

La música para piano de Felip Pedrell

Cristina Álvarez Losada¹

Universitat Autònoma de Barcelona

cristina.a.l@hotmail.com

Resumen

La mayor parte de la producción pianística de Pedrell se concentra en los años 1862-1872, durante su juventud en Tortosa. Constituye un *corpus* importante de piezas que abarcan los géneros pianísticos propios de la época: nocturnos, vales, baladas, impromptus, estudios, fantasías, sonatas, apuntes sinfónicos, temas característicos. El estudio de este repertorio revela su importancia cuantitativa y cualitativa dentro de la producción compositiva de Pedrell; en ellas encontramos elementos desarrollados más tarde en obras de mayores dimensiones, junto a la clara influencia de la música y de la estética románticas del momento. El lenguaje, claramente pianístico, evidencia un conocimiento práctico del instrumento; la estructura compositiva, especialmente en las obras de dimensiones medias, revela un gusto por el desarrollo motívico, las modulaciones audaces y el cromatismo, si bien en un contexto tonal. En algunas ocasiones sobrepasa las características propias de la música de salón. Los diez últimos años de intensa creación pianística cesan súbitamente, abriendo el paso, desde 1873, hacia el *Lied* y la música escénica, como asimismo, a la búsqueda de un mayor desarrollo tímbrico.

Palabras clave: repertorio pianístico, romanticismo tardío, desarrollo motívico, cromatismo.

Résumé. *La musique pour piano de Felip Pedrell*

La plus grande partie de la production pour piano de Pedrell se concentre sur les années 1862-1872, durant sa jeunesse à Tortosa. Cela constitue un *corpus* important de pièces qui embrassent les genres pour piano propres à cette époque: nocturnes, vales, balades, impromptus, études, fantaisies, sonates, annotation symphoniques, thèmes caractéristiques. L'étude de ce répertoire révèle son importance quantitative et qualitative dans la production compositrice de Pedrell; on y trouve des éléments développés plus tard dans des œuvres de plus grandes dimensions, ainsi que la claire influence de la musique et de l'esthétique romantique de l'époque. Le langage, clairement pianistique, met en évidence une connaissance pratique de l'instrument; la structure compositrice, spécialement dans les œuvres de moyenne dimension, révélant un goût pour le développement de motifs, les modulacions audaces et le chromatisme, bien que dans un contexte tonal. Parfois, il dépasse les caractéristiques propres de la musique de salon. Pendant les dix dernières années, son intense création pia-

1. Becaria del programa de FPU del Ministerio de Ciencia e Innovación.

nistique cesse subitement, se frayant un chemin, depuis 1873, vers le *Lied* et la musique de scène, ainsi que la recherche d'un plus grand développement du timbre.

Mots clé: répertoire de piano, romantisme tardif, développement des motifs, chromatisme.

Abstract. *Music for the piano by Felip Pedrell*

The main part of Pedrell's pianistic production is centred on the years 1862-1871, during his youth in Tortosa. It makes up a considerable corpus of pieces that cover the pianistic genres of the time; nocturnes, waltzes, ballads, improvisations, studies, fantasies, sonnets, symphonic notes, characteristic topics. The study of this repertoire reveals its quantitative and qualitative importance in Pedrell's production of compositions; in them we find features that were later developed in larger works, together with the clear influence of the romance music and aesthetic of the time. The language, clearly pianistic, shows a practical knowledge of the instrument; the composition structure, especially in the medium sized pieces, reveals a taste for motivic development, audacious modulations and chromatism, although in a tonal context. On some occasions the characteristics of ballroom music are exceeded. The last ten years of intense pianistic creation came to a sudden stop, making way for, from 1873, the *Lied* and stage music, and also for the search for better timbral development.

Key words: pianistic repertoire, late romanticism, motivic development, chromatism.

Zusammenfassung. *Musik für das Klavier von Felip Pedrell*

Der größte Teil der Klavierkomposition Pedrells entstand in den Jahren 1862-1872, d.h. während seiner Jugend in Tortosa. Sie stellen ein bedeutendes *Corpus* von Stücken dar, der die Klavergattungen dieser Epoche umfassen: Nachtstücke, Walzer, Balladen, Impromptus, Etüden, Fantasien, Sonaten, Sinfonieschriften, charakteristische Themen. Sein Repertoire zeigt die quantitative und qualitative Bedeutung in der Kompositionsarbeit Pedrells. Darin finden sich Elemente, die sich viel später in umfangreicheren Werken entwickelten, sowie ein klarer Einfluss der romantischen Musik und Ästhetik dieser Zeit. Die eindeutig pianistische Sprache beweist praktische Kenntnisse des Instruments. Die Struktur der Komposition, besonders in Werken mittleren Umfangs, zeigt sein Gefallen an motivischer Entwicklung, kühner Modulation und Chromatik, wenn auch in einem Klangkontext. Gelegentlich überschreitet er die Merkmale der Salonmusik. Die letzten zehn Jahre intensiver Arbeit an Klavierkompositionen enden plötzlich und öffnen ab 1873 den Weg zum *Lied* und zur szenischen Musik sowie zur Suche nach einer bedeutenden klanglichen Entwicklung.

Schlüsselwörter: Klavierrepertoire, späte Romantik, Motiventwicklung, Chromatik.

Dentro de la producción compositiva de Felip Pedrell, la música para piano constituye un *corpus* importante de obras escritas, en su mayoría, entre 1862 y 1873, dentro de su primera etapa creativa (Tortosa, 1856-1873). Son obras que abarcan géneros pianísticos propios de la época: nocturnos, valsos, baladas, impromptus, estudios, fantasías, sonatas, apuntes sinfónicos, temas característicos...

El hecho de que el piano sea el instrumento principal de Pedrell, como relata él mismo en su autobiografía², así como la presencia de un gran número de

2. PEDRELL, Felip, *Jornadas de Arte*, Paris: P. Ollendorff, 1911.

obras pianísticas concentradas entre sus primeras composiciones, parece apoyar la hipótesis de que en ellas ha de encontrarse, al menos en parte, el germen de sus composiciones posteriores.

Por otro lado, precisamente el hecho de que estas obras pertenezcan a su primera etapa en Tortosa, y conociendo la importancia que para la producción pedrelliana tuvieron los estudios y viajes que realizó con posterioridad, se puede plantear la hipótesis contraria: que estas piezas pianísticas sean simplemente esbozos de juventud, y que no guarden relación con su obra posterior.

Por último, se ha de valorar el conjunto de la obra, en el contexto de la música para piano de la época, que constituye una aportación a los estudios sobre la música para piano a finales del siglo XIX.

