLE*, vol. III, p. viii.

28. *Ibid.*, vol. III, p. ix.

29. *Ibid.*, vol. IV i V, p. vi.

aspectes, com el fet que l'òpera no va arrelar a Espanya amb la mateixa força que en altres països perquè, en efecte, tenia una tradició músico-teatral que la suplía d'una manera més propera als gustos del públic espanyol³⁰.

Pedrell fa especial èmfasi en el cas de *La selva sin amor*, «ègloga pastoral»³¹ amb text de Lope de Vega (1627), considerada ja per Barbieri la primera òpera espanyola, en el seu pròleg a la *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* de Francisco Carmena y Millán³². Pedrell desmunta la teoria de Barbieri a partir de diversos arguments. En primer lloc:

Entiendo yo que Lope de Vega dijese de la Egloga *La selva sin amor* era *cosa nueva en España* refiriéndose a la «máquina del theatro (que) hizo Cosme Lotti» y a «las demás transformaciones», que requerían más discurso que la misma Egloga, pues, aunque la Egloga era el alma, «la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos rindiesen a los ojos». No se habla allí de *cosa nueva*, en cuanto al estilo literario y musical de una representación, sino de una *cosa nueva* como apariencias teatrales, tramoyas, escenografía pura, arte nuevo importado de Italia por el ingeniero florentino³³.

En efecte, en el pròleg de l'edició impresa de l'obra, que Barbieri reproduïx en el seu escrit³⁴, Lope descriu l'obra com a «*cosa nueva en España*»; però després se centra en la descripció dels prodigis escenogràfics del florentí Cosimo Lotti deixant de banda qualsevol referència al fet que tota l'obra fos cantada —en realitat, només diu que l'obra «*se representó cantada*»—. De fet, avui s'opina que *La selva sin amor* fou tota cantada i que, per tant, Barbieri va encertar a dir que era la primera òpera feta a Espanya. No obstant això, segons Louise Stein l'obra es féu per aprofitar la presència de Cosimo Lotti a Madrid —i perquè el grup d'italians que estaven a la cort de Felip IV volien aconseguir més poder polític—, i és molt possible que al públic li cridés més l'atenció el seu vistós aparell escenogràfic que no pas les aportacions musicals³⁵.

Per comentar el possible estil musical de *La selva sin amor*, Pedrell organitza el seu discurs a partir de quatre preguntes que manifesten la contraposició entre l'estil espanyol i l'estil italià. La primera pregunta és la següent:

1ª. ¿Pudo ser toda cantada la Egloga Pastoral de Lope, *La selva sin amor*?³⁶

30. Vegeu, per exemple, el capítol dedicat a l'òpera de STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993, p. 187-257). De fet, aquest capítol comença amb les paraules següents: «*With the court stages dedicated to zarzuelas, semi-operas, and comedias, opera was not the genre of choice in Spain in the seventeenth century*» (p. 187).

31. Així fou descrita pel mateix Lope (STEIN, Louise, *op. cit.*, p. 167).

32. BARBIERI, F. A. «Prólogo», a CARMENA Y MILLÁN, F. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. x-xvi.

33. *TLE*, vol. III, p. viii.

34. *Ibid.*, p. x-xii.

35. STEIN, Louise, *op. cit.*, p. 191 i 202.

36. *TLE*, vol. IV-V, p. vii.

Pedrell respon amb un contundent «no», i la raó de major pes que dóna és que l'estructura literària del text impedia que l'obra fos tota cantada:

La estructura [*sic.*] del libro acusa que no pudo ser cantada y la extensión desmedida de ciertos diálogos, sin contar el metro de los versos, lo declara asimismo. Pueden señalarse con el dedo los versos estróficos que fueron todos cantados y los versos libres hablados que no pudieron ser cantados en la forma de *arietas* ni en la llamada *recitativo*³⁷.

A continuació, Pedrell intenta demostrar, a partir de les formes de música teatral del segle XVII que coneix gràcies als manuscrits que ha trobat, que només van poder ser cantats cinc fragments de tota l'obra³⁸.

Aquesta resposta guarda molta relació amb la pregunta següent:

2ª. ¿En qué género de música fue compuesta?³⁹

Per una banda, Pedrell respon a partir de les formes musicals que havia conegut gràcies a les troballes que havia fet⁴⁰; però, d'altra banda, intenta justificar la impossibilitat de l'ús de l'estil recitatiu italià ni en aquesta obra ni en cap obra espanyola d'aquest temps.

Ni una imitació ni siquiera una aplicació de dicho estilo, porque, aparte de que el género y la forma literaria del libro de la Egloga y la estructura [*sic.*] de los mismos diálogos excluían tal aplicación, no poseían los músicos de aquella época recursos musicales suficientemente desarrollados para dar «*un andamento vivo abbastanza, in modo da tenere un posto di mezzo tra i movimenti lenti e misurati della melodia e la rapidità dell'orazione*» como dice Peri en el *Avviso ai lettori*, que precede a la partitura de *Euridice*. (...)

Además, que ni Lope de Vega ni Calderón podían aplicar los procedimientos de una declamación musical extranjera [*sic.*] al género de espectáculo que ellos preconizaron y crearon, hasta cierto punto, como corresponde al genio de la nación, porque comprendieron que la recitación musical debe ser tan diferente en cada lengua, como lo es el acento natural. Acomodáronse al genio de la nación, notando que la delicadeza del oído, el oído mismo o el gusto musical se forma sobre los sonidos naturales de la lengua de cada país y que la declamación cantada era innecesaria, porque la expresión musical de los sentimientos era canto y se cantaba ella misma en el acento natural y en los sonidos naturales de aquella poesía archipoética, que contenta en sí sin ayuda o intervención de la música, todas las condiciones declamatoria⁴¹.

37. *Ibid.*, p. ix.

38. *Ibid.*, p. x.

39. *Ibid.*, p. vii.

40. En concret, Pedrell diu el següent: «Los corales a la única que cabía por entonces no separándose de las formas polifónico-madrigalescas, y las estróficas o a solo a la que alejándose de la antigua práctica se asimilaba poco a poco las formas cantables y arcaicas derivadas de las partes vocales salientes y vibrantes de la polifonía que tendían a expresar una idea musical por medio de la melodía pura». (*TLE*, vol. IV-V, p. x).

