LA REVUE MUSICALE

QUATRIÈME ANNÉE 1er Février 1923 NUMÉRO QUATRE

Felipe Pedrell

(1841-1922)

PEDRELL fut « un maître », dans toute l'acception du mot : par sa parole et par son exemple, il a montré et ouvert aux musiciens d'Espagne, un chemin que l'on croyait déjà fermé sans espoir, au début du siècle dernier, pour la musique nationale.

Je ne prétends pas nier que quelques œuvres de nos compositeurs du XIXe siècle, prédécesseurs ou contemporains de la seconde et grande période de production de Pedrell, ne méritent le respect et même l'admiration, dans certains cas. Ces musiciens se sont distingués brillamment dans un genre : la *zarzuela*; mais ce mélange de « tonadilla » espagnole et d'opéra italien n'était un produit artistique que pour le public d'Espagne, parfois même, uniquement, pour un public local. Ces œuvres, écrites le plus souvent avec trop de rapidité et une préparation technique insuffisante, étaient fatalement modestes (dans la plupart des cas) par leur valeur musicale et par leur forme.

Les auteurs ne poursuivaient pas d'autre idéal artistique que de porter leurs œuvres à la scène le plus vite possible et d'en faciliter l'exécution. Quelquefois, dans la *zarzuela* dite *grande zarzuela*, dans l'opéra, et même dans la musique religieuse, les compositeurs cherchèrent à s'élever à

des régions artistiques supérieures ; ils tombèrent (sauf quelques rares et illustres exceptions) dans une puérile imitation de ce genre italien, qui marque le commencement de la décadence, de ce grand peuple musical (1).

Telle était notre situation musicale, quand apparurent la trilogie *Les Pyrénées* (2) et la brochure : *Pour notre musique* de Felipe Pedrell. Par la persuasion et par l'exemple, l'auteur démontre que le drame lyrique espagnol, ou toute autre forme musicale qui aspire noblement à représenter notre idéal d'art, doit s'inspirer de la tradition populaire espagnole, si puissante et si variée, autant que du trésor admirable que nous ont laissé nos compositeurs du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle.

Avec l'anthologie *Hispaniæ Scholae Musica Sacra*, dont la publication commença l'année qui suivit celle des *Pyrénées* (1894), et dont chaque volume s'enrichit d'une monographie et d'une analyse, le savant maître réussit à éveiller, à l'étranger, un intérêt croissant pour nos classiques. Grâce à cette anthologie, les œuvres de Cabezon, Victoria, Morales et Guerrero purent être étudiées en détail, et commentées par les musiciens de tous les pays, comme le furent, dans la suite, d'autres manifestations illustres du génie musical espagnol, rassemblées dans : *Antologia de Organistas Clasicos Españoles, — Thomæ Ludovico Victoria — Opera Omnia*, et dans le *Teatro Lirico Espanol anterior al siglo XIX*, publications par lesquelles (entre autres) Pedrell poursuivit son admirable apostolat.

Mais cette œuvre de vulgarisation, pour plus importante qu'elle soit, et elle l'est au suprême degré, ne représente qu'une valeur de complément à côté de l'influence rédemptrice exercée par Pedrell sur la musique espagnole contemporaine. Lui-même repoussait et avec raison le qualificatif d'érudit, avec lequel certains détournaient l'attention de son œuvre personnelle, en la concentrant sur son travail de musicologue.

(1) La silhouette de Barbieri se détache vigoureusement du groupe de compositeurs de cette période. Ce fut un musicien doué exceptionnellement ; nous lui devons la publication du *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI* que Pedrell cite tant de fois, et où il puisa lui-même. Deux *zarzuelas* de Barbieri ont un mérite particulier ; ce sont : *Pan y Toros* et *El Barberillo de Lavapiés* ; elles évoquent les caractères rythmiques et mélodiques de la chanson et de la danse espagnole, à la fin du XVIII^e^ siècle et au commencement du XIX^e^. Ces œuvres ont exercé, sans aucun doute, une grande influence sur les compositeurs espagnols donnant à notre musique, depuis la moitié du siècle dernier jusqu'aux œuvres d'Isaac Albéniz et d'Enrique Granados, une physionomie qui la distingue de toutes les autres.