Aunque no existe ningún estudio concreto sobre la obra para piano de Felip Pedrell, sí que se han hecho estudios parciales y catas sobre este repertorio. La primera referencia la encontramos en los escritos del propio Pedrell, especialmente en *Jornadas de Arte*, aunque, desde la distancia de casi treinta años que separa este volumen de su autobiografía de los años de composición de la mayor parte de su obra pianística, se muestra muy crítico con respecto a dichas obras. Los estudios de Anglés³ y de Anón⁴ no profundizan en el tema, y simplemente presentan una relación cronológica de las obras compositivas de Pedrell, incluyendo las obras para piano.

Acotaciones a una idea, de Francesc Bonastre⁵, es el primer estudio musicológico sobre la figura de Felip Pedrell y, por su carácter global, no entra a analizar en detalle el repertorio pianístico de la primera etapa productiva del compositor.

Las referencias más concretas las encontramos en *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i El Comte Arnau*, de Francesc Cortès⁶, que incluye un catálogo de obras musicales de Pedrell que sigue una ordenación por géneros, en lugar de cronológica, con lo que presenta la primera agrupación de la obra para piano de Pedrell. Por otro lado, en «La creació musical de Felip Pedrell»⁷, Cortès realiza el primer acercamiento a estas obras, centrándose en la producción de transcripciones y fantasías, y en los nocturnos.

Como hemos dicho, la mayor parte de la producción pianística de Pedrell se concentra entre los años 1862-1872, durante su juventud en Tortosa. Tras su traslado a Barcelona, en 1873, abandona la composición para este instrumen-

3. ANGLÈS, Higiní, *Catàleg dels manuscrits musicals de la Col·lecció Pedrell*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1921.
4. ANÓN, Antonio, «Notas bibliográficas», en *Al Maestro Pedrell. Escritos Heortásticos. Suplemento*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1911.
5. BONASTRE, Francesc, *Felipe Pedrell. Acotaciones a una idea*, Tarragona: Caja de Ahorros Provincial de Tarragona, 1977.
6. CORTÈS, Francesc, *El nacionalisme musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els Pirineus, La Celestina i el Comte Arnau*. Tesis doctoral, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.
7. CORTÈS, Francesc, «La creació musical de Felip Pedrell». En: BONASTRE, Francesc (coord.), *Felip Pedrell, Biografia crítica*, en prensa.

to⁸, y su interés pasa a centrarse en otros géneros, como el *Lied*, la música sinfónica, o la música teatral.

Aunque el piano fue su instrumento principal, la formación pianística de Pedrell estuvo marcada por la carencia de un instrumento apropiado hasta 1862:

Mi primer piano fue la tapa del arcón viejo en el cual guardaba mis papelotes y sobre cuya tapa avivaba yo, sin duda, *mi estro*, buscando reactivos autófonos, canturreando lo que me ocurría y acompañando, tecleando en seco por encima de la tapa del mueble.

Tuve luego un *manacor*, un manocordio secular, que después de resistir los ataques de dos o tres generaciones, iba a aguantar los míos, cuando al pobre no le quedaban fuerzas para resistir la tirantez mínima de sus cuerdas de latón y de alambre de alquimia. No costó más que diez duros el pobre inválido (y buen sacrificio que hicieron mis padres!), pero mejor hubiera sido dejarlo abandonado en aquella buhardilla, donde había sido recluso por inservible, porque no estaba, realmente, para meterse en otras bregas como las que le aguardaban. [...] podían producirse algunas armonías, que era lo que me bastaba, y el asendereado *manacor*, admirado, sin duda, todavía pudo alcanzar los tiempos de la *Lucia*, y resistir los exabruptos acompañantes de mis *Pot-pourri* y *Fantastías*.

Más tarde entré en posesión de un pianino de mesa, así lo calificaba, extáticamente, su constructor: un honrado e ingenioso carpintero de la localidad, que se metió a honduras a las que no pudo avenirse jamás su mano callosa acostumbrada a otras faenas más bastas.

Por fin tuve un piano vertical de *Boisselot y Bernareggi*, y esto fueron palabras mayores, que en el momento oportuno exigirán más substanciosa digresión⁹.

En el registro correspondiente a 1862 del *Catálogo Manuscrito*, encontramos la siguiente anotación, que refleja el entusiasmo de Pedrell por poder disponer de un piano:

Op. 1 *Un pensiero*, melodía variada para piano

¡Eureka! Tiene el compositor un hermoso piano vertical; sienta plaza de pianista, y se propone llevar á cabo hazañas formidables¹⁰.

En el mismo catálogo, en el registro correspondiente al *Gran Vals* para piano op. 5, encontramos:

Op. 5. *Gran Vals* para piano.

En los tomos de «Obras de Piano».

Cuando recuerdo esta y otras obras parecidas, me digo *Tu quoque Brutus*.

En efecto, he querido ser pianista en una época lejana¹¹.

8. Encontramos un pequeño grupo de estudios para piano a cuatro manos (*Escenas Infantiles*, 1880), algún bailable (*Bailable*, 1878; *Pavana*, 1882), y alguna fantasía sobre motivos de ópera (como las Rapsodias para piano a 4 manos, sobre *El Profeta*, *Roberto il diavolo*, *Los Hugonotes* y *Fausto*, de 1885); pero son composiciones aisladas, frente a la profusión de obras pianísticas que encontramos en la etapa anterior.

9. PEDRELL, Felip, *Jornadas de Arte*, París: P. Ollendorff, 1911. p. 22-23.

10. PEDRELL, Felip, *Catálogo Manuscrito*, BC. M. 1970 f. 7.

11. *Ibidem*.

Pedrell se centra entonces en la composición de música para piano, que, con el paso del tiempo, juzgará duramente:

Todos los ardores contenidos por falta de ambiente y una dirección técnica iban á estallar, desatentamente, sobre el teclado del piano, y al lado de aquel *pensiero*, aparecen una infinidad de piezas de género ó características, que no vale la pena de mencionar, y otra porción de *Lieder* que se halla en el mismo caso, y que paso por alto¹².

Al mismo tiempo, su formación se completa con el trabajo sobre repertorio pianístico romántico:

Alimenta esta desenfadada fiebre de producción la lectura de obras de todos géneros. Asisto yo mismo a una transformación de la que me doy cuenta, porque adquiero la costumbre de leer por dentro lo que no puedo arañar sobre el teclado del piano. Llega a mis manos un cuaderno de 25 *Lieder* de Schubert, y me entero de que existe una biblioteca de clásicos de piano publicada y prologuizada por Fétis. [...]

La costumbre de leer por dentro todo cuanto cayó entonces en mis manos, secundada por la lectura de obras literarias, me hizo asistir, como he dicho antes, á la transformación de mí mismo de la que me di perfecta y cabal cuenta.