41. *TLE*, vol. IV-V, p. xi.

És evident que, tant pel que fa a la primera pregunta com a la segona, Pedrell no podia conèixer els procediments compositius que, anys més endavant, va utilitzar Juan Hidalgo per compondre la música de l'òpera *Celos aún del aire matan*. Com indica Francesc Bonastre, aquests recursos es basen en la recerca del difícil equilibri entre unitat i varietat mitjançant, per exemple, l'ús de *ritornelli* amb constants variacions⁴². Això explicaria la presència de llargs passatges cantats que, si observem només el seu text, poden semblar molt monòtons i, per tant, poc musicables.

Una altra qüestió que es pregunta Pedrell és la següent:

3ª. ¿El compositor de la música fue español o extranjero [*sic.*]?⁴³

Pedrell considera que el compositor de la música no necessàriament havia de ser italià. És més, ell creu que això era molt difícil tenint en compte que no li constava la presència a Espanya durant aquells anys de cap compositor espanyol que fos capaç de compondre una òpera:

No aparece por entonces en España el nombre de ningún maestro italiano influyendo como compositor militante en las representaciones teatrales y escribiendo para el teatro. Por lo menos, si hubo alguno de cierta talla, aunque lo dudo mucho, su nombre no nos es conocido y no dejaría huellas [*sic.*] cuando permanece tan ignorado⁴⁴.

Els compositors italians que Pedrell localitza a Espanya al segle XVII són els següents:

A principios del siglo XVII no suenan aquí más nombres italianos que los de Pichinini [*sic.: per Picinini*], tañedor de tiorba y cantor de la Real Capilla, Esteban Limido, violinista y otros «músicos de instrumentos», muy pocos, procedentes de la misma nación y empleados en dicha capilla⁴⁵.

Pedrell no creia que aquests compositors fossin capaços de fer la música de *La selva sin amor* i, de fet, creu que la presència d'òperes italianes a Espanya només fou possible a partir de l'arribada de la companyia dels Trufaldines l'any 1703⁴⁶. Segons la teoria de Louise Stein, el compositor fou, precisament, el bolonyès Filipo Piccinini⁴⁷, el «*Pichinini*» que anomena Pedrell; però la mateixa autora afirma que aquest músic tingué nombrosos problemes a l'hora de posar música a l'obra, sobretot pel que fa als recitatius, per la qual cosa va haver de rebre ajuda de part del secretari de l'ambaixada italiana Bernardo Monanni per posar en pràctica el nou estil monòdic italià⁴⁸.

42. BONASTRE, Francesc. «Introducción» a HIDALGO, Juan. *Celos aún del aire matan*. Madrid: ICCMU, 2000, p. x.

43. *TLE*, vol. IV-V, p. vii.

44. *Ibid.*, p. xii.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*

47. STEIN, Louise, *op. cit.*, p. 192-196.

48. *Ibid.*, p. 193.

I, finalment, la darrera pregunta que es fa Pedrell sobre l'estil d'aquesta ègloga és la següent:

4^a. ¿Porqué [*sic.*] ha privado y persiste la forma de canto entremezclado de diálogo en España y en Francia principalmente?⁴⁹

D'una manera molt resumida, Pedrell considera que la raó per la qual tant a França com a Espanya, al contrari que a Itàlia i a Alemanya, es manté un tipus de drama musical que alterna parts cantades i parts parlades no és altra que el fet que a ambdós països el públic prefereix el gust per l'acció, la qual es veu alentida si l'obra és tota cantada. Aquest raonament li serveix, a Pedrell, per emfasitzar el caràcter frívol de l'òpera italiana al costat del drama líric alemany —wagnerià, s'entén—, ja que a la primera hi predomina la música per sobre del drama i, en el cas alemany, es busca l'equilibri d'ambdós elements⁵⁰.

Consciència d'un estil nou

Com hem vist, Pedrell intenta descriure l'estil d'aquesta música en contraposició a l'estil italià, prenent com a punt de partida la cançó popular. Tot i això, hi ha certs aspectes en la descripció d'aquesta música que avancen alguns dels trets definitoris del que, mig segle després, serà anomenat «estil barroc»⁵¹.

En primer lloc, hem vist com Pedrell fa referència al nou estil recitatiu de la *Camerata fiorentina*, fins al punt de citar literalment fragments del pròleg que Peri va fer per a l'edició de la seva *Euridice*. En realitat, anys enrere Pedrell ja havia fet referència a aquestes novetats musicals del pas del segle XVI al XVII en altres publicacions. L'any 1891, a *Por nuestra música* Pedrell ja havia explicat amb força detall en què van consistir les importants aportacions musicals d'aquella *Camerata fiorentina* per descriure les recerques musicals del drama líric inspirant-se en la tragèdia clàssica, com també van fer, posteriorment, Gluck i Wagner, fet que era una opció possible per al drama líric nacional:

[...] pretendiendo la noble *camerata* de Juan Bardi acentuar y vivificar la palabra, enlazar inseparablemente el drama y la música y fundir el elemento poético y el musical para obtener la compenetración íntima de entrambos elementos, persiguió allá en el último albor del siglo XVI los mismos ideales que nuestra generación ha perseguido, y lo que es más de notar, que en la aparición de la fórmula típica de la cantinela moderna, surgiendo espontánea, aunque con toda la rigidez arcaica que es de comprender, tuvieron el valor de confesar y de predicar con el ejemplo que la música geométrica no entraba allí para

49. *TLE*, vol. IV i V, p. vii.

50. *Ibid.*, p. xiii-xiv.

51. Sobre l'origen del concepte de barroc musical, vegeu BONASTRE, Francesc. «Bukofzer, Clercz-Lejeune, Querol: a la recerca del concepte de barroc musical europeu», a *Estudios sobre el Barroco musical hispánico (en torno a la figura del Dr. Miguel Querol)*. Barcelona: CSIC, 2006, p. 11-18.

nada, pues, lo desbarataba todo tratando de acomodarse a las exigencias del contrapunto⁵².

