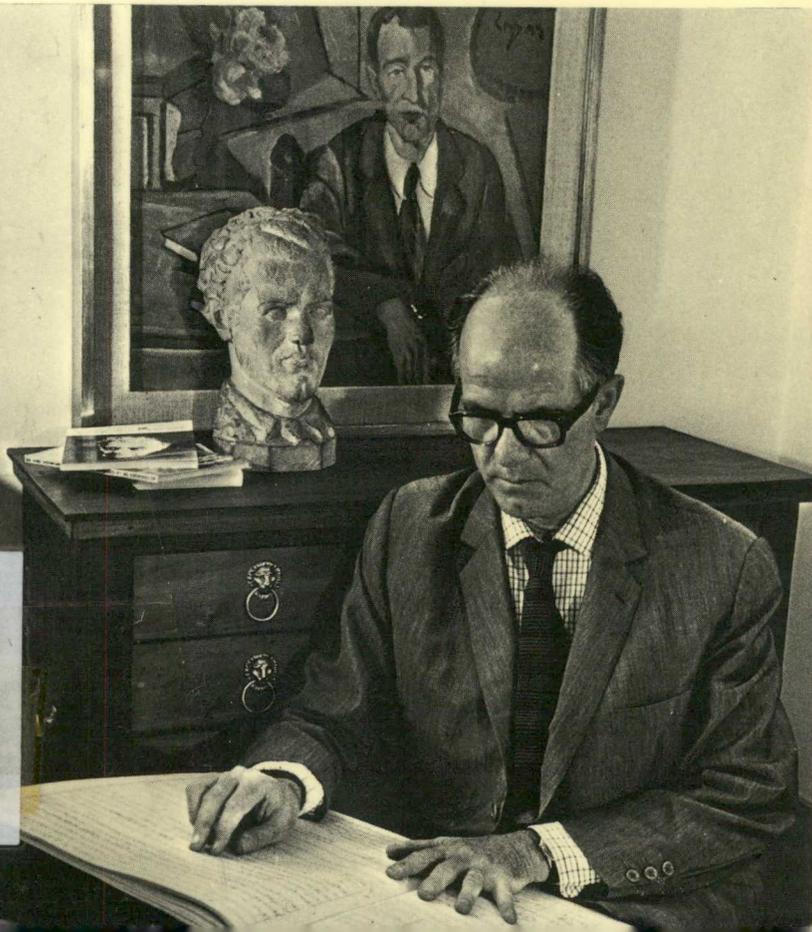




ENRIQUE FRANCO

Xavier Montsalvatge

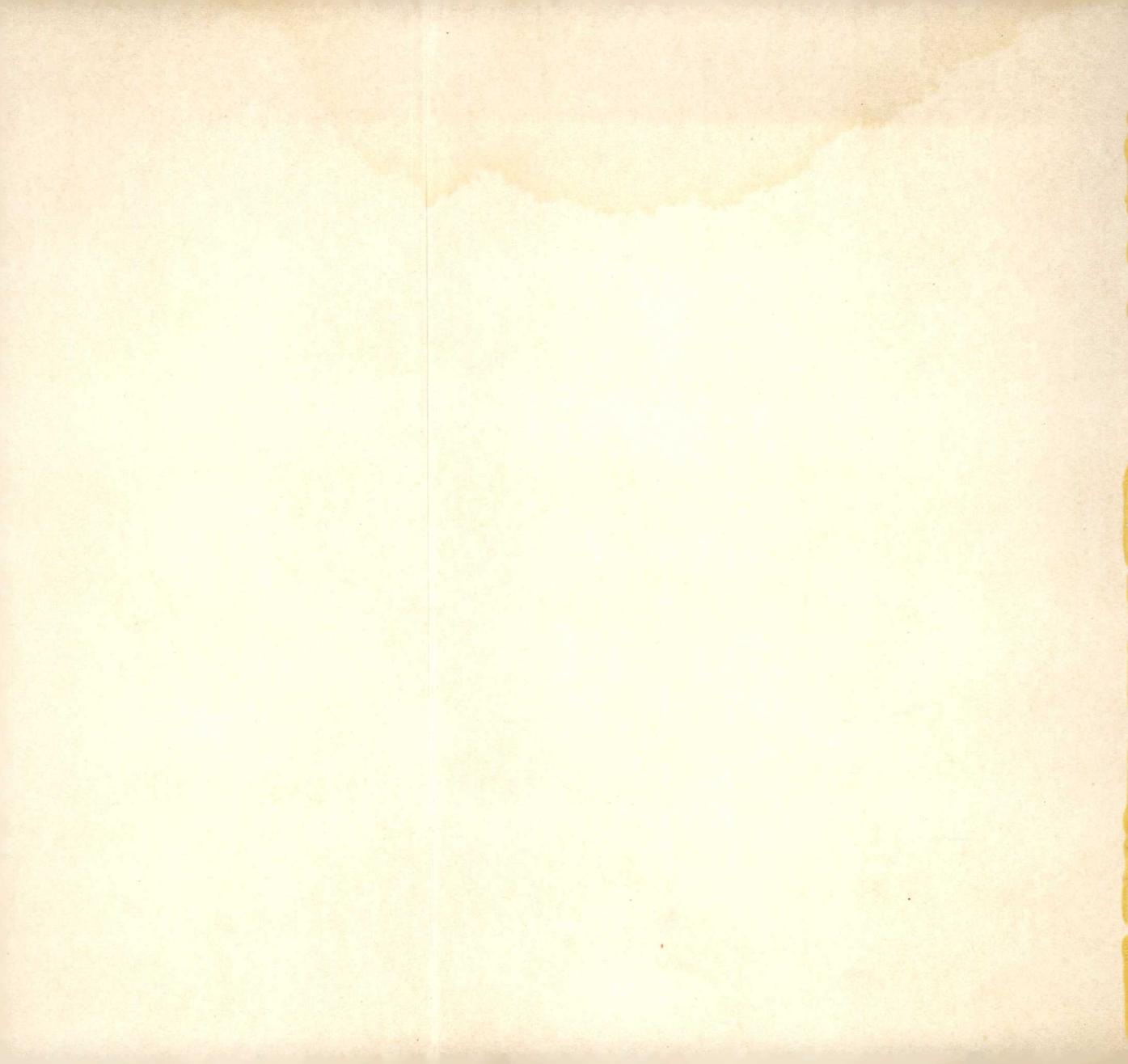
ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



14160



En los primeros años de la postguerra española el nombre de Xavier Montsalvatge apareció en el panorama nacional ligado a una estética peculiar, hecha de nostalgia y evocación: el antillanismo. El triunfo clamoroso de las «canciones negras» supera al de las obras anteriores de Montsalvatge, destinadas sobre todo al «ballet». Pero la personalidad de un músico nato, dotado además de refinada sensibilidad intelectual, no podía permanecer en lo que era tan sólo un rasgo, un matiz, una cierta forma de renovar las tradiciones catalanas de la Costa Brava. Así, el desarrollo de la naturaleza montsalvatgeana, a través de una obra que no desconoce nada de lo que en torno sucede pero que, sin embargo, se muestra resistente a cualquier



14.160

Handwritten

ENRIQUE FRANCO

*Critico musical. Jefe de Música
de Radio Nacional de España.*



DIRECCIÓN GENERAL DEL PATRIMONIO
ARTÍSTICO Y CULTURAL

Trudywate_{is}

A-40-249



© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO
DE EDUCACION Y CIENCIA. 1975

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación
y Ciencia. 1975

Imprime: Artes Gráficas Encinas. Terrogalindo, 5. Madrid-16

ISBN: 84/369-0483-4

Depósito legal: M. 3.708/1976

Printed in Spain

I. EL MUSICO

La gran delicia barcelonesa: visitar, con morosidad, las viejas librerías de la calle de la Paja; esperar el domingo para la búsqueda, en medio del alboroto festivo, en los puestecillos del mercado de San Antonio: sellos, monedas, publicaciones infantiles, algo de música y muchos libros catalanes, amarilleados por el tiempo, enternecidos por la humedad.