Que la transformación fue radical y profunda, basta decir, para que pueda explicársela bien el lector, que *per saltum*, y sin gradaciones ni transiciones que lo atenuasen, pasé, afortunadamente, del Verdi de *I Masnadieri* al *Lied* de Schubert, y a las nostalgias de Chopin, cuyas obras conocí algo después de las de Schubert. Claro está que de ese nuevo mundo revelado me asimilé solamente, y de un modo genérico, aunque basto, lo único que podía, la forma: las exquisiteces del *Lied* y las intimidades de las nostalgias chopinianas, el fondo de tales exquisiteces e intimidades, apenas si pude traducirlas, más tarde, en dos piezas de la colección de *Lieder*, titulada *Noches de España*, y en alguna que otra mazurca, publicadas posteriormente, aunque escritas en pleno período de fermento de aquella transformación¹³.

Transformación que, inevitablemente, influirá en su obra:

El *Scherzo-Vals* acusa la influencia de Chopin: la forma y las modulaciones de la segunda parte, en Re bemol menor, son chopinianas puras; las divagaciones de lo que llamaríamos *reio*, en Sol bemol mayor, prosiguen sin elevación de momento ni de ningún género hasta la repetición del tema inicial que es lo único (¡bien poca cosa es!) que contiene la pieza¹⁴.

El año 1872 se agravó la nocturnitis crónica que sufría yo influido por Chopin y Field, y publiqué, casi a un tiempo, dos *Nocturnos* (en Sol menor y La mayor), Chopin puro el primero y con tendencias a Field el segundo. Del primero existe una reedición, digitada por Juan B. Pujol que, dicho sea de paso, lo ejecutaba maravillosamente, publicada por mí en 1884. Alguien ha dicho

12. PEDRELL, Felip, *Jornadas de Arte*, Paris: P. Ollendorff, 1911, p. 23.

13. *Ibidem*, p. 24-25.

14. *Ibidem*, p. 27.

que en ese *Nocturno* hay ideas madres generatrices de otras que se desarrollaron más tarde. ¡Quizá!¹⁵.

Con el tiempo, en 1894, Pedrell destruirá algunas de estas obras, por considerarlas *insignificantes*.

Poco antes de trasladar mi domicilio á Madrid he hecho un auto de fe destruyendo sin pena todas las composiciones que no merecían conservarse. Van señaladas con lápiz encarnado todas las que destruí¹⁶.

El conjunto de manuscritos autógrafos de obras para piano de Pedrell se conserva en la Biblioteca de Catalunya, con los topográficos M. 814, M. 826, M. 827, M. 828, M. 829, M. 830 y M. 831. Además, se conservan ediciones de algunas de estas obras, y de otras cuyos manuscritos autógrafos se han perdido, pero que conservamos gracias a su publicación en vida del autor¹⁷.

Los análisis realizados sobre las obras conservadas tienen como objetivo estudiar los recursos compositivos que Pedrell utiliza en la composición de su producción pianística, para descubrir tanto las peculiaridades de su lenguaje musical, como las concordancias con el estilo compositivo propio de la época y del tipo de repertorio.

Se ha escogido una metodología de análisis formal tradicional, respetuosa con la estética del momento, y al mismo tiempo acorde con los objetivos planteados. Además, se han estudiado las características idiomáticas propias de la escritura pianística.

La obra para piano de Pedrell puede dividirse, básicamente, en cuatro grupos:

1. *Obras de pequeñas dimensiones* (baladas, nocturnos, mazurkas, colecciones de pequeñas piezas para piano, algunos valeses, algún impromptu...). Son piezas de salón, con una importante influencia del repertorio europeo de este tipo de géneros. La escritura es claramente pianística en algunos casos, como en los nocturnos o el impromptu, aunque en otros, por ejemplo, en algunas colecciones de piezas para piano o en la segunda serie de *Temas característicos*, la línea melódica lírica en el registro superior, con un acompañamiento armónico en la mano izquierda, puede considerarse un primer paso hacia el *Lied*, que desarrollará más tarde.
2. *Obras de dimensiones medias* (*Esquisses Symphoniques*, *Sonata*, algunos valeses...), con un desarrollo motivico más importante y un cromatismo más marcado, que prefiguran las obras sinfónicas posteriores.
3. *Obras didácticas*, pequeños estudios melódicos con objetivos técnicos determinados.
4. *Fantásias y transcripciones* sobre motivos de óperas o de otro tipo de composiciones, bien propias, o de otros compositores.

15. *Ibidem* p. 31.

16. PEDRELL, Felip, *Catálogo Manuscrito*, BC. M. 1970 f. 46 [año 1894].

17. Principalmente por los editores Vidal Llimona i Boceta (más tarde Vidal e Hijo y Bernareggi), Andrés Vidal i Roger, Manuel Salvat, Ildefonso Aliet, y en los suplementos de publicaciones como PEDRELL, Felip (dir.), *Notas musicales y literarias*, Barcelona: Jaime Seix, 1882-83.

1. Obras de pequeñas dimensiones

1.1. Nocturnos

Son pequeñas piezas, influenciadas, como hemos visto, por Chopin y Field. De los nocturnos manuscritos que se conservan en la Biblioteca de Catalunya, tan sólo uno, el BC. M. 826-II/11-1, está completo.

El «Nocturno op. 6» es de influencia claramente chopiniana. La parte que se conserva no nos permite analizar la estructura que tendría la obra completa, pero el bajo arpegiado, que se combina con una melodía en el registro agudo, con numerosas fermatas, trinos y pasajes en octavas quebradas, recuerda claramente los nocturnos de Chopin.

Ejemplo 1. PEDRELL, Felip, *Nocturno op. 6*, 1862

En el «Nocturno op. 9», también incompleto, destaca una melodía lírica, mucho más sencilla, en la mano derecha, con grandes saltos en la izquierda, que recuerda más a Field.

El «Nocturno op. 24 n.º 1», el único que se conserva completo, tiene una estructura similar al *Nocturno op. 6.*, con ornamentaciones virtuosísticas en la mano derecha, y una estructura A B A', en Mi b M.

Se conservan también algunas ediciones de nocturnos cuyo manuscrito autógrafo ha desaparecido. Aunque son técnicamente más sencillos, coinciden en líneas generales con el tipo de nocturno desarrollado en la época.

1.2. Mazurkas

Pedrell compuso, entre 1862 y 1873, más de 18 mazurkas, la mayor parte de las cuales se conservan en la Biblioteca de Catalunya, aunque no todas están completas.

Son composiciones con las características generales de la mazurka romántica de salón, y de características muy similares entre ellas.

El análisis de una muestra de estas composiciones evidencia los recursos utilizados:

Mazurka op. 14, nº 1

A	c. 1-8	Si m
B	c. 8-16	
A'	c. 16-24	
C	c. 24-40	
A''	c. 40-48	
A'''	c. 49-55	

Básicamente se mantiene en la tonalidad de Si m, con pequeñas incursiones momentáneas a otras tonalidades. El ritmo típico de la mazurka, en 3/4, presenta el acento en el primer tiempo del compás (en vez de en el segundo o en el tercero, como es típico en este género), y se organiza en células anacrúscas de dos compases. El material temático se organiza en células de ocho compases.