(2) *Les Pyrénées*, trilogie lyrique (3 tableaux, 1 prologue), poème de Victor Balaguer.

Nous, au contraire, qui avons été stimulé et guidé par l'œuvre musicale de Pedrell, nous pouvons affirmer, de la façon la plus catégorique, qu'elle seule aurait suffi à provoquer la renaissance de l'art musicale espagnol, bien que, naturellement, nous concédions la plus haute importance à l'apostolat verbal du maître, et à sa vulgarisation de nos classiques.

Un érudit-artiste se comprend à peine ; mais un artiste qui ne se sert de son érudition que pour mettre en valeur les éléments qui caractérisent la nationalité de son art, cet artiste non seulement embellit son œuvre, mais accomplit une mission transcendante ; et ce fut le cas de Pedrell.

Sa production musicale, à partir des *Pyrénées*, accuse, à la simple lecture, trois qualités primordiales : personnalité dans les moyens d'expression, puissance d'émotion sereine, et pouvoir évocateur extraordinaire.

Une étude approfondie de l'œuvre révèle que ces qualités, si précieuses, obéissent, indépendamment des dons naturels dont Dieu l'a favorisé, à l'assimilation du chant populaire, et à l'étude de l'art musical primitif, tout cela en une forme libre et moderne.

Déjà Pedrell lui-même nous a raconté comment, dans son enfance, il s'appliquait à transcrire les cris de la rue, les chansons et enfin toute la musique qu'il entendait depuis la berceuse avec laquelle sa mère endormait son frère cadet, jusqu'au pas redoublé des musiques militaires. Cet exercice, laborieusement commencé à l'instigation de son professeur de solfège, devint pour l'enfant le plus attrayant des jeux. Peu de temps après, étant déjà enfant de chœur à la cathédrale de Tortosa, sa ville natale, il eut de multiples occasions de s'initier aux formes artistiques de la musique religieuse, de ces chants primitifs, en usage encore dans quelques-unes de nos cathédrales, et qui, comme le terrible *In recort*, cité et transcrit par Pedrell dans son *Cancionero*, remplissaient son âme enfantine, suivant sa propre expression, d'une « vraie terreur ».

Comment douter que ces antécédents aient contenu les germes spi-

rituels et artistiques de l'œuvre musicale que devait réaliser cet enfant de chœur, après de longues et laborieuses recherches, en sa maturité ?

Dans la brochure : *Pour notre musique* (publication qui complète la trilogie des *Pyrénées)*, le maître expose ses théories esthétiques, théories qui trouvent leur confirmation en cette œuvre, et que le maître n'a jamais abandonnées depuis.

Ces théories se fondent sur un axiome, énoncé par le P. Antonio Eximeno à la fin de l'avant-dernier siècle : « *Sur la base du chant populaire, chaque peuple doit construire son système artistique musical.* » A ceci Pedrell ajoute : « *Que le caractère d'une musique vraiment nationale se trouve non seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais encore dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles de l'art.* »

Il énumère ensuite les conditions indispensables pour que toute manifestation artistique ait un caractère national : *La tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'accord des diverses manifestations, l'usage des formes déterminées, natives, qu'une puissance fatale, inconsciente, fit propres au génie de la race, à son tempérament et à ses habitudes...*(1)

Dans la mise en pratique de ce programme nationaliste, un point requiert l'attention pour sa valeur esthétique universelle.

Felipe Pedrell, malgré son commerce constant avec les œuvres de nos classiques et sa fervente dévotion à leur endroit, a possédé la conviction et la volonté nécessaires pour ne pas se laisser éblouir par les formules conventionnelles. Son idéal esthétique l'entraîne à suivre une méthode qui ne dépasse jamais les limites de l'humble servitude. Et pourtant quelle richesse sous cette apparente modestie, et combien, par exemple, la recherche du mystère harmonique, contenu dans la mélodie populaire, représente de travail ardu et profond !