Todavía se encuentran las «Proses del viure a solius» y, muy difícilmente, la «Guía de Gerona y su provincia», de Francisco Javier Montsalvatge Iglesias, padre del compositor. Y es que Montsalvatge, en palabras de Ignacio Agustí, «pertenece a una de las más finas estirpes del país» (1). El abuelo, don Francisco Montsalvatge y Fossas, fue gran historiador, autor de una obra cuantiosa, hoy guardada en la biblioteca del Museo de San Pedro de Galligans. La «Historia

(1) «Destino, 1940. «Montsalvatge», por Ignacio Agustí.

del condado de Besalú» es otra pieza tras la que andan afanosos los practicantes de la cinegética bibliográfica. Como don Francisco, su hermano Jorge se dedicó a las letras y a la banca, al tiempo que coleccionó «ex-libris» hasta un total de 25.000. Anterior a éstos —y pasando por alto otros miembros de la familia— nos encontramos con un Ramón de Montsalvatge, sobre cuya vida aventurera se publicó en Inglaterra una obra («The life of Ramón Montsalvatge») que Menéndez y Pelayo cita en su «Historia de los Heterodoxos» (2).

Entre Gerona, Figueras y Olot se reparten la paternidad de la estirpe, cuyo último representante, el compositor y crítico Xavier Montsalvatge Bassois, nació en Gerona, el 11 de marzo de 1912.

Vivió el niño Xavier en el ambiente, «episcopal y prócer», de la Gerona ochecentista y en una casa que preside la Plaza Mayor de Olot. «Ya al llegar a la plaza, a través de los altos ventanales del balcón principal, se presentía el silencio de las grandes mecedoras en fila, con el cuidado de los encajes dispuestos por mano femenina, el gris de los espejos aturbiados por el tiempo, un reposo de las consolas isabelinas» (3).

Tiene ocho años, Xavier Montsalvatge, cuando ponen en su manos un violín, regalo de Reyes que, al decir del músico, fue culpable de su orientación definitiva hacia la música. Dos años más tarde, se traslada el incipiente instrumentista a la capital catalana y comienza sus estu-

(2) Ver Joaquín Pla Cargol, «Biografías de gerundenses». Gerona, 1960.

(3) Artículo citado de Ignacio Agustí.

dios formales en la Escuela Municipal de Música, hoy Conservatorio Superior. Son sus maestros Francisco Costa, Toldrá, Jaime Pahissa, Luis Millet y Enrique Morera. Desde el primer momento, Montsalvatge deja traslucir una característica de su personalidad que, con el tiempo, llegará a ser rasgo definitorio o, si se quiere, indefinitorio: la independencia, la resistencia ante reglas y credos instituidos en dogmas. El profesor Enrique Morera no era modelo de eclecticismo. Sus preferencias y sus repulsiones se manifiestan de forma radical. El propio Montsalvatge evocó en «La Vanguardia» aquellos recuerdos juveniles del autor de «La Santa Espina»:

«En sus últimos años, la vieja Escuela Municipal estaba en el decrepito edificio del parque de la Ciudadela, en cuyo piso superior se alojaba, como hoy, el Museo de Zoología. Los que entonces éramos niños y comenzábamos a descifrar «El solfeo de los solfeos», cuando esperábamos en los bancos del oscuro y largo pasillo, al que se abrían las puertas de las aulas, veíamos pasar a menudo al maestro Morera. Erguido, revuelta la gris cabellera bajo el sombrero negro, pasaba entre nosotros decidido, con paso rápido y enérgico, para entrar en la clase, con el cortejo de unos pocos alumnos silenciosos y, al parecer, intimidados tanto por el prestigio, como por la arrogancia física del artista.

»Tiempo después, incorporado ya a los cursos de armonía, contrapunto y fuga, iba a conocer más directamente cómo aquella soberbia presencia era sólo la exteriorización de un carácter de rebelión constante contra “los que no estaban con él”, unida a una profunda e indeclinable actitud de estima hacia sus discípulos. Era de una

energía chispeante, siempre violento a favor o en contra de alguien. Recuerdo como en la clase, mientras corregía los trabajos que le presentábamos con algunas explicaciones didácticas, encendía unas tagarninas o caliqueños pestilentes y nos retenía subyugados por su conversación y sus gesticulantes diatribas en torno a la música y los músicos. Eran éstas, casi siempre, dedicadas a las "filias": Wagner, en primer lugar, y la que no dudaba en calificar su mejor obra: "Los maestros cantores", cuya partitura debíamos siempre analizar; el Strauss de "Don Juan", "Don Quijote" y "Muerte y transfiguración" e, indefectiblemente, sus discípulos: Jaime Pahissa, ya famoso y con ideas independientes; Joaquín Serra, la gran promesa; Alfonso Villa, cuyo poema sinfónico "El año mil", estrenado en 1917, esgrimía como ejemplo de segura orientación. A las "filias" se mezclaban las "fobias": contra Debussy y su estética, que le producía verdadera repulsión; contra Falla, al que calificaba de gitano exangüe; no toleraba que se concediese trascendencia a Felipe Pedrell; refutaba la obra lírica de Amadeo Vives... Todos le escuchábamos más perplejos que convencidos, sin poder formular nuestra desorientación porque la dialéctica del maestro nos fascinaba.

»Muchas veces, la conversación o el monólogo giraba en torno a los recuerdos de su vida de artista y de la audición de la mayor parte de sus obras, que no conocíamos.»

Si las aptitudes de Montsalvatge para el violín eran evidentes —el ejemplo cercano de Eduardo Toldrá pudo actuar como estimulante, por la belleza de su estilo expresivo—, no suce-

día lo mismo con el temperamento, propio de un muchacho retraído, tímido, asustadizo. Rasgos o limitaciones que supusieron una auténtica crisis en la adolescencia de quien, a la sazón, ponía el violín sobre cualquier otra dedicación musical. Cursaba el quinto año cuando presintió que la carrera de concertista no podría desarrollarse jamás. En cambio, su interés por los estudios de armonía, contrapunto y fuga era cada vez mayor. Sin embargo, practicó el violín en alguna medida casi como un profesional. Daba algún concierto esporádico y, algunas veces, tocaba en la orquesta de Toldrá. Su preferencia por la música violinística de Bach y, particularmente, por la célebre «Chacona», daría pie, andando el tiempo, a una de las más brillantes páginas sinfónicas de Montsalvatge: la «Desintegración morfológica» de dicha obra bachiana. Todavía en 1942, José María Prim pintará su retrato de violinista.