De fet, Pedrell és el primer musicòleg espanyol que comenta les novetats de la *Camerata fiorentina* fins al punt de considerar-la l'origen de la música moderna⁵³. No obstant això, no sabia que el nou estil que s'originava en aquesta *Camerata* esdevindria bona part de la base d'un estil europeu que comprèn el segle XVII i part del XVIII.

Malgrat això, hem vist com Pedrell creu que a Espanya no es va conrear l'estil monòdic procedent de la *Camerata fiorentina*. Considera que al públic espanyol li devia avorrir aquest tipus de recitatiu, i cita com a exemple, entre d'altres, el poema *La Música*, de Tomás de Iriarte, en què es diu que el públic espanyol prefereix una acció ràpida «*en que la recitada cantinelal es rémora, tal vez, que no le agrada*»⁵⁴. De fet, en el pròleg del vol. III del *Teatro lírico español*, Pedrell intenta explicar el pas de la polifonia a la monodia, i que la solució als problemes que aquesta planteja és la inspiració en la tradició nacional:

La polifonia vocal de la Edad media cultivada por todas las naciones de Europa, manifestación impersonal que tiende poco a poco y por etapas sucesivas a unipersonalizarse, facilita el advenimiento de la *monodia*, el canto a una voz acompañado de armonía instrumental. Pero la monodia primitiva, testigo de ella la de la *camerana florentina*, no puede revestir al principio otras formas que las cantables derivadas de las partes más salientes y vibrantes del edificio contrapuntístico vocal, ni inventar otros giros melódico-harmónicos sino los que le presta el *ambitus* sonoro y el material técnico del aquel agente inspirador. Tiende, sí, al expresivismo del sentido de la palabra, favorecida por una evolución que preludiaron los trovadores provenzales, los *Minnesinger* alemanes, más poetas que compositores, *i cantori a liuto*, cantores y compositores en el moderno significado de la palabra, lo mismo que nuestros *vihuelistas*, y secundada en el siglo XVI por la moda de cantar acompañándose de un instrumento de cuerda, cualidad indispensable de toda persona bien nacida y bien educada, según los códigos sociales de la época⁵⁵.

Així, doncs, segons Pedrell, la impersonalitat de la polifonia medieval i renaixentista va tendir cap a la monodia, és a dir, al cant amb acompanyament d'un instrument que proporcionés l'harmonia. Amb tot, la monodia provinent de la *Camerata fiorentina* s'inspira en les melodies de la polifonia, per la qual cosa encara es veu molt lligada a un cert arcaisme en les fórmules melòdiques. En canvi, Pedrell observa en aquesta música una recerca d'expressivitat «*del sentido de la palabra*», fet que ell vincula a l'evolució que van preludiar els trobadors medievals, entre d'altres. En realitat, aquesta expressivitat del sentit de la paraula no és altra cosa que l'ús de la *retòrica*, que, com és sabut, és un dels trets definitoris del Barroc musical. Pedrell s'equivocava en atri-

52. PEDRELL, Felip. *Por nuestra música*, p. 15.

53. *Id.*, *Ibid.*, p. 14.

54. *TLE*, vol. III, p. ix.

55. *Ibid.*, p. xii.

buir l'origen d'aquesta expressivitat als cantors de l'edat mitjana, ja que la retòrica barroca prové de tots els canvis ideològics, estètics i musicals del segle XVI; però sorprèn la seva intuïció a l'hora de copsar un element tan definidor del nou estil com aquest.

No obstant això, Pedrell deriva tot seguit aquesta qüestió a la seva recerca de la música nacional:

La monodia lucha con la poca variedad y rigidez del todo arcaica de las fórmulas melódicas en que se inspira, sin dar en la cuenta que la polifonía solo puede prestar el medio a la composición pero no el agente, y que el alma de la composición, la melodía, se hallará bien hallada en el expresivismo del sentido de la palabra cuando pueda vivir, desarrollarse y desplegarse sin trabas en el medio ambiente de una tradición nacional favorecida por las costumbres y las cualidades melódicas y rítmicas de la lengua de cada pueblo. La música de los siglos XV y XVI no tiene nacionalidad, toda ella ha salido de una misma forma convencional de arte ilustrado europeo. La evolución producida por ese arte *nuevo* dramático y unipersonal de la monodia hace que desde 1600 pueda hablarse de música propia y de tendencias nacionales.

La polifonía se refugiará, como en su último asilo, antes de llegar la orquesta, en el madrigal, que corresponde a nuestro *cuatro* teatral, y bajo esta forma la frase se modificará adquiriendo la soltura que corresponde al corte del verso: dominará el *motivo* melódico como primera explosión de melodía libre, cuando el corte, la estructura (*sic*) y el ambiente melódico como primera en el canto popular y cuando la declamación subordinada a la simetría de los periodos dentro de las condiciones puramente musicales de arte, pueda producir esas flores sencillas de la canción artística, verdaderos *lieder*, compuestos la mayor parte de las veces de un solo periodo dividido en estrofas, formas típicas precursoras de la *cantinel*a moderna que, si poco variadas y un tanto rígidas en su estructura (*sic*), poseen contornos correctos y puros, notándose en ellas lo bien observado que están la prosodia, el acento oratorio y las conveniencias musicales, sin exageraciones de sentimiento ni abusos de *virtuosidad*⁵⁶.

És a dir, la monodia només podia alliberar-se de la seva «cotilla» polifònica en inspirar-se en la tradició nacional i així arribar al *Lied*, i d'aquesta manera podia expressar la paraula d'una manera molt més lliure. Avui dia, aquesta idea pot sorprendre, però en el pensament pedrellià, és lògica si tenim en compte que, com hem vist, Pedrell considera que la música popular és el mitjà d'expressió d'un poble. Per tant, associant ambdues idees i des d'un punt de vista actual, podríem dir que la música que sortiria d'aquest alliberament seria una «retòrica de la nació».

Seguint aquesta manera de concebre la música del segle XVII, Pedrell estableix quatre formes de música teatral per classificar les obres trobades⁵⁷:

1. «*Formas polifónico-madrigalescas*»: els millors exemples són els *cuatros*.

56. *Ibid.*, p. xii-xiii.