(1) L'emploi de passages musicaux d'auteurs classiques que fit Pedrell dans quelques-unes de ses œuvres, ainsi que l'usage fréquent du document populaire dans sa forme authentique, sont des procédés peut-être discutables, mais qui ne changent rien, au fond, à sa doctrine. On doit donc considérer ces procédés comme des applications très larges, et purement accidentelles, de cette doctrine.

La simplicité des moyens d'expression fut aussi le privilège des compositeurs de notre âge d'or : ils s'en firent gloire, même dans les formes scholastiques. Le style musical baroque, et la complication inutile, sont incompatibles avec le caractère robuste, sobre et expressif, qui marque les œuvres les plus illustres des classiques espagnols. Ils ont, certes, manqué parfois à cette règle de conduite ; et dans la plupart de ces cas, on constate que la puissance émotive diminue à mesure que la musique se complique avec des procédés conventionnels de forme et d'écriture.

Ce point mériterait une étude trop détaillée pour être entreprise ici. Je n'ai voulu que souligner l'importance d'un fait qui prouve que Pedrell est resté, dans ses œuvres, fidèle à notre plus pure tradition esthétique ; tradition que nous ne devrions jamais abandonner, sauf dans des cas exceptionnels que justifient des intentions déterminées et conscientes. D'ailleurs, en soulignant l'absence de style baroque dans notre musique, j'envisage spécialement sa constitution polyphonique, car on ne peut méconnaître la richesse ornementale que, dans notre musique ancienne, comme dans notre musique contemporaine, accusent à l'occasion les lignes mélodiques autonomes quand elles s'inspirent d'un certain genre caractéristique du folklore espagnol. Mais ce style baroque est encore plus apparent que réel, vu qu'il provient de l'adaptation d'inflexions purement vocales aux sons fixes de la gamme tempérée, ou de la stylisation de certaines formules mélodiques et harmoniques, particulières à notre instrument national, la guitare.

Pour s'en convaincre, il suffira d'étudier, même sommairement, les dessins ornementaux, et de les comparer avec ceux que présente la musique d'autres écoles européennes.

Je ne prétends point faire ici une étude complète des œuvres de Pedrell. Il me suffit, pour le moment, de montrer leur haute signification dans notre art contemporain. Cette signification est si évidente, que seules l'ignorance ou la mauvaise foi pourront la nier.

Je n'ai pas non plus l'intention de proclamer intangibles l'œuvre et l'esthétique du maître. Son appréciation, comme celle de toute œuvre humaine, peut provoquer des réserves et des observations, très respectables, du reste, si elles sont formulées avec loyauté, et en connaissance de cause. Je dirai plus : cette signification que nous lui attribuons n'est pas représentée par la totalité de ses œuvres ; celles qui ont précédé la composition des *Pyrénées* ne peuvent être considérées que comme des essais annonciateurs de cette œuvre brillante.

Ces considérations me sont inspirées par l'éminente valeur que j'attribue à la production de Pedrell ; valeur que je craindrais d'amoindrir, en donnant à mes paroles ce ton d'acceptation sans réserves que l'on trouve parfois dans quelques glorifications posthumes, peu justifiées.

Pedrell composa *La Celestina* (1) et *El Conde Arnau* (2) pendant son long séjour à Madrid, neuf ans après *Les Pyrénées*. Ces œuvres, avec *El Cancionero popular español*, forment le riche héritage que le maître nous a légué, et avec lequel il renoue le fil de notre histoire musicale interrompue (3). L'époque pendant laquelle il composa la seconde et troisième de ces œuvres marque, dans ma vie, un de ses moments décisifs, car c'est alors que je reçus les leçons du maître.