Antes de terminar sus estudios decide presentarse al concurso de composición anunciado por la «Fundación Concepción Rabell y Cibils, viuda de Romaguera», correspondiente a 1933. La convocatoria establecía tres apartados: coros mixtos, piano y teatro lírico. El 8 de mayo de 1934 el jurado compuesto por Francisco Pujol, Baltasar Samper y Enrique Casals, publica su fallo, por el que se conceden galardones a José Marimón y Juan Bautista Lambert (coros mixtos), Margarita Orfila y Xavier Montsalvatge (piano); quedando desierto el premio para una obra lírica (4).

(4) Ver «Revista Musical Catalana», núm. 365, mayo 1934.

La composición presentada por Montsalvatge fue una serie de tres «Impromptus», escritos con entera libertad y nada sumisos a las enseñanzas de Morera. «Ni siquiera se los enseñé —me dijo Montsalvatge—, seguro de que los habría rechazado para aconsejarme una fuga o algo al estilo de Wagner o Strauss.»

Quinientas pesetas, del importe del premio «Rabell», daban por aquellas fechas, bastante de sí. Tanto como para que Montsalvatge realizase su deseado viaje a París dispuesto a recibir por vía directa las impresiones culturales, pintorescas, musicales o ambientales que conocía a través de la literatura francesa y a enfrentarse con un medio artístico que, todavía, gozaba de gran prestigio. No tardó el inquieto visitante en tomar el camino de la Madelaine para visitar los establecimientos del editor Durand. Compra allí la «Sonata para violín», de Ravel (todavía la presencia de su vocación instrumental), muchas partituras de Erik Satie y alguna música negra. Es fácil, casi tentador, ir desde la anécdota si no a la categoría al menos a coordenadas que parecen explicar cosas futuras. Error manifiesto. Es el gusto del compositor el que le lleva a seleccionar tales títulos en una librería o tales otros a la hora de guardar las más indelebles impresiones musicales. Algo hay cierto: de su viaje a París regresa Montsalvatge confirmado en parte de sus preferencias e inclinaciones. Europa, entonces, era para él París. Después será también Italia y, en medida escasísima, Alemania o Inglaterra. Es más: casi diría que el París de Montsalvatge no fue sólo, ni principalmente, el que conoció y vivió sino más bien la idea literaria de un París anterior: el de la «belle époque» y los

años veinte, soñado a través de la pintura, la literatura y el cartel. Pero sigamos a nuestro hombre que, por cien pesetas —más o menos— hace el viaje de regreso París-Barcelona.

El ambiente musical barcelonés de los años finales de la Monarquía y los de la República es, en verdad, vario. Se mantiene el prestigio, casi la «sacralización» de ciertas entidades y figuras en tanto un grupo más inquieto trata de renovar ideas y creencias. Pero entre unos y otros existen lazos suficientes para que la continuidad se mantenga (5). Montsalvatge guarda impresiones de aquel ambiente que resultan indicativas, pues la memoria, al seleccionar lo vivido, posee una singular capacidad de acierto. Lo más recordado es aquello que coincide en mayor medida con las secretas y personales aspiraciones de cada cual.

Impresión grande hubo de ser para el joven Montsalvatge el descubrimiento del «Concerto» y el «Retablo», dirigidos por Falla en un homenaje que le tributó la Asociación de Música de Cámara, el día 5 de noviembre de 1926, en el que las «Noches» (con Falla al piano) y «El sombrero de tres picos», estuvieron dirigidas por Pau Casals. Impresión a archivar junto a las que venían suponiendo los estrenos de Strawinski, Prokofiev, Bartok, Ravel o Hindemith. Otro dato que será afición constante en el compositor y, llegado el momento, influencia: la ópera. Más claramente, la ópera italiana romántica o Mozart, pues, por temperamento, al menos en aquella época, Montsalvatge no seguía la pasión wagne-

(5) Ver los detenidos estudios sobre la materia en Manuel Valls: «Historia de la Música Catalana». Barcelona, 1969.



riana ni se incorporaba a la onda de su sucesor directo, Ricardo Strauss. Después evolucionará pero todavía en 1963 afirma públicamente que preferiría haber escrito el dúo de «Las bodas de Fígaro» que toda la «Tetralogía». Y recuerda el impacto que le causó «La flauta mágica», dirigida por Bruno Walter el año 1925.

Particular atractivo tuvo siempre para Montsalvatge la obra de Milhaud, no sólo por la manera de trabajar la politonalidad sino por la flexión negro-americana que mostraría en páginas como las «Saudades do Brasil» o el desenfado de la inspiración callejera o de «music-hall» propio de otras obras de Milhaud y de algún otro representante del «Grupo de los seis», cuya estética definiera Cocteau en «Le Coq et l'Arlequín».

A finales de 1931 y parte de 1932, Arnold Schoenberg reside en Barcelona, por motivos de salud. El 3 de noviembre del primer año citado está fechada la carta «a un grupo de músicos catalanes», en la que el compositor austríaco responde al saludo que le han dirigido Casals, Gerhard (discípulo de Schoenberg) y otros compositores e intérpretes. Más tarde (1933) regresará a la capital catalana. Con ocasión de estas visitas, dicta Robert Gerhard, en una librería de la plaza de Cataluña, unas conferencias sobre Schoenberg y su música. Montsalvatge acude a ellas y asiste a los ensayos de la Orquesta Pau Casals, dirigida por Schoenberg. Confiesa que, en principio, la música no le gustó aun cuando la personalidad, los procedimientos y la ética artística del creador de la Escuela de Viena tuvieran, por fuerza, que atraerle. En la obra futura de Montsalvatge no se encuentra ninguna resonan-

cia importante de Schoenberg. Sólo en composiciones recientes existe alguna práctica, muy personalizada, del sistema serial.

El año 1936 aparece pleno de significaciones en la biografía de Xavier Montsalvatge. Por una parte se hace público el fallo de los Premios Musicales de la Generalidad de Cataluña, 1935. En la sección «música de cámara» figuran galardonados Juan Bautista Lambert, por un cuarteto; Xavier Gols, por un quinteto y Xavier Montsalvatge por la «Pequeña suite burlesca» (Fanfare, Siciliana, Divagación y Bourrée). En el mismo concurso resultaron premiados, Eduardo Toldrá por su ciclo de canciones «La rosa als llavis», José Barberá («De la nostra canço»), Joaquín Zamacois («A ple sol») y José Valls («A Garreta»). Formaban el jurado, bajo la presidencia de Pau Casals, Luis Millet, Juan Lamote de Grignon, Jaime Pahissa y Roberto Gerhard (6).