57. *Ibid.*, p. xiii.

2. «*Formas cantables y arcaicas derivadas de las partes vocales salientes y vibrantes de la polifonía*» com, per exemple, el cant de Polifem de la sarsuela *Fieras de celos y amor* o les estrofes a duo d' *El Austria en Jerusalén*.
3. «*Formas monódicas de transición, tendiendo a la melodía pura por el expresionismo del sentido de la palabra*», com és el cas d'una *tonada a solo* de Juan Hidalgo i un recitatiu de Sebastián Durón, entre d'altres.
4. «*Melodías y estilo característico, acentuada e inspiradamente indígenas*»: exemplificats en els *bailes de comedias del Retiro*.

Com es pot observar, aquestes formes mostren l'evolució que indicava Pedrell més amunt: el pas de la polifonia madrigalesca a la música de caràcter «indígena» passant per dos estadis intermitjos que corresponen a les formes «arcaiques» inspirades en les parts més destacades de la polifonia i a les formes monòdiques que busquen l'expressivitat de la paraula. Així, doncs, la culminació d'aquest procés serien les peces pertanyents a la quarta forma establerta per Pedrell.

Per tant, es fa palès que Pedrell intentà teoritzar sobre uns canvis musicals que es donen al segle XVII i que no són altra cosa que l'establiment de l'estil barroc. Malgrat les dificultats aportades per la manca de dades i per un plantejament ideològic de caire nacionalista, Pedrell té el gran mèrit de ser el primer musicòleg que investigà d'una manera rigorosa el teatre musical barroc i que intentà discernir les seves característiques estilístiques d'una manera raonada.

Aportacions del teatre musical del XVII al drama líric nacional del XIX

Un altre aspecte tractat en els pròlegs del *Teatro lírico español* és la relació que Pedrell fa entre la música teatral dels segles XVII i XVIII i el drama líric nacional que apareix al final del pròleg del darrer volum. Diu Pedrell:

[...] Según mi leal entender, la ópera, a pesar de todas las tentativas realizadas, es una manifestación de arte completamente exótica en España. ¿Lo será, acaso, también, el drama lírico?

No lo será, y lo afirmo con absoluta convicción, si en las circunstancias que determinan el carácter de una obra musical y en el espíritu que la vivifica (su objeto interior) inspirado en la lengua lírica, laten el corazón y los sentimientos de nuestro pueblo⁵⁸.

En efecte, Pedrell considera que la solució a la manca d'identitat del drama líric nacional seria observar com ho solventaven els músics i poetes del segle XVII en lloc de deixar-se inspirar en els models italians o alemanys —*forzosamente de segunda mano*⁵⁹ perquè són estranys a l'essència popular espanyola—. Hem vist com en el fons de tota la concepció pedrelliana de la música teatral

58. *TLE*, vol. IV-V, p. xiv.

59. *Ibid.*

espanyola del XVII hi ha la idea de *cançó popular*, que és aquella que sosté tota la música nacional i en la qual els compositors contemporanis s'havien d'inspirar. Amb tot, Pedrell observa un altre fet que podia servir als compositors i llibretistes del segle XIX: a la música teatral del XVII «*El coro y el canto se unen a la acción de aquellas piezas de una manera tan natural y adecuada que recuerda la antigua tragedia griega*»⁶⁰. Segons Pedrell, els músics i els poetes del segle XVII tenien un talent especial per situar la música allí on era més efectiva i per unir música i text. Però, com hem vist, el paral·lelisme amb la tragèdia grega no es dóna pas per la simple utilització de la monodia, com feren els membres de la *Camerata fiorentina*, sinó anant més enllà i assumint l'essència de la tradició nacional. És més, aquesta vinculació entre música i text que observa Pedrell, sobretot a la sarsuela del segle XVII, es pot entendre com una manifestació de la retòrica barroca, ja que, com diu Pedrell, «*es el primer lazo verdadero de unión de la poesía y la música en el teatro español de los tiempos modernos*»⁶¹.

Pedrell enllesteix aquest assumpte d'una manera sentenciosa:

Tengo para mi, repito, que remontándonos como materia de estudio, de cultura y de perfección a la fuente de manifestación de arte tan genuina y caracterizadamente española, se fijarían de una vez para siempre los límites precisos de la doble tendencia a que converge necesariamente nuestro arte, apoyándose en la tradición nacional y a la vez en el progreso de la lírica moderna si encumbra por la posesión del cosmopolitismo de forma más avalorada todavía por la eficacia de lo propio e ingénito⁶².

De fet, aquest doble desig de cosmopolitisme i de recerca de la tradició nacional constitueixen, precisament, els dos aspectes que il·lustraran els treballs posteriors de Pedrell sobre el teatre barroc.

Després del *Teatro musical español anterior al siglo XIX*: difusió fora d'Espanya i el *Cancionero musical popular español*

Un cop enllestida l'edició del *Teatro musical español*, Pedrell va continuar tractant la música teatral del segle XVII en publicacions posteriors, però sempre partint de material utilitzat en el *Teatro musical español*. Per una banda, cal destacar dos articles que publicà en francès en el *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* titulats «La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVII^e siècle» i «L'Eglogue *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon»⁶³. Aquests articles són bàsicament una traducció al francès de la primera part dels pròlegs dels vol. III i IV-V del *Teatro lírico español* —el primer conté el pròleg del vol. III i el segon, el del vol. IV-V—, i afegeixen com a exemples transcripcions d'obres que ja

60. *Ibid.*, p. xiv.

61. *Ibid.*, p. xvi.

62. *Ibid.*

63. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 5 Jahrg, H. 1 (Nov. 1903), p. 46-90, i 11 Jahrg, H. 1. (oct.-des. 1909), p. 55-104.

apareixen en els darrers tres volums de l'obra precedent. Per altra banda, també va incloure fragments musicals del *Teatro musical español* en el vol. IV del seu *Cancionero musical popular español* —núm. 89 a 108—. Al final d'aquest treball s'ha inclòs un apèndix en què es poden consultar els títols de les obres que apareixen en totes aquestes publicacions per tal de comparar aquelles que Pedrell utilitza en cadascun d'aquests treballs i que, per tant, considera les més adequades per exemplificar els seus propòsits.