Mazurka op. 14, nº 2

A	c. 1-8	La m
B	c. 8-16	La m - Mi m
A'	c. 16-25	La m
C	c. 26-40	La M
D	c. 41-48	
C'	c. 49-63	

El lenguaje, la construcción temática y la estructura rítmica son similares a los de la mazurka anterior.

Mazurka op. 21, nº 3

A	c. 1-24		
	A	c. 1-8	Sol m
	A'	c. 8-16	La b M - Fa m
	A''	c. 16-24	Sol m
B	c. 25-48		
	B	c. 25-32	Si b M
	B'	c. 33-42	Si b M - Sol m
	B''	c. 42-50	Si b M
A'	c. 50-58		

La estructura temática es un poco más compleja. Cada uno de los temas se expone en la tonalidad principal, y luego se varía, en este caso, en el tono relativo. Es un recurso muy utilizado por Pedrell, y que veremos a lo largo de toda su obra para piano. La tercera repetición supone la vuelta a la tonalidad prin-

cial. En esta mazurka destaca una organización en cuatro planos sonoros, con las notas del bajo en blancas con puntillo, el relleno armónico, la melodía superior doblada en octavas, y una voz intermedia, que se mueve entre las dos notas de la octava.

Mazurka op. 21, nº 4

A		c. 1-18	Fa # m
	A	c. 1-8	
	A'	c. 9-17	
B		c. 18-38	La M
	B	c. 18-28	
	B	c. 29-38	
A'		c. 39-48	Fa # M
C		c. 48-56	
D		c. 56-65	
A'		c. 66-83	
	A	c. 66-73	
	A'	c. 73-83	

Las características generales coinciden con la mazurka anterior; pero los temas, en este caso, están relacionados a través de una célula anacrúsica, que se repite a lo largo de toda la pieza.

Mazurka op. 19, nº 2

A		c. 1-16	Re M
	A	c. 1-8	
	A'	c. 9-16	
B		c. 17-24	Mi M - Re M
A'		c. 25-41	
	A''	c. 25-33	
	A'''	c. 34-41	
B'		c. 42-57	Si m - Sol M
A''		c. 58-73	
	A4	c. 58-65	Re M
	A5	c. 66-73	Sol M (D.C.)

1.3. Valses

Pedrell compone dos tipos de valsos claramente diferenciados: el primer tipo lo constituyen una serie de valsos de pequeñas dimensiones, estructura sencilla, con pocas modulaciones y sin grandes dificultades técnicas desde el punto de vista pianístico; es el caso de los *Seis Valsos, imitación de los alemanes*, o de la tanda de valsos *Chiarina*; el segundo tipo está formado por valsos mucho más largos y elaborados, de estructura más desarrollada y, en ocasiones, técnicamente comprometidos para el intérprete, que ya se pueden incluir dentro del grupo de obras de dimensiones medias.

El análisis de los *Seis Valses, imitación de los alemanes*, ejemplifica la primera tipología:

El *Vals nº 1* se organiza en cuatro temas, con la siguiente estructura:

A	La M	c. 1-8	Una primera célula temática, organizada en tresillos descendentes, con la melodía en la nota superior.
B		c. 9-16	Una segunda célula melódica, desarrollada a partir del motivo de tresillos del tema A.
C	Re M	c. 17-32	Tercer tema, completamente nuevo, en el que se acentúa en el bajo el acompañamiento típico de vals.
D	La M	c. 33-40	Cuarto tema, con la melodía en octavas, en la mano derecha.
C'		c. 41-56	Repetición del tercer tema, con pequeñas variaciones.

El *Vals nº 2*, en La b M, está construido rítmicamente a través de un motivo de seis corcheas en la mano derecha, que se repite a lo largo de toda la pieza, hasta la coda final, sobre un acompañamiento típico de vals en la mano izquierda. La diferenciación temática se construye a través del contorno melódico.

A	La b M	c. 1-16	El primer tema se divide en dos mitades de ocho compases, que se combinan con un recurso muy utilizado por Pedrell: la primera célula temática afirma la tonalidad principal, mientras que la segunda es una variación de la primera, pero con pequeñas incursiones en otras tonalidades (en este caso, Si b m - Do M).
B	La b M	c. 17-24	Un tema de ocho compases, similar armónicamente al tema A, pero con una línea melódica diferente.
A'	La b M	c. 25-40	Repetición del tema A, con pequeñas diferencias. Mantiene las incursiones a Si b y Do m, para pasar a:
C	Re b M	c. 41-55	Un tema de 16 compases, formado por dos células de 4 compases que se repiten con variaciones: la primera afirma la tonalidad de Re b M, mientras que la segunda parece conducir hacia La b M, aunque la modulación, finalmente, no se produce.
Coda	Re b M	c. 56-63	Un pasaje cadencial en Re b M, antes del D.C., que nos lleva de vuelta al tema A, en La b M.

El *Vals nº 3* está incompleto, pero la parte que se conserva permite deducir que su estructura debía de ser similar a la de los otros valsos de este grupo:

A	Re b M	c. 1-8	Primer tema, desarrollado a partir de una primera célula rítmica anacrúsica en la mano derecha, y un acompañamiento que acentúa el segundo tiempo del compás, en la izquierda.
---	--------	--------	--

B	La b M	c. 9-16	Un segundo tema, en el área tonal de la dominante. La mano izquierda realiza un acompañamiento típico de vals, mientras que la derecha realiza saltos, que desdibujan la melodía.
A'	Re b M	c. 17-24	Repetición del primer tema, con pequeñas variantes.
C	Sol b M	c. 25-	Comienza un nuevo tema, de ritmo tético.

El *Vals nº 4*, en Fa m, difiere en algunos aspectos de lo que hemos visto hasta ahora. En primer lugar, en ningún momento aparece claramente el acompañamiento de vals en la mano izquierda. Por otro lado, existe una célula rítmica (corchea con puntillo - semicorchea - negra), habitual en los vales de la época, que en este caso se repite prácticamente en cada tema, constituyendo un elemento unificador.

A	Fa m	c. 1-8	Primer tema, que finaliza en la dominante.
B		c. 9-16	Segundo tema, que comienza en la dominante y se reconduce hacia la tónica, a través de una progresión cromática. La melodía desaparece, a favor del desarrollo armónico y del énfasis en la célula rítmica corchea con puntillo - semicorchea - negra.
C		c. 17-24	Tercer tema, que reafirma la tonalidad de Fa m, en un registro grave.
D	Fa M	c. 25-32	Un cuarto tema, en modo mayor. Las figuraciones rítmicas son más largas, y el ritmo armónico se enlentece.
E		c. 33-40	El quinto tema, en un registro más agudo, desarrolla una melodía lírica que contrasta con los demás temas del vals oídos hasta ahora.
D		c. 41-48	Repetición del cuarto tema, con pequeñas variantes.