Los días 12 y 15 de marzo, Igor Strawinsky dirigió la Orquesta del Liceo y Orfeo Gracienc, con la colaboración de Soulima Strawinsky, como pianista. El programa incluyó «Divertimento», «El pájaro de fuego», «Sinfonía de los salmos» y «Capricho», para piano y orquesta. La admiración permanente de Montsalvatge por el autor de «La consagración de la primavera» no hizo sino crecer, adhesión que permanecerá intacta, pues, para el músico catalán, Strawinsky ha sido el máximo representante de nuestro siglo, el más efectivo incitador de inquietudes y el creador más original y fecundo. El conocimiento, cada vez más profundo de la obra strawinskyana avi-

(6) Ver «Revista Musical Catalana», núm. 387, marzo 1936.

vó y aumentó otra gran inquietud montsalvatgeana: el «ballet». Los años 33, 34 y 35 visitaron Barcelona los «ballets» de Montecarlo, del coronel de Basil, quien recogió la herencia legada por Diaghilew. En la «troupe» figuraban entre otros, Massine, Danilova, Tchernicheva, Fokin, Toumanova y Lichine. Los recuerdos de Montsalvatge van, sobre todo, hacia «Petrouchka», pero también hacia «El tren azul», de Milhaud, «El sombrero de tres picos», de Falla, «El pobre marinero», de Auric y, por supuesto, los grandes títulos del repertorio anterior, renovado por Diaghilew y mantenido por sus sucesores. No es raro, entonces, el entusiasmo de Montsalvatge por el «ballet» moderno, ruso o blanco, y las grandes creaciones de Tschaikowsky. A todo lo cual, para situarnos con exactitud ante la producción «balletística» de nuestro protagonista, habrá que añadir la avizorada actitud ante el «flamenco» (canto y danza) que conoció en profundidad a través de Vicente Escudero o su alta consideración por el arte de «La Argentina», a la que —en colaboración con Néstor Luján— dedicará un penetrante estudio (7).

Por vez primera se celebra en España el Festival Internacional de la S. I. M. C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea), cuya importancia era antaño muy superior a la que hoy posee, pues la difusión de la música actual contaba con muchas menos vías. La sección espa-

(7) «La Argentina vista por Clará». Texto de Luján y Montsalvatge. Barcelona, 1948.

ñola de la S. I. M. C. contaba con una delegación en Madrid y otra en Barcelona. Elegida Barcelona como sede del XIV Festival Internacional, los conciertos y reuniones se celebraron del 19 al 23 de abril. Al mismo tiempo se reunió en la capital catalana el III Congreso de la S. I. M. (Sociedad Internacional de Musicología), todo lo cual convirtió a la ciudad en punto de cita de grandes personalidades musicales. A título indicativo citaremos los nombres de Ansermat, Ancerl, Scherchen, Webern, Britten, Woycowicz, Gatti, Haraszti, Gertler y Dent. El impacto mayor recibido por Montsalvatge en aquellas audiciones se debió al «Concierto de violín» y «Suite de Wozzeck», de Alban Berg y el «Cuarteto 5.º», de Bartok (8).

Frecuentes visitas de las orquestas madrileñas daban lugar a un conocimiento, por parte del público barcelonés de lo que hacían los compositores radicados en Madrid. «Heraldos», de Bacarisse; «Sinfonietta», de Halffter (Ernesto); «Don Quijote», de Esplá; fueron otros tantos motivos de interés para una curiosidad, como la de Montsalvatge, que distaba mucho de ser localista y que, por el contrario, mantenía los oídos bien abiertos a lo que venía del Sur, del Norte o desde allá de los mares. Fue grande su entusiasmo por Gershwin, en cuya obra el «jazz» adquiría una carta de naturaleza que resultaba difícil de lograr a los europeos que «jazzearon» con mayores o menores éxitos y pretensiones. Para Montsalvatge, Gershwin fue todo un músico, por instinto y natural realización de sus pro-

(8) Ver programas del XIV Festival y «Revista Musical Catalana», mayo 1936.

pósitos. Podría suscribir lo que Schoenberg afirmó en 1937, con ocasión de la muerte del autor de «Porgy and Bess»: Que Gershwin ha sido un innovador es evidente. Lo que ha sabido hacer con el ritmo, con la armonía y con la melodía no constituye sólo un estilo; es algo mucho más profundo que la afectación de muchos compositores llamados «profundos» (9).

Estamos ya en la vecindad de la guerra civil. A Montsalvatge le sorprende trabajando en lo que, para sus propósitos de aquella hora, sería un ambicioso «ballet»: «El ángel de la guarda». No gustan los compositores de hablar, ni de que se hable, de trabajos que quedaron sumergidos y, para el gran público, inexistentes. Sin embargo es innegable que constituyen parte de su biografía pues llenaron sus horas y sus días durante un determinado período. «El ángel de la guarda» estaba incompleto cuando la guerra comienza. Montsalvatge continúa su labor hasta 1937. Luego, título y pentágramas desaparecen; los segundos resucitan, muy transfigurados en «Caleidoscopio», cuatro movimientos para «ballet» que obtienen, en 1955, el Premio Extraordinario de Composición del Conservatorio Superior barcelonés. Y aún creo que en el «sketch» perdura algo de lo escrito durante la preguerra y el primer año de contienda civil.

Durante el trágico paréntesis que va de 1936 a 1939 y salvo el anotado trabajo en «El ángel de la guarda», Montsalvatge no desarrolla actividad musical alguna. Se ha convertido, por excepción, en lo que luego iba a ser uso y regla

(9) Ver H. H. Stuckenschmidt, «Arnold Schoenberg». Traducción de L. de Pablo, 1964.

para los jóvenes más puestos al día: en un barbudo. Volvemos al inapreciable artículo del autor de «Mariona Rebull»: «Cuando descendí del camión que me había llevado al frente, en Torrecilla del Rebollar, una alta mole barbuda me sumergió entre sus brazos. A la luz muy tenue de una vela descubrí, bajo la espesa pelambreira franciscana, el rostro, entrañable para mí, de Xavier Montsalvatge. Habíamos corrido juntos en Barcelona, en los días anteriores a nuestra guerra, en los primeros pasos de la juventud. Xavier Montsalvatge estudiaba en el Conservatorio y con frecuencia se acompañaba por las calles con su violín. En alguna tarde otoñal, desfundaba el instrumento e improvisaba algunas serenatas en el piso en que vivía con los suyos, en la calle de Clarís. Recuerdo un retrato que allí colgaba, de una figura delgada y bruna, como un Greco, debida al pincel de Llavaneras. Era la efigie de su padre... La saga de los Montsalvatge es la de unos seres altos y delicados, afales, silenciosos, corteses, abiertos; y exhala una gran serenidad social. De pronto toda esta raza se me aparecía abrigada, disfrazada bajo unas espesas barbas. La historia del país había quedado, sin duda, trastocada» (10).