La reutilització d'aquest material aporta nous significats al treball fet anteriorment al *Teatro lírico español*: en el primer cas, es manifesta el desig de donar a conèixer el valor de la música teatral espanyola a Europa i el seu «indigenisme» seguint el seu ideal regeneracionista d'equiparar la cultura espanyola a l'europea; i en el segon cas, la inclusió de fragments del *Teatro musical español* al *Cancionero* no fa altra cosa que manifestar més que mai l'arrel popular en què s'inspiraren els compositors que crearen aquella música. De fet, es pot dir que la inclusió d'aquests fragments al *Cancionero* origina un canvi de funció d'aquesta música, ja que aquí són vistos més com a exemples de cultura popular i no tant com a exemples de música teatral. En realitat, com diu el mateix Pedrell, en aquest llibre pretén recollir la cançó popular en les seves dues vessants: com a creació viva del poble i com a inspiradora dels compositors:

Aquí, como en todas partes, la canción popular se ha conservado por medios directos (la creación viva y renovada del pueblo), o indirectos (la adopción de la canción por el artista en la obra de arte, que es la característica de la escuela española desde los orígenes del arte moderno)⁶⁴

Lògicament, a aquest segon grup pertanyen les obres teatrals del segle XVII incloses en el *Cancionero* —vol. IV—. Però la selecció d'obres per al *Cancionero* no és atzarosa: com es pot observar a l'apèndix, hi predominen les peces de caire popular, com els *bailes de comedias del Retiro*, i aquelles *a solo* —tonos, tonadas, etc.—⁶⁵. També apareixen *cuatros* i altres obres de caire polifònic —alguns tan destacats com el «Quedito, pasito» de Juan Hidalgo—, però en menor proporció i solen tenir algun element de caire popular, com el principi onomatopèic del *cuatro* «Ola, ola»⁶⁶.

Així, doncs, en aquests treballs posteriors al *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* es posa especialment de manifest la doble tendència del pensament regeneracionista de Pedrell a partir de la música teatral del segle XVII: d'una banda, la necessitat d'una recerca sobre el passat per reconstruir la cultura nacional i, de l'altra, el desig d'apropar la investigació musicològica espanyola —metodologia, resultats, etc.—, a Europa⁶⁷.

64. *CMPE*, vol. I, p. 16.

65. Per exemple, d'entre els fragments de la comèdia *Darlo todo y no dar nada* n'escull dos *a solo*.

66. *CMPE*, vol. IV, p. 1-4.

67. Cf. LICHSTENSZTAJN, Dochy. *op. cit.*, p. 308.

Conclusions

Per això, podem dir que Pedrell va ser el primer investigador espanyol a tractar la música teatral del segle XVII amb rigorositat científica. Malgrat la manca de dades i el seguiment d'una ideologia que avui dia és, evidentment, obsoleta, sorprenen la clarividència i la intuïció d'alguns dels seus postulats. D'altra banda, resulta interessant d'observar com aquestes troballes i les investigacions que en va fer ajudaren Pedrell a conformar —i confirmar— aspectes del seu pensament nacionalista i regeneracionista, dins l'estretíssim lligam que establí sempre entre investigació i creació.

Relació d'obres incloses als vol. III-V del *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* de Felip Pedrell i comparació amb les aparegudes en publicacions posteriors del mateix autor

S'hi han transcrit els noms tal com apareixen als treballs de Pedrell; la informació afegida apareix entre claudàtors. També s'hi han inclòs els *incipits* literaris per facilitar el reconeixement de les peces i, al final de la taula, els noms de fragments d'obres que apareixen a les publicacions posteriors al *TLE* i que no hi surten.

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) ¹ | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) ² | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|---|--|---|--|
| Música de la <i>Comedia de San Alejo</i> de autor desconocido: «De su propia resistencia» «Para ser de amor envidia» «Ausente del dueño mio» «Llorando noches y días» «Ay, dulces prendas» | VI. [<i>Comedia de San Alejo</i> . Correspon al fragment E de TLE. Al TLE està en ? i a l'article en 6/8, i les dues primeres veus en són al mateix pentagrama. VIII. [<i>Comedia de San Alejo</i> . Correspon al fragment D de TLE. Al TLE està en ? i a l'article en 6/8] | V. a) [<i>Comedia de San Alejo</i> , correspon al fragment B de TLE] V. b) [<i>Comedia de San Alejo</i> , correspon al fragment C] | 94) Fragmentos de <i>La Comedia de San Alejos</i> . Moreto ;1650? b) [Correspon a D. Al <i>TLE</i> en 3/4 i al <i>CMPE</i> en 6/8. S'ha afegit « <i>Lento</i> »]. c) [Correspon a E del TLE. Al TLE en 3/4 i al <i>CMPE</i> en 6/8. S'hi ha afegit « <i>Lento</i> »] |

1. «La Musique indigène dans le théâtre espagnol du XVIIIe siècle», a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 5 Jahrg, H. 1 (Nov. 1903), p. 46-90.
2. «L'Eglogue *La forêt sans amour* de Lope de Vega, et la musique et les musiciens du théâtre de Calderon», a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 Jahrg, H. 1. (oct.-des. 1909), p. 55-104.