El *Vals nº 5* consta de tres *temas* principales, con la siguiente estructura:

A	Si b m	c. 1-16	Primer tema, compuesto por dos células temáticas de ocho compases cada una. La mano izquierda realiza un acompañamiento que recuerda al tercer vals de este grupo, con una acentuación en el segundo tiempo del compás.
B		c. 17-24	El segundo tema contrasta rítmicamente con el primero. Las dos manos realizan las mismas figuraciones rítmicas, abandonando la izquierda la función de acompañamiento.
A'	Si b M	c. 25-33	Repetición del tema A, en modo mayor, y con variantes, y finalizando en la dominante.
C		c. 33-41	Un tema nuevo, con una melodía lírica en la mano derecha, y un acompañamiento similar al del tema A en la izquierda.
A''		c. 42-49	Repetición del tema A', con pequeñas variantes.

El *Vals nº 6* se conserva incompleto, y la parte que se conserva no permite deducir su estructura. Es un vals en Si m, con la peculiaridad de que la melodía se encuentra en la voz intermedia, mientras que la mano derecha realiza el acompañamiento típico de vals, y la izquierda reafirma las notas del bajo.

En cuanto a los vales más elaborados, de los cuatro que escribió Pedrell, solamente uno aparece completo: el *Primer Capricho en forma de Vals*, en Fa m, compuesto en 1862; tiene la siguiente estructura:

Introducción	Fa m	c. 1-31	El vals comienza con una introducción, con octavas en ambas manos y un ritmo rápido de semicorcheas. Armónicamente afirma la tonalidad principal, terminando en el c. 31 con una semicadencia a la dominante.
Sección A		c. 32-95	Comienza el vals con el ritmo claramente definido en el acompañamiento de la mano izquierda. La mano derecha dibuja una melodía organizada en células de cuatro compases, que a su vez se organizan en frases: A c. 32-49 A' c. 50-78 A'' c. 79-95 Armónicamente, toda la sección se mantiene en la tonalidad principal, con pequeñas incursiones al área tonal del relativo mayor, hasta que en el c. 89 modula a La b M.
Sección B		c. 95-216	Compuesta por diferentes temas yuxtapuestos: B c. 95-114, La b M - Fa m C c. 114-126, Fa m - Do M D c. 127-141 E c. 142-156, Fa m B' c. 157-175, La b M F c. 176-196 F' c. 196-216, La b m
Sección C	Mi M	c. 217-388	Realiza un desarrollo motivico continuo a lo largo de toda la sección, partiendo de la primera célula de ocho compases (c. 217-224), y pasando por las tonalidades de Do M, Fa m, Do M, Mi M, La M, La m, y de vuelta a la tonalidad principal, Fa m.
Sección A'		c. 389-465	A''' c. 389-406 Fam A4 c. 407-435 A5 c. 436-464

Sección D	Fa M	c. 466-563	Introduce material nuevo, y desarrolla material temático anterior, especialmente de la primera sección del tema B.
Coda	Fa M	c. 564-578	

Este tipo de estructura se repite en el *Gran Vals op. 15*¹⁸, en Sol b M, y parece apreciarse en el *Gran Vals op. 8* y el *Gran Vals op. 17*¹⁹. Las frases simétricas, normalmente de 16 compases, en las que la segunda mitad realiza una elaboración (melódica o armónica) a partir de la primera, son recurrentes. Son frecuentes también las modulaciones arriesgadas²⁰, especialmente en las secciones centrales. Los largos desarrollos motivicos, así como la abundancia de temas, y la presencia importante del cromatismo, nos presenta una tipología claramente diferenciada de las pequeñas piezas de los *Seis Valses imitación de los alemanes*, y nos lleva hacia estructuras más complejas, como las *Esquisses Symphoniques* o la *Sonata*.

También cabe destacar la presencia de un virtuosismo técnico (propio de esta primera época, y que posteriormente se irá diluyendo), que encontramos en largos pasajes en octavas²¹, arpeggios²², escalas, saltos, pequeñas fermatas, etc.

Ejemplo 2. PEDRELL, Felip, *Primer Capricho en forma de Vals*. Introducción, 1862.

18. Se conserva prácticamente completo, aunque faltan algunos compases de la mano izquierda en las p. 26, 29 y 31.

19. Incompletos.

20. Como las que hemos visto, o las que encontramos en el *Gran Vals op. 15*, donde pasa de Mi b M a La M (c. 123-151) a través de un gran pasaje cromático, para irse del mismo modo, en el c. 185, a Sol b M.

21. V. Introducción y coda del *Primer Capricho en forma de Vals*, o la coda (c. 494-543) del *Gran Vals op. 15*.

22. V. *Gran Vals op. 8*, Sección C, c. 123-162.

1.4. Otras piezas de pequeñas dimensiones

Este tipo de forma que hemos visto se aplica, con pequeñas variantes, a otras composiciones. Puede verse en las colecciones de piezas para piano que se conservan, muy especialmente en las *Pièces pour le piano*, en obras como *Romanza*, *Romances*, *Bailable*, *Serenade*, *Pavane*, *Elegía*, *Zambra Moresca*...

Otras composiciones, como la *Balada* o el *Impromptu*, forman parte de este grupo.

Las Variaciones se incluyen también dentro del conjunto de piezas de pequeñas dimensiones. Pedrell compone dos series de Variaciones: *Un pensiero. Melodía Variada op. 1*, y el *Tema variado op. 16*. Son variaciones sencillas, generalmente melódicas, a partir de un tema no modulatorio.

2. Obras de dimensiones medias

Son, además de los *Grandes Valses*, que ya hemos visto:

2.1. Apuntes sinfónicos

2.1.1. Esquisses Symphoniques

Ejemplo 3. PEDRELL, Felip, *Esquisses Symphoniques*. I. Scherzo, 1867

The image shows a musical score for a Scherzo in 3/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 58. The score is divided into two parts: 'Primo' (treble clef) and 'Secondo' (bass clef). The Primo part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Secondo part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

I. Scherzo

Es un trabajo libre sobre una sola célula temática en La menor, en el que tanto el *Primo* como el *Secondo* actúan con independencia: el *Secondo* no se limita a una función de acompañamiento. Pianísticamente es brillante, pero sin excesos virtuosísticos.

En cuanto a la estructura, es destacable un sentido cíclico del desarrollo y reexposición final, dentro de un macroesquema ABA, y el uso del cromatismo, similar al que hemos visto en los vales; la capacidad organizadora de los elementos de contraste, contribuye a la construcción de un movimiento muy equilibrado.

II. *Andante*

El movimiento es un trabajo sobre una célula temática en La Mayor (c. 1-8), que actúa a modo de reflejo cíclico, reaparece en el *Secondo* en los c. 35-38, con un contrapunto del *Primo* a la mitad; reaparece en el *Secondo* en los c. 77-85.

En el c. 79 abandona la tonalidad principal de La M para modular a la de Re M hasta el c. 138, en que vuelve a la tonalidad principal de La M.