1941 registra dos aportaciones de Montsalvatge y el comienzo de una dedicación no composicional: la crítica. Los «Tres divertimentos sobre autores olvidados» para piano son todavía un eco de los días guerreros, pues están escritos sobre unas tonadas que tocaba en el frente, al flaviol, un tal Figueras —hermano de un conocido violoncellista—. Motivos vulgares transfigu-

(10) Ver artículo citado de I. Agustí.

rados por el compositor a través de un lenguaje ácido de descarada politonalidad. Yo diría que, de algún modo y procedimientos aparte, recogen todavía el espíritu de las «Cançons del carré», de Morera. No falta la «Habanera», aire sumamente atractivo para Montsalvatge. Por ella asoma su rostro el «antillanismo».

Más sorprendente resulta el estreno, por el cuadro lírico del Orfeó Olotense, de la zarzuela de ambiente andaluz «La boda de Reyes Castillo», sobre texto de A. Cuéllar y que, con una orquesta reducida, dirigió el maestro Alberto Arqués. Bien es cierto que no será, ni mucho menos, la única expresión andalucista del músico aunque sí la sola zarzuela que escriba, pronto olvidada y que puede significar un anuncio y una despedida: el amor de Montsalvatge por el teatro musical y cierta herencia de Morera, quien, no obstante sus proclamaciones wagnerianas y straussianas, cultivó el género en varias ocasiones.

Por ascendencia, gustos y formación, la tendencia literaria de Montsalvatge resultaba no sólo natural sino inevitable. Lógico que tal escondida vocación apareciese, desde el primer momento, maridada con los temas musicales. Antes de la guerra había publicado algunas críticas, como suplente, en «El Matí». En los primeros tiempos de la paz, Agustí dirige el semanario «Destino», en el que Montsalvatge inicia, de manera continuada y profesionalizada, su interesante tarea como crítico. El director del semanario recuerda: «nos asombró en el acto la justeza de sus modos de expresión y una propiedad en la adjetivación, un acierto en los matices literarios que sin duda eran un rescoldo

oculto o una herencia impalpable de las virtudes paternas» (11). Fue una ópera, de autor catalán, el primer tema abordado por Montsalvatge en su nuevo oficio musicográfico: «Goyescas», de Granados, que se representó en el Liceo, a finales de 1939.

Antes de seguir adelante en nuestra narración biográfica hemos de aludir a Montsalvatge como investigador de la «habanera» en Palamós, Calella de Palafrugell y Llafranc. El empeño nació en 1940 del entusiasmo de Néstor Luján, Montsalvatge y el pintor José María Prim, a los que prestó cobijo y apoyo el escritor José Plá. Movía a los tres investigadores —o evocadores— «un amor desmesurado por las formas nostálgicas del siglo pasado». Para Montsalvatge este repertorio antillano suponía algo más: «Era algo vivo en Cataluña —nos dice—, quizá un camino para una cierta forma de catalanidad distinta de la habitual (sardana, canción popular, etcétera) y, por supuesto, un matiz sentimental, un regusto por lo pintoresco exotista tomado desde aspectos que, por raza o sensibilidad, me resultan próximos y entrañables.»

Hacia la Costa Brava fueron los tres amigos. «Nos decidimos, en la medida de nuestras fuerzas, a recoger las veinte canciones cubanas de las que se cantan en la costa que más nos agradaban. Nos pusimos al trabajo sin agobios, ni perder demasiadas horas de sueño, nos convencimos de que cada canción recogida se había de celebrar con un «cremat» —ron con azúcar, café y limón ardiendo como ponche— y luego de celebrarlo tan placenteramente las hemos traído

(11) Artículo citado de Agustí.

a este álbum» (12). El libro, primorosamente editado, acompañado de comentarios analíticos y bellísimas ilustraciones, a todo color, de José María Prim, apareció en 1948. La tirada fue reducida (quinientos ejemplares numerados), de manera que hoy el hallazgo del «Album de habaneras», de Montsalvatge, Prim y Luján constituye una codiciada presa bibliográfica.

De modo natural y al hilo de la narración van surgiendo, una a una, las preferencias, inclinaciones y demás placenterías (todavía no se pueden dominar ideales, propósitos o ambiciones) de esa fuerte individualidad que es Montsalvatge, «este Montsalvatge de aire buido, de voz leve, de cortesía exquisita, un poco distante para verlo todo desde su perspectiva» (13). Durante el período 1943-46, nuestro músico se entrega con pasión a una de esas inclinaciones: el «ballet». La historia de este período supone algo más que un índice de títulos, algunos indicativos de auténtica ambición creadora; vale como capítulo, cálidamente vivido, de la aventura biográfica. Después de las actuaciones del «Ballet de Montecarlo», incendiada Europa por la conflagración de 1939-45, quedan en Barcelona algunos componentes de la «troupe». Entre ellos las hermanas Alexander y Paul Goubé. Frecuentó Montsalvatge la amistad con los danzarines, de la que guarda recuerdos especialmente gra-

(12) Ver «Album de Habaneras», por Xavier Montsalvatge, José María Prim y Néstor Luján. Editorial Barna, Barcelona, 1948. En 1964, la U. M. E. publicó una edición ordinaria, sin textos ni ilustraciones, bajo el título «Habaneras de la Costa Brava».

(13) Ver Federico Sopeña. «Arriba», Madrid, 8 de octubre de 1946.

tos, sobre todo de las hermanas Alexander. Yvonne, Jeanette y Jacqueline, a más de sus condiciones artísticas, poseían atractivos de belleza, inteligencia y refinada sensibilidad y no sólo nuestro compositor, sino el ambiente barcelonés todo, las acogió con viva simpatía. Este ejercicio de la amistad y el diálogo ha sido, de siempre, muy querido por Montsalvatge, quizá porque —en contra de lo usual entre españoles— para él conversar es tanto decir como escuchar y acaso más lo segundo que lo primero. Casó pronto Jeanette y siguió su rumbo particular Jacqueline (más tarde preparará el libreto del «ballet» «Manfred»). Así que la dedicación de la amistad y, en mayor medida, de los pentágramas, tuvieron como destinatarios a Yvonne y Paul Goubé. Pareja que, todavía, adquirirá otra significación en la vida de nuestro biografiado. En el estudio de Goubé-Alexander, tan frecuentado durante unos años por la mejor sociedad barcelonesa, Xavier conoció a una alumna joven-císima, casi una niña, que si antes había practicado el piano se iniciaba ahora en la danza. Su nombre: Elenita Pérez de Olaguer, llamada a convertirse en señora de Montsalvatge.