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Églogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|--|--|---|
| Música de la zarzuela <i>Fieras de celos y amor o cual es la fiera mayor entre los monstruos de amor</i> , de Don Francisco Antonio de Bances Cadamo [autor desconocido de la música]. «Peregrino extranjero» | VII. [Canto de Polifemo de la zarzuela <i>Fiera de celos y amor</i> , de autor desconocido] | | 96) Fragmento de la Zarzuela <i>Fieras de celos y amor</i> . Bances Candamo, Anónimo. [S'hi ha afegit « <i>Allegretto</i> »]. |
| Música de la comedia <i>Darlo todo y no dar nada</i> de D. Pedro Calderón de la Barca, de autor desconocido «Viva el gran Príncipe nuestro» «Sobre los muros de Roma» «A Nise adoro» «Condición y retrato» «Solo el silencio testigo» «Escollo armado de yedra» «En repúblicas de amores» | IX. [<i>Darlo todo y no dar nada</i> . Correspon al fragment C de TLE. Al TLE està en ? i a l'article en 6/8] X. [<i>Darlo todo y no dar nada</i> . Correspon al fragment E de TLE. Al TLE està en ? i en l'article en 6/8] | XVI. a) [<i>Darlo todo y no dar nada</i>]. Correspon al fragment A de TLE. XVI. b) [<i>Darlo todo y no dar nada</i>]. Correspon al fragment B de TLE. XVI. c) [<i>Darlo todo y no dar nada</i>]. Correspon al fragment D de TLE. XVI. d) [<i>Darlo todo y no dar nada</i>]. Correspon al fragment F de TLE. XVI. e) [<i>Darlo todo y no dar nada</i>], correspon al fragment G de TLE. | 94) Fragmentos de <i>La Comedia de San Alejos</i> . Moreto, ¿1650? [El fragment «a» correspon al C («A Nise adoro») de <i>Darlo todo y no dar nada</i> al TLE. Al TLE està en 3/4 i al CMPE en 6/8. S'ha afegit « <i>Moderato</i> »] 95) Fragmento de la Comedia de Calderón <i>Darlo todo y no dar nada</i> . Calderón (1653). [Correspon al fragment E de TLE. Al TLE en 3/4 i al CMPE en 6/8. S'hi ha afegit « <i>Moderato</i> »] |
| — Estrofas a dúo de la comedia <i>El Austria en Jerusalén</i> de Don Francisco de Bances Cadamo. Música de Miguel Ferrer. «Ay! Misera de ti!» — Cuatro de la misma comedia. «Salve, salve, Santa Ciudad». | | VII. a) [<i>El Austria en Jerusalén</i>], Miguel Ferrer. [correspon al primer fragment de TLE] VII. b) [correspon al segon fragment, al «Cuatro de la misma comedia» al TLE. Apareixen les tres primeres veus al primer pentagrama i el tenor i l'acompanyament al segon, mentre que a TLE cada veu té el seu pentagrama.] | |

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|---|---|--|
| Cuatro de <i>La comedia de las navas</i> . Música de José Peyró. «Misericordia, Dios» | | VI. [<i>La comedia de las Navas</i>], José Peyró. [Les tres veus superiors estan escrites al mateix pentagrama, mentre que la 4a i l'acompanyament al segon pentagrama. Al <i>TLE</i> apareixen les veus en 5 pentagrames.] | |
| Tonada a solo de <i>Comedia del Retiro</i> , de Juan de Navas. «Donde esquivada adorada» | | VIII. [<i>Comedia del Retiro</i>], Juan de Navas. [Al <i>TLE</i> sense armadura en sol major i la música transportada una quarta inferior. A l'article, Pedrell hi ha afegit indicacions de <i>tempo</i> (<i>Andantino</i> i <i>Allegro</i>)] | |
| Recitado de <i>Comedia del Retiro</i> , de Sebastián Durón. «Si sabes, glorioso hijo» | | | |
| Música de la comedia <i>Elegir al enemigo</i> de don Agustín de Salazar y Torres. De autor desconocido. «Con el retrato de Adonis» | XII. [<i>Elegir al enemigo</i> . En <i>TLE</i> en 3/8 i a l'article en 6/8] | | |
| Cuatro de la comedia <i>El jardín de Falerina</i> , de Don Pedro Calderón de la Barca. Música de José Peyró. «Ay, mísero de ti». | IV. [<i>El jardín de Falerina</i> , de José Peyró. Al <i>TLE</i> està en 3/4 i a l'article en 6/4] | | |

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|---|---|---|---|
| <p>Cuattros</p> <p>I - de autor desconocido. «Ola, ola, ola»</p> <p>II - de autor desconocido. «Quien habrá de Venus triunfo»</p> <p>III - de autor desconocido. «Don Pedro a quien los crueles llaman»</p> <p>IV - de Juan Hidalgo. «No, no nos prendan»</p> <p>V - de autor desconocido. «Los rigores las iras»</p> <p>VI - de Don Jerónimo de la Torre. «Si te dieron celos»</p> <p>VII - de autor desconocido. «En la triste soledad»</p> <p>VIII - del Doctor D. José Bassa. «Luchando va con las olas»</p> <p>IX - de Carlos Patiño. «Embarcar quiere Fileno»</p> <p>X - Mateo Romero. «¿Adónde vas, zagala?»</p> | <p>III. [Cuatro de empezar, de autor anónimo, correspon al I de «Cuattros»]</p> | | <p>89) Cuatro de empezar, anónimo. [Correspon al I de <i>TLE</i>. S'indica que l'acompanyament és per a arpa]</p> |
| <p>Tonada del <i>Baile del herbolario</i>, de Don Jerónimo de la Torre. «Hoy con hierbas de Filis»</p> | | | |
| <p>Duettino del baile <i>Tirso y Angélica</i>, de Don Jerónimo de la Torre. «Suelta ingrata».</p> | | | |
| <p>Tonada de baile, de autor desconocido. «Siempre los esquivos»</p> | | | |