Es remarcable el uso abundante de secuencias modulatorias ascendentes y de figuras de retardo, especialmente en los c. 10-16 (*Primo*), y el uso del contrapunto compensado entre ambas manos entre los c. 7-77 y 86-132; 133-161; 162-101.

III. *Allegro-Scherzando* (falta el *Secondo*)

Es posible que la propuesta del *Secondo* pudiera haber sido realizada a imitación de los cuatro primeros compases del *Primo*; pero al no conservarse esta parte, es imposible realizar un análisis.

En todo caso, es interesante señalar el contraste tonal (Re menor), y el contraste entre las figuraciones anacrúsicas (que introducen lo que parece ser el tema principal (c. 1-8), así como figuraciones más breves del mismo tipo entre los c. 10-31 y 34-36) con las téticas, especialmente entre los c. 70-91, cuya periodización con las anacrúsicas lleva al final del movimiento, desde el c. 92 al 181.

IV. *Rondó*

El rondó está formado por cuatro células temáticas que se interrelacionan de manera atípica al rondó tradicional:

A	<i>Tempo Giusto</i>	c. 1-8	<i>Ostinato</i> cadencial en La M
B	<i>All[egr]o moderato</i>	c. 9-28	[Re M - Si m]
A'		c. 29-32	<i>Ostinato</i> cadencial en Fa # M
B'		c. 33-80	Desarrollo de la célula temática B
C		c. 81-104	Tercera célula temática en Re M
B''		c. 105-119	Breve alusión al tema B
C'		c. 120-136	2ª exposición de la célula temática C
B'''		c. 136-156	3ª exposición de B
A''		c. 157-160	3ª exposición del <i>ostinato</i> cadencial
B4		c. 161-191	Proceso modulatorio Fa # M - La M - Si M - Do # - La M - Re M
B5		c. 193-207	Extensión del proceso anterior
A'''		c. 208-211	<i>Ostinato</i> y proceso modulatorio final
B6		c. 245-253	Coda

2.1.2. *Exaltación. Oda Symphonia*V. *Allegro. Introduzione*

Introducción	Si b M	c. 1-4	
A		c. 5-12	Primera célula temática en el <i>Primo</i> , con un <i>ostinato</i> en el <i>Secondo</i> .
		c. 13-20	Tema A, enriquecido con una ornamentación en el <i>Primo</i> .
B		c. 21-24	Segunda célula temática, repetida 3 veces en el <i>Primo</i> , y con variación del acompañamiento del <i>Secondo</i> sobre un pedal de dominante (Fa), a través de células de continuidad que desembocan en el tema en la tónica, Si b M.
C		c. 44-96	Sigue con el tema C, añadiéndole células secuenciales ascendentes enriquecidas cromáticamente y bien centradas en el bajo armónico; todo este proceso, muy bien realizado en los contrastes ascendente - descendente / cromático - diatónico, prosigue hasta el c. 96, sobre un acorde de séptima de dominante en Do.
A'		c. 97-112	Aparece el tema A', trasladado a la dominante del movimiento (Fa M) hasta el c. 112.
C'		c. 113-130	Una variante del tema C (C') con progresiones de terceras y sextas ascendentes descendentes.
B'		c. 130-141	
Puente		c. 142-204	Sigue un pasaje cromático muy contrastado entre <i>Primo</i> y <i>Secondo</i> .
A'',		c. 205-220	Sobre un <i>Ostinato</i> de Mi b M.
B''		c. 244-260	Sobre pedal de Mi b M.
C''		c. 261-282	Sobre Mi b.
C'''		c. 282-296	Con progresiones secuenciales ascendentes, enriquecidas cromáticamente y sobre la base armónica de Mi b M.
A'''		c. 297-330	En la tónica inicial de Si b M
B'''		c. 3001-342	

VI. *Intermezzo*

El primer tema A se basa en una célula de 12 compases, que se autoalimenta de breves diseños, y cuya expansión se realiza con progresiones y alargamientos temáticos, que otorgan a este movimiento un sentido cíclico casi continuo. La variación temática es sutil, con pocos cambios. Desde el c. 61 se inicia una exposición temática (B) de gran alcance, realizada a través del contraste de cuatro corcheas, negra con puntillo, corchea, y que se desarrolla entre los c. 61-

181. Al contraste citado se le añade la armonía cromática y el juego de *ostinati* en el bajo, procedimiento que en los años de madurez reaparece en diversas obras pedrellianas, como en el poema sinfónico *Excelsior* (1880). A partir del c. 189 reaparece el tema A'. Un tercer tema en La bemol (C') surge a partir del c. 229-300, y se repite (C') expansionándose con otra armonización, entre los c. 301-380; se sigue la reexposición del tema principal A'', en la tonalidad de Mi b M, entre los c. 381-421.

VII. *Andante como Adagio*

El primer tema, A, en la tonalidad inicial, expone un diseño temático basado en el contraste entre la figuración de semicorcheas y la de corcheas (c. 1-16). En el c. 17 se produce una modulación a Re b M, que abre paso al segundo tema B, que se extiende hasta el c. 35; la célula temática, basada en el contraste anacrúsico de corcheas y negras, con un rico contrapunto de las semicorcheas, que crean una atmósfera cromática entre los compases 35-50; la exposición de tema C, que se inicia en el c. 51, forma parte del tejido contrapuntístico anterior, con un extraordinario virtuosismo pianístico y moduladorio entre los compases 60-72. Reaparece C' en el c. 73, contrastando con células temáticas del tema B, e incluyendo asimismo material temático de A'' (c. 97-114), al cual sucede C'' desde el c. 114 hasta el 125, en un contrapunto de gran calado armónico y contrapuntístico. El *Secondo* no posee ninguna notación entre los c. 127-134. En el c. 135 reaparece el tema C (C⁵) que se extiende, como una variación de contrapunto virtuosístico, hasta el final (c. 150) en la tonalidad inicial de La b M.

VIII. *Scherzo Finale*

Se inicia con una célula temática repetitiva de ritmo ternario, con un juego de preguntas y respuestas entre *Primo* y *Secondo*. El tema A se presenta entre los c. 1-32; A' repite el proceso hasta el c. 65.

El tema B, iniciado en el c. 65, plantea un doble juego rítmico entre *Primo* y *Secondo*, hasta el c. 73. Se trata de una estructura temática ternaria, cuyo ritmo se encabalga con acentos binarios, produciendo una triple polirritmia con una economía de medios muy expresiva.

El tema B recupera la célula temática A desde el c. 73 (m.d). A partir de aquí, prácticamente se trata de diversas variaciones sobre el tema ternario con el que se inicia el movimiento, a través de diversas tonalidades (c. 89, La M; c. 10, La b M; c. 145, La b m, c. 222, La M; c. 251, Do b M; c. 375, La M; c. 391, La b M; c. 468, Si b M; c. 508, Sol b M; c. 540, La b M, lo que ejemplifica la riqueza moduladora de este movimiento.