Con una fecundidad asombrosa nacieron danzas, estampas, pantomimas y «ballets» del más diverso carácter: evocaciones del pasado, como «A la moda de 1912», «Camarera, 1860» o «Habánera»; páginas andalucistas del corte de «Petennera» (14) o el «Romance de los celos»; recuerdos de la «belle-epoque», al modo de «café-concert»; alguno de argumento catalán («La Venus de Elne») y otros de signo más romántico, el más

(14) Estrenada por Trini Borrull.

valioso de los cuales es «Manfred», sobre Lord Byron, con libreto adaptado por J. Alexander. Diversos aires al estilo de los «Divertimentos» (incluso alguno de éstos) fueron estructurados en «La muerte enamorada», con argumento de Pedro Pruna: vals, schottis, marcha, habanera y polca. «Manfred» es recibido clamorosamente por la crítica (Catalá, Borrás de Palau, Cirlot) y da ocasión a un homenaje celebrado en el Hotel Gran Vía de Barcelona, el 28 de abril de 1945. Asiste todo el «corpus» musical de la capital catalana y se reciben adhesiones madrileñas de Carlos Bosch, González Ruano, Eduardo Marquina, Carmen Laforet, Angel Barrios, Agustín de Foxá, Luis Escobar, Carlos Sentís, Regino Sainz de la Maza y otros muchos. Puede decirse que en este momento el nombre de Montsalvatge adquiere nombradía nacional. Prestigio y difusión que alcanzarán pronto una onda internacional, gracias a cinco perfectas miniaturas: las «Canciones negras». Mercedes Plantada y Pedro Vallribera estrenan en el Palau de la Música la «Canción de cuna para dormir a un negrito» el día 18 de marzo del 45. El texto, de Ildefonso Pereda Valdés, fue hallado por el compositor en una «Antología de poesías negras». Poco más tarde, los bellísimos versos de Alberti, «Cuba dentro de un piano», dan lugar a una segunda canción, en la que aparece una de las habaneras recogidas en Calella, la titulada «El abanico». Por consejo de Luján se decide a completar el ciclo, a partir de una idea de contrastes. Si se debía terminar con algo vivo, nada mejor que el «Canto negro» sobre Nicolás Guillén. El propio Néstor Luján trazó la plástica letra para el «Punto de habanera» (siglo XVIII) y otro poema de

Guillén, «Chévere», prestó ocasión para el matiz más dramático y lacerante. Cuenta Montsalvatge que para el tema musical partió de los recuerdos de un coral, escuchado al órgano durante su estancia en París antes de la guerra. El 8 de junio de 1946, Mercedes Plantada, con orquesta de cámara, dirigida por Suriñach, estrena el ciclo en el Ateneo de Barcelona. En el mes de diciembre, los mismos intérpretes ofrecen en el Ateneo madrileño esta «música tierna, de exquisita e irónica poesía, maravillosamente coloreada con las más suaves tintas de una orquesta desvanecida. Auguramos a esas canciones la más rápida y elevada popularidad, entre las mejores de cualquier país. Todos los españoles sentimos como nuestra esta música de ritmo andaluz y antillano, tan traspasada de arreboles del melancólico fin de siglo.» Es el juicio bellísimo y certero de Gerardo Diego (15).

El estreno madrileño de las «Canciones negras» o los «Divertimentos» posee mayor significación que la de un mero triunfo. Durante los días 5, 8, 10, 15 y 19 de diciembre se celebra en el Ateneo un ciclo dedicado a la música catalana. Vienen María Canals, Mercedes Plantada, Bocquet, Trotta, Ponsa, Valero, Suriñach, Montsalvatge, Toldrá y Mompou, a los que se suman, en las actuaciones, Lola Rodríguez de Aragón y Enrique Iniesta. La música de Manuel Blancafort, Federico Mompou, Eduardo Toldrá, Xavier Montsalvatge y Carlos Suriñach, presentada en bloque y como tal «música catalana» representa, siquier sea tímidamente y con arreglo a las circuns-

(15) Ver artículo de Gerardo Diego en «A B C». Madrid, diciembre 1946.

tancias del momento, el comienzo del «deshielo» entre Barcelona y Madrid en el terreno musical. Ambas capitales vivían cada una vuelta hacia sí misma (entonces la proyección hacia el extranjero era prácticamente nula) y esta actitud se agrava durante la guerra civil y postguerra. No me refiero a personalidades aisladas o a minorías sino al gran público musical. Barcelona —hablo desde Madrid evocando aquellos años— era la gran ignorada. Los conciertos del Ateneo, por modesto que hoy pueda parecer el empeño, rompen con la incomunicación, instalan en el ánimo de los madrileños la presencia de los músicos catalanes. No sólo el público, la crítica en bloque, echó las campanas a vuelo como si su conciencia, en general no culpable, se empezara a liberar de un peso incómodo y triste. El más triste de todos: la lejanía, la ignorancia y el vacío.

Este año del estreno y triunfo de las «Canciones negras» registra otras obras de Montsalvatge más o menos representativas. Algunas con valor de excepción en su catálogo. Me refiero al «Madrigal en forma de sardana» y la «Elegía a Julio Garreta», escritas para cobla. La primera se estrena, bajo la dirección de Joaquín Serra por la Cobla de Barcelona en el festival «Glosas y sardanas», celebrado el 25 de mayo. La segunda en el «Homenaje a Pep Ventura y Julio Garreta», a cargo de las coblas de Barcelona y «La principal» de La Bisbal. (Palau de la Música, 22 de diciembre.) Constituyen dos únicas aportaciones, aún estilizadas, a un mundo no predilecto del compositor. Mayor importancia, dentro de la evolución del músico, encierran las «Variaciones sobre la Española de Giles Farnaby», fechadas

el 9 de diciembre y estrenadas, dos días después, por Rafael Ferrer y Rafael Gálvez en el Instituto Británico, por cuanto tienen de retorno al mundo Instrumental, después del período «baletístico». A través del instrumento de su primera vocación trata un tema que no pocas veces tocaría en su juventud, en la versión de Farnaby o en cualquier otra, pues aparece con frecuencia en el repertorio. (En definitiva esta «Españoleta» es la misma que incluye Felipe Pedrell en su «Cancionero»). A finales de año (22 de diciembre), la pareja Goubé-Alexander danza en el Teatro Español madrileño «La Venus de Elne», en versión a dos pianos que interpretan Joaquín Serra y Eugenio Barranechea. María Canals lleva en su repertorio, desde 1942, «Ritmos», breve obra pianística, entroncada con el mundo de la danza por su espíritu.

A los conciertos de Madrid ha venido Montsalvatge acompañado de su novia, ya prometida. Nacida en Manila vivió allí hasta el final de nuestra guerra. Su madre tenía buena amistad con don Eugenio D'Ors, lo que dio lugar a una desconocida y divertida anécdota. Allá por 1945, Xavier, en la tradicional práctica de «adorar el santo por la peana», dedicó a la señora Pérez de Olaguer sus «Tres divertimentos». Los escuchó don Eugenio y quedó materialmente prendado de la «habanera». Pronto tarareó el tema e inmediatamente se vio en la necesidad de cantarlo, para lo que improvisó estos versos chapuceros que, con puntualidad, recuerda el matrimonio Montsalvatge:

Guadalupe, estoy perdido,
rendido de amor.

15

Tu pelo me ha enamorado,
rizado. Y su olor.
Quiero que me des un beso,
y otro beso, y otro más.
Quiero que nos columpiemos
y hasta nos tratemos con intimidad.

Señorita Epaminondas
cuán hondas que son,
las palabras que traen eco
a mi corazón.