Il est triste que quelques-uns de ceux qui furent ses élèves laissent entendre que ces leçons ne les ont pas menés à un grand résultat. Peut-être n'ont-ils pas su en profiter, ou ont-ils prétendu en obtenir ce qui, précisément, était opposé aux fortes convictions esthétiques du maître ; peut-être se sont-ils adressés à lui, sans la préparation technique nécessaire à quiconque se tourne vers un grand artiste pour lui demander conseil. Quelle est la vraie réponse à faire ? Je l'ignore. Pour ma part, j'affirme que c'est aux leçons de Pedrell et à la puissante stimulation exercée sur

(1) *La Celestina*, tragi-comédie lyrique, de Calixto et Melibea, en 4 actes ; adaptation de l'œuvre du même nom de Fernando de Rojas, et musique de Felipe Pedrell.

(2) *El Conde Arnau*, festival lyrique populaire en deux parties. Poème de J. Maragall.

(3) Parmi les œuvres encore inédites, bien que composées par Pedrell durant cette période, il faut citer spécialement : *Vision de Rauda* (Ramôn Llull), poème de Magin Morera, et *Glosa* (sinfonia jubilar), poème de J. Maragall ; cette dernière composée pour l'inauguration du Palais de la Musique catalane (Orfeo Catala, 1906).

moi par ses œuvres que je dois ma voie artistique et cette initiation indispensable à tout apprenti de bonne volonté et de noble intention.

La vie de notre maître fut toujours une vie de travail intense. A l'époque dont je parle, indépendamment de ses continuels travaux de composition et de musicologie, il était professeur d'histoire et d'esthétique de la musique au Conservatoire National ; et, à l'École des Études supérieures de l'Athénée, il continuait ses cours sur le chant populaire espagnol. Ces cours, si pleins d'intérêt et d'enseignement, avaient été précédés par des leçons où notre trésor musical, religieux ou profane, avait été étudié avec cette dévotion et cette conviction si particulières à Pedrell. Il aimait son art avec une véhémence dont j'ai rarement vu l'égale.

L'œuvre d'art, disait-il, est engendrée par l'amour : l'amour de Dieu, de la Patrie, et de nos semblables. (On verra comment beaucoup de ces derniers ont répondu à ce sentiment.)

Il conserva, jusqu'à la fin de sa vie, cette foi vigoureuse et ce noble enthousiasme. Deux mois avant sa mort, à l'âge de 81 ans, et ayant la santé déjà plus qu'ébranlée, il m'écrivait, à l'occasion du Concours de Chant primitif andalou (1), récemment célébré à Grenade :

« *Dites à vos amis que le « Canto jondo », je le chante maintenant en dedans ; si je ne suis pas en personne avec vous, je le suis et le serai toujours en esprit, et avec toute mon âme.*

Cette dernière lettre m'évoque le maître en son jeune temps. Je le vois dans son coin de Madrid où il travaillait (un entresol de la rue San Quintin, en face des jardins de la place d'Orient), ému par quelque ronde enfantine montant du jardin proche, ou en colloque amical avec un aveugle, chanteur de vieilles chansons, ou avec un joueur de musette et de tambourin, fils de Galicie.

Avec quelle joie il nous communiquait la découverte d'un de ces vieux manuscrits, révélateurs des caractères éternels de notre art, et comme son regard brillait, quand il nous expliquait ces qualités, suivant du doigt les courbes d'une ligne musicale, tracée en pensée dans l'espace !

(1) Voir *Revue Musicale*, Décembre 1922.

La dernière œuvre publiée par le maître est le *Cancionero musical popular español*, œuvre fondamentale, la synthèse de tout son labeur artistique (1).

Ce *Cancionero*, comme une arche précieuse, garde l'essence sonore de nos plus intimes sentiments et nous fait vibrer, avec sa magie suggestive de lieux et d'époques insignes dans l'Histoire et la Légende de la Péninsule Ibérique. Mais s'il renferme de telles richesses pour qui est capable de les sentir, quel enseignement ne promet-il pas au musicien espagnol conscient de son art ! Il y trouvera, non seulement une manifestation abondante et diverse de notre musique naturelle, mais aussi les multiples valeurs modales et harmoniques qui se détachent de la substance rythmique-mélodique de cette musique.