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|---|--|---|--|
| <p>Bailes de comedias del Retiro</p> <p>I - Minué, del Doctor José Bassa. «Si de Amarillos los ojos»</p> <p>II - Minué, D. D. Sebastian Durón. «Amor rendido que aplaudiendo vas»</p> <p>III - Minué, de autor desconocido. «Bárbaro, pérfido»</p> <p>IV - Minuete, de autor desconocido. «Es tu lisonja el ser mi homicida».</p> <p>V - Jácara, á solo, á tres y a cuatro, de autor desconocido. «No hay que decirle el primor».</p> <p>VI - Bailete, P. Manuel Correa. «Con las mozas de Vallecas».</p> | <p>IV. [Bailete, P. Manuel Correa, corresponent al VI de <i>TLE</i>. Tres veus superiors estan en el primer pentagrama i la 4^a de <i>TLE</i> correspon a «Basso. Accomp».]</p> <p>V. [Jácara a solo, a tres y a cuatro, de autor desconocido. Correspon a V de <i>TLE</i>]</p> <p>XIII. [Bailete de comedias del Retiro, de José Bassa. Correspon al I de <i>TLE</i>. Al <i>TLE</i> amb armadura de sol menor i a l'article amb armadura de sol major]</p> <p>XIV. [<i>id.</i>, anònim. Correspon al IV].</p> | | <p>97) Bailete de Comedia del Retiro, «Es tu lisonja el ser mi homicida». Anónimo. [Correspon al IV de <i>TLE</i>. S'hi ha afegit «<i>Allergretto</i>»]</p> <p>98) Bailete de Comedia del Retiro, Doctor José Bassa. [Correspon al I de <i>TLE</i>. S'hi ha afegit «<i>Andantino</i>»]</p> <p>100) Bailete. P. Manuel Correa. † 1653. [Correspon al VI de <i>TLE</i>. S'hi ha afegit «<i>Vivace</i>»].</p> <p>101) Jácara. Anónimo. [Correspon al V de <i>TLE</i>. S'hi ha afegit «<i>Moderato molto</i>»]</p> |
| <p>Tonadas y pasacalles</p> <p>I - Solo humano, Sebastián Durón. «Salvas del clarín»</p> <p>II - Tonada a solo, de Juan Hidalgo. «Empezó la noche toda».</p> <p>III - Tonada a solo, de José Marín. «Así moriré».</p> <p>IV - Pasacalle á solo, José Marín. «Diz que era como una nieve»</p> <p>V - Pasacalle a solo, José Marín. «Aquella Sierra Nevada»</p> <p>VI - Solo humano, de Juan de Navas. «Buscaba el amor».</p> | <p>I. [Tonada a solo, de José Marín, correspon al núm. III de <i>TLE</i>]</p> <p>XI. [Tonada a solo de Juan de Navas. Correspon al VI de <i>TLE</i>. Al <i>TLE</i> en 6/8 i cap armadura i en l'article en 6/8 i amb armadura de sol major]</p> | | <p>106) Tonada a solo «Buscaba el amor...», Juan de Navas (segunda mitad del siglo XVII). [Correspon a VI de <i>TLE</i>. Al <i>TLE</i> no porta armadura i al <i>CMPE</i> duu la de Sol major]</p> <p>108) Tonada a solo, «¡Así moriré!», José Marín, † 1699. [Correspon a III de <i>TLE</i>]</p> |

| Teatro lírico español, vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|---------------------------------|--|--|
| <i>Teatro lírico español</i> , vols. IV i V | | | |
| <p><i>Ni amor se libra de amor</i>, fiesta de D. Pedro Calderón de la Barca. Música de Juan Hidalgo</p> <p>I - «Venid hermosuras felices» II - «Pues que Venus envidia» III - «¿Quién nos busca?» IV - «Todo, bella Psiquis» V - «Tan noble tan ilustre» VI - «Venus bella no procures» VII - «Aunque mal podrá huyendo» VIII - «Cuatro eses ha de tener Amor» IX - «En hora dichosa» X - «Y en fin, en sus espacios» XI - «Quedito, pasito»</p> | | <p>XVII. a) [<i>Ni amor se libra de amor</i>], Juan Hidalgo. [Correspon a I de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama]</p> <p>XVII. b) [<i>Ni amor se libra de amor</i>, Juan Hidalgo. Correspon a II de <i>TLE</i>. Al <i>TLE</i> no hi ha cap armadura, mentre que a l'article apareix la de Sol major. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama. L'<i>incipit</i> literari de <i>TLE</i> és «Pues que Venus envidia» i de l'article «Porque Venus envidia»]</p> <p>XVII. c) [<i>Ni amor se libra de amor</i>, Juan Hidalgo. Correspon a III de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama]</p> <p>XVII. d) [<i>Ni amor se libra de amor</i>, Juan Hidalgo. Correspon a IV</p> | |

| Teatro lírico español, vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|---------------------------------|--|--|
| | | <p>de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama]</p> <p>XVII. e) [<i>Ni amor se libra de amor</i>, Juan Hidalgo. Correspon a V de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama.</p> <p>XVII. f) [<i>Ni amor se libra de amor</i>, de Juan Hidalgo. Correspon a VI de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama]</p> <p>XVII. g) [<i>Ni amor se libra de amor</i> de Juan Hidalgo. Correspon a VIII de <i>TLE</i>. Les tres primeres veus en un pentagrama i el tenor i l'acompanyament en el segon pentagrama. Al <i>TLE</i> cada veu té el seu pentagrama]</p> <p>IX. h) [<i>Ni amor se libra de amor</i> de Juan de Hidalgo. Correspon a XI de <i>TLE</i>. S'hi ha afegit <i>Andantino</i>.]</p> | <p>93) Escena XI de la Fiesta <i>Ni amor se libra de amor</i> de Don Pedro Calderón de la Barca. Música de Juan Hidalgo (1640). [Correspon al núm. XI de <i>TLE</i>]</p> |

**Teatro lírico español, vol. III
(1897)****«La Musique indigène...»
(1903)****«L'Eglogue *La forêt sans
amour...*» (1909)*****Cancionero musical popular
español, vol. IV (1922)***

Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios, zarzuela de Don Luis Velez de Guevara. Música de Juan Hidalgo

IX. a) [Dúo de Amor y Mercurio de *Los celos hacen estrellas*], Juan Hidalgo. A l'article s'hi ha afegit el *tempo* (*Andantino*)

IX. b) [Solo y principio de la tercera jornada de *Los celos hacen estrellas*, de Juan Hidalgo. S'hi ha afegit el *tempo* (*Allegretto vivace*)]

I - A cuatro principio de la jornada. «Celebre por las selvas»

II - Recitativo de Minerva y recitativo y solo de Palas. «¡Tonante Dios!»

III - A cuatro de las Diosas. «Estrellas, luceros»

IV - Duo de Amor y Mercurio. «Venid, venid, venid»

V - Solo primer de la tercera jornada. «De las luces que en el mar»

VI - Fin de la zarzuela. «Porque a pesar del recelo»

Bailetes.

— El zarambeque, cantado y bailado en loa de la comedia *Las Amazonas*, de autor desconocido. «Teque, teque».