2.1.3. *Sonata*

I.					
I	Exposición	Si b M	Tema A	c. 1-19	
		Si b M - Fa M	Tema B	c. 20-39	(Exposición y desarrollo)
				c. 40-57	(Exposición y desarrollo)
	Si b M	Tema C	c. 58-90	(Exposición y desarrollo)	
II		Sol b M	Tema C'	c. 91-107	(Exposición y desarrollo)
		Sol b M	Tema D	c. 107-124	(Exposición y desarrollo)
			Tema D'	c. 125-132	(Exposición y desarrollo)
	Puente	Si b M		c. 133-134	
III	Reexposición		Tema A'	c. 135-153	(Sin desarrollo)
			Tema B'	c. 154-193	(Con desarrollo)
		Puente	Fa M		c. 194-195
			Tema A''	c. 209-200	(Sin desarrollo)
	Codetta			c. 221-230	

} Punto más alejado de la tonalidad

II. [Tema con variaciones]

A I	c. 1-20	[Fa M]
A II	c. 21-36	
A III	c. 37-48	
A IV	c. 49-59	
B I	c. 60-76	
B II	c. 77-87	
B III	c. 88-102	
B IV	c. 103-119	
C I	c. 120-128	[Do M]
C II	c. 128-146	
C III	c. 146-161	
A' I	c. 162-185	[Fa M]
A'' I	c. 186-201	
A''' I	c. 202-209	

2.2. *Otras piezas de dimensiones medias*

Encontramos también otro tipo de piezas, como los *rondós*, o la *marcha fúnebre*, que parecen responder a este tipo de formas más elaboradas; pero, al conservarse incompletas, el análisis es imposible.

Dentro de este grupo se incluyen también los *Temas característicos*. Son dos series, compuestas en 1862 (*Cantares* y *Horas tristes*), que recuerdan a los *Grandes Valses* en su construcción y en su lenguaje moduladorio, aunque no utilizan el desarrollo motívico que nos encontraremos más tarde. Los títulos parecen sugerir que las melodías se basan en cantos populares; aunque el carácter de las mismas puede insinuar esta relación, no tenemos datos que lo confirmen. Por otro lado, la estructura de las piezas es claramente pianística, lejos de una forma de melodía acompañada.

3. Obras didácticas

Pedrell compuso cuatro series de doce estudios para piano. Son pequeños estudios melódicos, compuestos para iniciar la educación musical de su esposa²³. No pretende realizar un método para piano en el que se reúnan de forma sistemática todos los aspectos técnicos relativos al instrumento, sino que son una serie de pequeñas piezas, en cada una de las cuales está incluida alguna dificultad técnica. Son obras sencillas, sin modulaciones a tonalidades alejadas ni cromatismos, organizadas en frases claras, normalmente de ocho compases, y de poca dificultad técnica. En general, en todos los estudios se destaca el trabajo melódico. En este sentido, es importante el título que aparece en el manuscrito BC. M. 828: «24 Estudios de la Melodía. La Escuela del *bel canto* aplicada al Piano»

Ejemplo 4. PEDRELL, Felip, *Estudio op. 27 n° 10*, 1866

Andantino (M.M. ♩ = 88)

Estudio op. 27 n° 1

Estructura:	A	c. 1-16	Re M
	B	c. 17-32	Si m
	C	c. 33-40	Si m - Re M
	A'	c. 41-60	

Objetivo técnico: trabajo de las terceras, y de la polifonía, con notas tenidas.

Estudio op. 27, n° 2

Estructura:	A	c. 1-17	Sol M - Mi m
	B	c. 18-35	Sol M - Sol m - Sol M
	A'	c. 36-52	
	B'	c. 53-66	

Objetivo técnico: preparación de acordes, terceras y quintas quebradas.

23. PEDRELL, Felip, *Catálogo Manuscrito*, BC. M. 1970 f. 12:

Op. 27 (a). Estudios Melódicos para piano, en forma de pequeñas fantasías (1ª sèrie). Formaban la educación musical de mi querida Carmen.

Ibidem. f. 13:

Op. 29 (a): El Arte del Compás. Estudios para piano a 4 manos, dedicados á mi querida Carmen.

Entre mis libros. Toda estas clases de composiciones, op. 27 (a), op. 29 (a), op. 30, op. 31 (b), op. 32 y otras las escribí para formar su educación musical.

Estudio op. 27, nº 3

Estructura	A	c. 1-8	La m
	A'	c. 9-17	La M
	A''	c. 18-25	La M
	A'''	c. 26-37	La m
	Coda	c. 37-44	

Objetivo técnico: trabajo de la polifonía y de repeticiones de terceras.

Estudio op. 27, nº 4

Estructura	A	c. 1-8	Do M
	B	c. 9-17	La m
	A'	c. 17-24	Do M
	C	c. 25-32	Sol M
	D	c. 33-40	Do M
	E	c. 41-53	

Objetivo técnico: trabajo de las escalas, sextas y del trino en terceras.

Estudio op. 27, nº 5

Estructura	A	c. 1-32	Fa M - (Do M) - Fa M
	B	c. 33-52	Fa M
	A'	c. 53-58	
	B'	c. 59-81	

Objetivo técnico: trabajo de séptimas, acordes y trinos.

Estudio op. 27, nº 11

Estructura	A	c. 1-36	Sol m
	B	c. 37-73	Si b M
	A'	c. 74-96	Sol M
	B'	c. 97-112	
	Coda	c. 113-123	

Objetivo técnico: trinos, polifonía y melodía en contratiempo.

Estudio op. 27, nº 12

Estructura	A	c. 1-26	La M
	B	c. 27-56	
	Coda	c. 57-70	

Objetivo técnico: trabajo de la melodía en terceras destacando la voz superior y la polifonía en las dos manos.

Estudio op. 27, nº 13

Estructura:	A	c. 1-16	Re M
	B	c. 17-31	Re m
	A'	c. 32-47	Re M
	B'	c. 48-78	
	Coda	c. 79-103	

Objetivo técnico: trabajo de la melodía a contratiempo, polifonía en la mano izquierda, y saltos en la mano derecha.

Estudio op. 27, nº 15

Estructura:	A	c. 1-24	Fa M
	B	c. 25-40	Re m
	A'	c. 41-64	Fa M
	B'	c. 65-88	
	Coda	c. 89-96	

Objetivo técnico: estudio de escalas en *staccato*, velocidad y trémolos en la mano derecha.

4. Fantasías y transcripciones

Pedrell realizó numerosas fantasías y transcripciones sobre obras propias y ajenas. La composición, interpretación y edición de fantasías de este tipo fue muy frecuente durante el Romanticismo; se incluyen en el catálogo de prácticamente todos los compositores de la época, y los estudios sobre repertorios de conciertos muestran que eran obras que se interpretaban con frecuencia.