Abra su merced su pecho
que me ha hecho tan feliz
y veré la gracia adulta
que apenas oculta su sobrepelliz.

Más de una vez entonó «Xenius» —la mano apoyada en el piano— la «Habanera» de Montsalvatge, página que impresionó sobremanera al escritor y poeta Alain Messiaen, hermano del célebre compositor. En su obra «Etats d'ame du paysage musical», evoca:

«Plus tenue et discrète encore est cette HABANERA, pour piano ou guitare, de Javier Montsalvatge, qui nous touche profondément:

Mélancolie «placere»
Sainte Apolline est édentée
et Sainte Eulalie pendue
par les cheveux.
Bienhereuse sonorité
mélodie-harmonie quintone,
sur les ramblas
de Barcelone...

Los días del estudio en la academia de Alexandre-Goubé, las chanzas d'orsianas o el lirismo francés, en torno a la «habanera» se funden en marcha nupcial. Montsalvatge se casa con Elena

el 3 de junio de 1947. Han nacido «los Montsalvatge» acrecidos después por dos hijos: Javier e Yvette.

El primer ensayo operístico de Montsalvatge se da a conocer en el Teatro del Liceo la noche del 10 de enero de 1948. Sobre libro de Néstor Luján y con figurines de Muntañola, la ópera de magia en cinco cuadros, «El gato con botas» fue cantada por Toñy Rosado, Lina Richarte, Angel Anglada, Fernando Linares y Luis Corbella, con intervenciones danzadas de Juan Magriñá. Dirigió Napoleone Annovazzi. A pesar del éxito que la pieza obtiene, hoy su autor la encuentra demasiado inocente. «Quizá —me dice— retocada y muy pulida, pudiera tener alguna viabilidad.»

Se trata de una suerte de fábula en la que se mezcla un estilo dieciochesco con algo del colorido de las óperas de Rimsky. Las arias y dúos están separadas por recitativos acompañados al piano y el lenguaje es de tipo castellanista, con alusiones a lo popular.

Tomás Garcés (1901), el lírico poeta catalán, recibe el homenaje de los compositores que llevan al pentagrama treinta de sus poemas. El estreno se celebra en la Galería Condal, el 30 de abril. Conchita Badía y Pedro Vallribera cantan las canciones de Manuel Blancafort, Narciso Bonet, Rosendo Llates, Juan Comellas, Juan Llongueras, Juan Manén, Lluís María Millet, Federico Mompou, Francisco Pujol, Joaquín Serra, Eduardo Toldrá, Manuel Valls, Joaquín Zamacois y Xavier Montsalvatge. Para el poema «Canço amorosa» («Voldría ser mariner...»), Montsalvatge escribe una deliciosa melodía que transfigura el célebre romance catalán «El Rei mariner» y que es ejemplo vivo de la calidad lírica del compo-

sitor, esta vez fiel a la inspiración de su país, tal y como parecían demandar los versos garcesianos.

Desde el punto de vista biográfico ha de señalarse el homenaje que Gerona rinde a su ya ilustre hijo, el 20 de octubre en el Teatro Municipal. Debió ser conmovedor para el compositor recibir el calor y el aplauso de su tierra a lo largo de un programa escénico que comprendía: «Romance de los celos», ballet; «Invitación a la contradanza», escrito para la ocasión e inspirado en una fábula catalana popular, y «El gato con botas», cantado por los mismos artistas que lo habían hecho en el Liceo. Dirigió Carlos Suriñach. El homenaje provocó un hermoso artículo de José Plá, que dada la amistad y la justa admiración que Montsalvatge le profesa, sería nueva incitación emocional.

Posee Montsalvatge, junto a su innata y sencilla humildad, agudo sentido autocrítico y no menos afilada ironía. Han de tenerse en cuenta los tres factores (los tres valores), para interpretar la ingeniosa división que hace de sus obras en tres apartados:

1) No tocables. 2) Tocables, pero lejos de donde él esté. 3) Aceptables.

En el primer apartado incluye una página sinfónica, en su día premiada por la Escuela Superior de Música y más tarde estrenada en Barcelona por Toldrá, con la Orquesta Municipal (18 de noviembre de 1949). Estructurada en cuatro tiempos y hábilmente instrumentada, Valls inscribe la «Sinfonía mediterránea» en el espíritu de la escuela catalana «en la que si Mompou y Blancafort expresan respectivamente la esen-

cia espiritual y poética y el sentido de la proporción y la medida, el autor que comentamos introduce una dimensión de transparencia y de agudeza instrumental emotiva y mordaz (16).

No obstante las reseñadas cualidades, yo diría que más indicativas que efectivas, el compositor arroja la «Sinfonía» al más grave círculo de su infierno particular. Es sintomático que un comentarista tan unido en amistad y tan conocedor de la personalidad del músico como es Néstor Luján, escribiese su disconformidad con la «Mediterránea» en el momento mismo de su estreno (17).

Entre tanto, el nombre de Montsalvatge ha empezado a sonar, como su música, más allá de España. Sin el menor afán estadístico y como fruto de una simple ojeada sobre la «Guide de concerts», de París, nos encontramos varias veces con la música del compositor catalán: en la Sala Erard, en la Pleyel, en la «Revue Musicale», en el Círculo Interaliado... La obra de batalla, «Canciones negras», ha sido reestrenada el 18 de febrero, en Barcelona, en su nueva y definitiva versión orquestal. Cantó nuevamente Mercedes Plantada y dirigió la Municipal, Eduardo Toldrá. Los augurios de Gerardo Diego sobre este ciclo se cumplen plenamente. Nan Merriman se ha enamorado de las melodías criollas y las canta en Europa y América. Consuelo Rubio, después de interpretar la «Nana», recibe para sí y para la canción el elogio entusiasta de

(16) Ver «La Música Catalana Contemporánea», de Valls.

(17) Ver Néstor Luján, en «Destino», 26 noviembre 1949.

Cecil Sorel (18). Por su parte, el pianista Roger Machado incorpora los «Divertimentos» a su repertorio. Suenan en París, en La Haya, en Argel o en Orán.

Durante el bienio 1950-1951, el catálogo de Montsalvatge parece aumentar con nuevas obras. Digo parece porque todas, o casi todas ellas, están hoy olvidadas como los autores que inspiraron los «Tres divertimentos». Olvidadas, asumidas por otras partituras o relegadas a cualquier infierno particular del compositor, «Anphitrión, intermezzi» (20 abril 1950), «Concertino», para piano, violín, viola y violoncello» (22 de junio), y «Divagación», que Alicia de Larrocha toca el 6 de noviembre, si no fundamentales, reafirman la línea estético-técnica del músico. La «Divagación» nació anteriormente y sirvió de base a un intermedio de «El gato con botas». Efímera vida tuvieron las «Dos piezas grotescas» (tango y pasodoble) para cuarteto, programadas en uno de los primeros conciertos del Círculo Manuel de Falla.