— El villano. «Al villano se la dan»

X. [El zarambeque de la comedia *Las Amazonas*. S'hi ha afegit el *tempo* (*Andantino*)]

Cuattros

I - Carlos Patiño. «A vencer blancas auroras»

II - Carlos Patiño. «Cantar las gracias de Flora»

III - Carlos Patiño. «Pastorcillo triste»

IV - Carlos Patiño. «Labradora de Loeches»

V - Manuel Machado. «Que en tonadilla que estaba la pícara en portal»

VI - Francisco Navarro. «Enojado está el Abril»

91) Cuatro de empezar («Labradora de Loeches»), Carlos Patiño. [Correspon a IV de *TLE*]

| Teatro lírico español, vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Églogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|--|---|--|
| <p>Solos, tonadas y pasacalles</p> <p>I - Solo, José Marín. «Del silencio de mis penas»</p> <p>II - Solo, de autor desconocido. «Tortolilla que lloras»</p> <p>III - Tonada a solo, de Juan de Navas. «Selva apacible».</p> <p>IV - Tonada a solo, del maestro Serqueira. «Todo es amor».</p> <p>V - Tonada a solo, de Miguel Martí Valenciano. «Ay del amor».</p> <p>VI - Tonada a solo, de Don José Justo. «¡Ay de aquel desdichado»</p> <p>VII - Tonada a solo, de Juan de Navas. «Desde el tronco esquivo».</p> <p>VIII - Tonada a solo, de Sebastián Durón. «Graciosa moda»</p> <p>IX - Tonada a solo, de Manuel de Villaflor. «¿Quieres que te diga...?»</p> <p>X - Tonada a solo, Sebastián Durón. «Arroje las flechas»</p> <p>XI - Tonada a solo, Antonio Literes. «Bosque frondoso»</p> <p>XII - Tono a solo, Francisco Monjo. «Al son de las prisiones».</p> | <p>XVI. [Pasacalle de José Marín. Correpon al IV de TLE. En TLE apareix la guitarra en clan de fa per error, corregit a l'article]</p> <p>XVII. [Pasacalle a solo, José Marín. Correpon a V de TLE. També amb acompanyament de guitarra]</p> | <p>XI. [Tonada a solo de Juan de Navas. S'ha afegit el <i>tempo</i> (<i>Larghetto</i>). Correpon al núm. III de TLE]</p> <p>XII. [Tonada a solo], Juan de Navas. [Correpon al núm. VII de TLE]</p> <p>XIII. [Tono a solo], Francisco Monjo. Correpon al núm. XII de TLE. S'hi ha afegit el <i>tempo</i> (<i>Larghetto</i>).</p> <p>XIV. [Tonada a solo], Francisco Berxes. [Correpon al núm. XIII de TLE. S'hi ha afegit el <i>tempo</i> (<i>Vivace</i>)]</p> <p>XV. Pasacalle, José Marín. [Correpon al núm. XXI de TLE. S'hi ha afegit <i>Vivace</i>]</p> | <p>104) Tonada a solo «Nadie se compadezca de mi», Sebastián Durón, † 1715. [Correpon al XV de TLE]</p> <p>105) Tonada a solo «Quiere que te diga, Filis», Manuel de Villaflor. [Correpon al IX de TLE]</p> <p>107) Tonada a solo «Desde el tronco esquivo...», Juan de Navas (segunda mitad del siglo XVIII). [Correpon a VII de TLE]</p> |

| <i>Teatro lírico español</i> , vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Eglogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|--|------------------------------------|---|--|
| XIII - Tonada a solo, de Francisco Berxes. «¡Ay, qué mal...!» | | | |
| XIV - Tonada humana (1701) de autor desconocido. «De tus amores Menguillate». XV - Tonada a solo, Sebastián Durón. «Nadie se compadecza» | | | |
| XVI - Tonada a solo, de Don José Asturiano. «¿Corazón d qué os quejais?» | | | |
| XVII - Tonada a solo, Sebastián Durón. «Traición idolatrada». | | | |
| XVIII - Pasacalle, José Marín. «Desengañémonos ya». | | | |
| XIX - Pasacalle, José Marín. «Amante, ausente y triste». | | | |
| XX - Pasacalle, José Marín. «Qué bien canta un ruiseñor» | | | |
| XXI - Pasacalle, José Marín. «Mi señora Mariantaños». | | | |
| XXII - Pasacalle, José Marín. «Ahora que estás dormida» | | | |
| XXIII - Pasacalle, José Marín. «No piense Minguilla» | | | |
| XXIV - Pasacalle, José Marín. «Corazón que en prisión» | | | |
| XXV - Pasacalle, José Marín. «Ya no puedo más, Señora» | | | |

| Teatro lírico español, vol. III (1897) | «La Musique indigène...» (1903) | «L'Églogue <i>La forêt sans amour...</i> » (1909) | <i>Cancionero musical popular español</i> , vol. IV (1922) |
|---|--|--|--|
| XV. [Andantino per a «vihuela» de Miguel de Fuenllana] | I. [Juan del Encina, «Gasajémonos de hucia» (en <i>CMPE</i> vol. III núm. 26)] | 90) Tono o cuatro de empezar («Es tan violento el estrago de tus ojos...», anónimo) | |
| II. «Romerico, tú que vienes» [de Juan del Encina. Apareix al <i>CMPE</i> vol. III núm. 24] | II. [Juan del Encina, «Ninguno cierre las puertas (en <i>CMPE</i> vol. III núm. 26 bis)] | 92) Música de la Loa de la Comedia <i>El jardín de Falerina</i> . ¿Peiró (Joseph)? 1629 [són tres fragments] | |
| | III. [Juan del Encina, «Hoy comamos y bebamos» (al <i>CMPE</i> vol. III núm. 27 amb el títol «¡Carnal fuera! ¡carnal fuera!»)] | 99) Minueto de Comedia del Buen Retiro del Doctor José Bassa. Transcripción para pequeña orquesta. F. Pedrell. | |
| | | 102) Seguidillas en eco. Anónimo. «De tu vista celoso paso mi vida». | |
| | | 103) Tonada. Música y letra de D. Sebastián Durón. «Yo te quiero Gileta». | |