Con el paso del tiempo, el cambio estético hace que los mismos compositores rechacen esta práctica de transcribir al piano óperas y obras sinfónicas. El mismo Pedrell, en *Jornadas de Arte*, afirma:

¿Cómo no había de publicar *fantasías*, aquella fantasía *que me veux-tu*? Que es el *aliquando dormitat* de la producción de maestros de la talla de un Liszt (y no nombro a los mil y un pasantes de maestro que las rebajaron como yo); cómo no había de publicarlas cuando eran moda y las pedían los editores y su clientela? Sí, publiqué una primera serie, y para agravar el crimen, una segunda, aunque intituladas la primera, *Hojas de Álbum* y la segunda, *Rapsodias*, la pudibunda hoja de parra que mal ocultaba la impudicia del vergonzoso hecho. Sea dicho como descargo de mi conciencia, y sírvame, también, de disculpa, aparte de la dura necesidad del *pane lucrando*, que en una y otra colección tuve el buen sentido de no poner nada de mi cosecha cuando me veía en el caso de unir aquellos *disjecti*²⁴ miembros de la obra *fantaseada*. Subtitulé las tales *Hojas de Álbum* «transcripciones libres en forma de pequeñas fantasías para piano sobre motivos de las obras musicales más célebres» (era mucho asegurar eso de

24. En el texto original, *disjecta*.

decir «las obras más célebres». Había en la primera serie de tales *Hojas de Álbum*, transcripciones y *fantaseaduras* sobre *Il trovatore*, *Roberto*, la marcha de *Il Profeta*, la *Serenata de Faust* (variada), *Ernani y Faust*. Toda esa herboristería para piano procedía del catálogo del año 1866²⁵.

Marche du Couronnement

El esquema formal, así como la estructura compositiva, corresponden a la tipología de una marcha. El primer tema A, en la tónica, abarca los c. 1-17, con una variación A', que se extiende entre los c. 17-25. El segundo tema, B, empieza en la mano izquierda en el tercer tiempo del c. 25; la mano derecha ofrece un contracanto a partir del c. 26; el mismo proceso se halla en la mano izquierda, c. 33, y en la mano derecha, c. 34. Después de un clímax sobre acordes de séptima y con el contrapunto de dos pausas de la mano izquierda (c. 49-56), aparece el tema C, realizado a manera de *Trio*, propio de la estructura de la marcha. Reaparece el tema A'' entre los c. 80-88. Un nuevo motivo, D, de contraste rítmico, surge en ambas manos, en la tonalidad de Fa M, entre los c. 89-100. A partir de aquí, modula a la tonalidad de La M, hasta pasar a la de Fa M, con un nuevo tema, E, que abarca los c. 109-117. Reaparece el tema B' en el c. 117 (m-i) /118 (m.d.) con el que se llega al clímax contrapuntístico final.

Fragmento de I Triomphi

Los 70 c. de que consta el fragmento, extraídos del poema *I Triomphi* (seguramente, *Il Trionfo della Morte*), están basados en una misma célula temática, que se anuncia entre los c. 2-7; repite el mismo enunciado temático y armónico entre los c. 7-11; aparece una variación armónica entre los c. 12-15, con pequeñas diferencias, que la conducen a la dominante (Si b). (c. 21-22); una mayor independencia expositiva se manifiesta en los c. 37-48. El resto incide en el mismo planteamiento anterior. La reducción para piano viene marcada por la especificidad doliente del fragmento de *I Triomfi*.

Transcripción sobre motivos de L'Ultimo Abencerraggio

La ópera *L'Ultimo Abencerraggio* fue su primera composición escénica, realizada en 1868, y es revisada sucesivamente en 1870, 1874, 1875 y 1889. La primera versión, realizada entre abril y septiembre de 1868, coincidió trágicamente con la muerte de su esposa. Por ello, las continuas revisiones de esta obra adquieren un matiz muy personal, ligado a experiencias propias. Esta obra fue el motor interno de un devenir musical, volcado especialmente hacia la renovación de la escena española, para la cual reclamaba el valor de su acento propio, relacionado con las novedades de la música internacional contemporánea.

25. PEDRELL, Felip, *Jornadas de Arte*, Paris: P. Ollendorff, 1911, p. 28-29

La transcripción sobre motivos de *L'Ultimo Abenzerraggio* está realizada de manera sencilla y directa, relacionada con esta sempiterna opera prima —así lo evidencian las continuas revisiones—, y alejada de la escritura pianística propiamente dicha que, curiosamente, pertenece a esta primera época (años 1867-1870), pero que demuestra una independencia de los modelos operísticos y una notable madurez de estilo.

El carácter de esta obra es, necesariamente, rapsódico y no referencial. En ella se encuentran letras indicadoras de los temas, *grosso modo*, que son las siguientes:

E	138
F	94
G	120
D	158
B	216

Por otra parte, la aparición de los temas es la siguiente:

A	c. 23	La M
B	c. 55	La M
C.	c. 101	Mi m
C'	c. 198	Mi m
D	Romance Moresco c. 128	La m
A'	c. 181	Lam
E	Andante religioso c. 191	
F	c. 120	Mi m
G	c. 258	La M
H	c. 295	
I	c. 317	La M

El estudio de la música para piano de Felip Pedrell revela la importancia, tanto cuantitativa como cualitativa, que tienen estas obras de juventud dentro de su producción compositiva. Como hemos visto, en ellas encontramos elementos que más tarde desarrollará en obras de mayores dimensiones, junto a la clara influencia de la música y la estética románticas del momento.

El lenguaje es claramente pianístico, con una utilización de recursos técnicos que evidencia un conocimiento práctico del instrumento (que queda plasmado especialmente en las series de estudios para piano). La estructura compositiva, especialmente en las obras de dimensiones medias, revela un gusto por el desarrollo motivico, las modulaciones audaces y el cromatismo, aunque dentro de un contexto plenamente tonal. Es de admirar la madurez y el equilibrio compositivo de algunas de estas obras, como las *Esquisses Symphoniques*, que sobrepasan las características propias de la música de salón.

Quedan algunas cuestiones por resolver: la primera de ellas es la razón por la cual, después de diez años de intensa creación de obras para piano, su producción de este tipo de piezas cesa abruptamente a partir de 1873. Las causas de este hecho posiblemente estén relacionadas con un cambio de interés

hacia el *Lied* y hacia la música escénica, junto con la búsqueda de un mayor desarrollo tímbrico. Otra cuestión es la repercusión que estas obras pudieron tener en la música de la época y en los compositores posteriores, especialmente en sus discípulos. A la vista de la escasez de publicaciones de este repertorio pedrelliano (a excepción de las fantasías y transcripciones, y de las obras editadas en los suplementos de publicaciones periódicas, como las *Notas Musicales y Literarias* o *La Ilustración Musical Hispanoamericana*), y de la propia apreciación de estas composiciones que tenía el autor, podría deducirse que su repercusión no fue muy significativa; pero es un tema que merece un estudio más profundo.