La simple comparaison de quelques chants transcrits et harmonisés par Pedrell, avec la transcription et l'harmonisation que, de ces mêmes chants, présentent d'autres collections qui ont précédé celle-ci, nous prouvera comment un chant que nous avions à peine remarqué dans les premiers, acquiert une rare valeur, présenté par notre musicien. C'est que le caractère modal spécial, accusé par certains chants, a été traduit dans ces recueils, avec le sentiment tonal invariable de la gamme majeure et mineure, tandis que Pedrell extrait de ces mêmes chants l'essence modale et harmonique réelle qu'ils contiennent.

Mais le *Cancionero Musical Español* nous offre beaucoup plus encore ; il nous présente l'évolution du chant populaire, et son emploi technique, dans notre art primitif et classique, du XIII^e^ au XVII^e^ siècle. Avec cette œuvre, dont le dernier volume reste à publier, le maître a mis fin à son labeur musical.

On peut s'étonner que celui-ci ne commence à acquérir vraiment d'importance pour l'art qu'à partir des *Pyrénées*, que Pedrell a terminées

(1) A ce propos, il me paraît juste de nommer M. Juan Gisbert, grand ami et admirateur de Pedrell. Sa sollicitude désintéressée a assuré la publication de l'œuvre.

à l'âge de cinquante ans. Ce cas, cependant, a, comme nous le savons tous, d'illustres précédents ; qu'on se rappelle Cervantes, publiant, à 58 ans, la première partie de *Don Quichotte*.

Pedrell a été victime dans sa patrie, non seulement de l'indifférence et du manque de compréhension de la masse, mais aussi de la mauvaise volonté de beaucoup, à tel point que, ayant, en 1904, transféré sa résidence de Madrid à Barcelone, pour des raisons de santé, l'Académie Royale des Beaux-Arts, qui, auparavant, s'était honorée en l'accueillant dans son sein, s'empressa de déclarer vacant son siège académique (1).

Mais il y a plus : le Théâtre Royal de Madrid, qui prétend être notre théâtre lyrique national, et qui dépend de l'État, n'a jamais donné l'hospitalité aux œuvres de notre compositeur. En une certaine occasion et grâce à des démarches faites par des amis de Pedrell, parmi lesquels se distinguaient (il est juste de citer leur nom) D. Gabriel Rodriguez, le Père Eustoquio de Uriarte, et D. Rafael Mitjana (personnalités de grand relief, à plus d'un point de vue), on obtint de ce théâtre l'admission de l'opéra *Les Pyrénées*, la partition ayant été *d'abord approuvée* par l'Académie Royale des Beaux-Arts ; mais bien que l'œuvre ait été inscrite au programme pendant plusieurs saisons, elle ne fut jamais représentée.

Je tairais ces faits par pudeur nationale, si un noble sentiment de patriotisme ne m'obligeait précisément à les révéler ; non seulement dans le dessein de revendiquer pour Pedrell la gloire qui lui est due, mais encore pour prévenir, en les divulguant, la répétition de faits semblables dans mon pays.

Il est certain pourtant que Pedrell, dans sa longue existence, obtint de son art, même en Espagne, des satisfactions légitimes, que l'on ne peut

(1) Il est certain que pour être membre actif de l'Académie, la résidence à Madrid est exigée, mais il n'est pas moins certain que, dans d'autres cas analogues, on a cherché et trouvé une solution accommodante, qui permît de tourner cette condition. Ce fut le cas de Pereda, élu par l'Académie Royale Espagnole, bien que Santander fût la résidence habituelle de cet écrivain.

La situation de Pedrell à l'Académie des Beaux-Arts facilitait singulièrement toute solution favorable ; d'autant qu'il s'agissait, non d'un candidat, mais d'un académicien effectif. Les statuts de la corporation furent, cependant, scrupuleusement observés, et le fait acquiert toute sa signification, car ce fut précisément un collègue du maître qui demanda et obtint une si stricte application du règlement.

nier. Avec la publication des *Pyrénées*, suivie des magnifiques anthologies dont j'ai parlé, l'attention européenne commença de se fixer sur l'œuvre personnelle du maître espagnol, connu déjà par la traduction française de son programme-manifeste : *Pour notre musique*. En France, en Italie, en Allemagne, en Russie, on écrivit des études critiques et des articles sur son labeur personnel et vulgarisateur, et ce fut alors que Tebaldini dirigea, à Venise, plusieurs auditions de l'important et admirable prologue des *Pyrénées*, exécuté avec un succès retentissant, par des membres du *Liceo Benedetto Marcelo*. Plus tard, d'autres auditions suivirent, en France, sous la direction de Charles Bordes, et en Hollande, par la *Bevordering der Tonkunst* de La Haye. De la même œuvre, des représentations scéniques furent données, en 1902, au Théâtre du Lycée, de Barcelone, et en 1910, au théâtre Colon, de Buenos-Aires, en présence de l'auteur.

Ajoutons à cela, la haute considération dont a joui Pedrell, de la part de personnalités espagnoles et étrangères, et le noble orgueil que devait éveiller en lui le travail fécond de quelques-uns de ses disciples, parmi lesquels figurent : Albeniz, Granados, Millet, Vives, Perez-Casas, Gerhard (1), dont les œuvres furent, à leur tour, un stimulant et un exemple pour d'autres compositeurs espagnols, qui, sans être élèves de Pedrell, suivirent pour ainsi dire ses doctrines.

Mais cette satisfaction même dont jouissait le maître excitait la jalousie ; ce qui contribua à la réclusion volontaire, où vécut Pedrell, jusqu'à la fin de sa vie ; réclusion interrompue seulement par les fêtes qui furent célébrées en son honneur, en 1911, à Tortosa, sa ville natale.

A partir de cette date, et durant quelques années, il fut question, pendant les périodes préparatoires des saisons lyriques du théâtre du Lycée de Barcelone, de monter *La Celestina* ; mais ces bonnes intentions, jamais réalisées, tombèrent, plus tard, dans l'oubli le plus complet. On en vint même à oublier l'existence du grand musicien, à tel point que, il y a un an, quand Pablo Casals inscrivit quelques fragments de *La Celestina* au programme des concerts symphoniques qu'il dirigea, à Barcelone, une

(1) Et M. Manuel de Falla tout le premier (N. D. L. R.).

bonne partie des auditeurs crut, ou qu'il s'agissait d'un opéra posthume, ou que Pedrell était un compositeur espagnol du XVII^e siècle...

Aussitôt l'erreur découverte, la maison du maître se vit envahir par une multitude, avide de connaître un homme presque ressuscité.

Il semblait naturel que le succès obtenu par cette audition dut provoquer la curiosité de connaître l'œuvre intégrale, et dans sa forme scénique originale. En effet, on en parla, mais ces beaux projets furent bien vite abandonnés, et l'œuvre et son auteur retombèrent dans l'oubli.

Ce coupable silence, et les injustices insensées que j'ai dites, firent prononcer au maître, peu avant sa mort, ces paroles amères : « Ni en Catalogne, ni dans le reste de l'Espagne, on ne m'a fait justice... On a voulu me rabaisser constamment, disant que j'étais un grand critique et un grand historien, mais non pas un bon compositeur. Et ce n'est pas vrai : je suis un bon compositeur. Je ne demande pas le respect pour mon âge ; je le demande pour mon œuvre. Qu'on l'entende, qu'on l'étudie, et qu'on juge. »

Je transmets les paroles de l'admirable artiste, avec une dévotion profonde, et c'est par elles que je termine le pieux hommage que j'offre, avec un amour filial, à la mémoire de l'homme, dont l'œuvre et l'apostolat ont permis à l'Espagne de reprendre sa place dans le groupe des nations musicales de l'Europe.

MANUEL DE FALLA.