La aparición de esta etiqueta merece alguna explicación. Quiere decir, de momento, que una nueva generación ha hecho acto de presencia. Los vínculos de quienes la forman, y del movimiento mismo, con Xavier Montsalvatge son estrechos. El compositor y crítico ve en el intento algo que urgía: la puesta en marcha de la música catalana después de dos lustros largos de paréntesis en los que sólo se salva el esfuerzo individual. El «Círculo» quiere decir, otra vez, tarea colectiva, conciencia comunitaria aun cuan-

(18) Luis Calvo, desde París, en «A B C», marzo 1950.

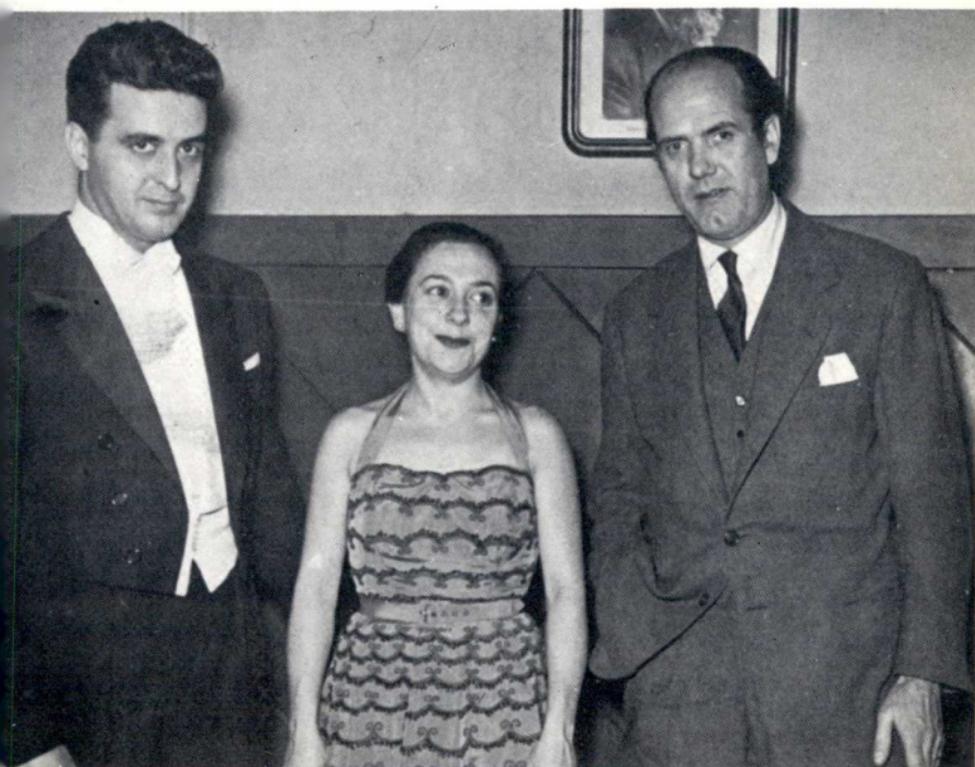


Xavier y Elena Montsalvatge



Con la soprano norteamericana NAN MERRIMAN

Con Alicia de Larrocha
y el Director Louis de Froment
el día del estreno
del «Concierto Breve»



Con Henry Szering





Con Victoria de los Angeles



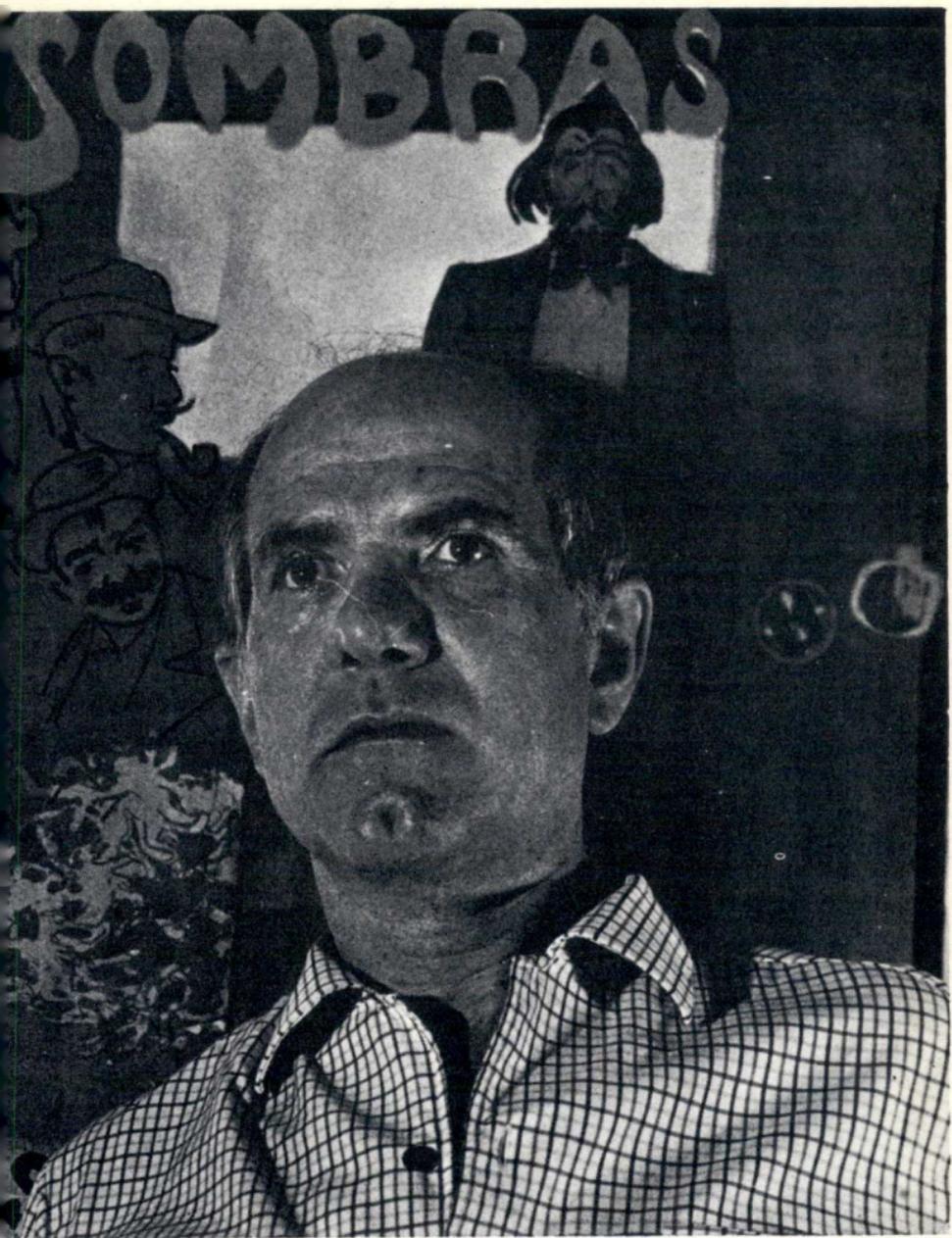
Con Teresa Berganza
y Félix Lavilla
S'Agaró, 1967



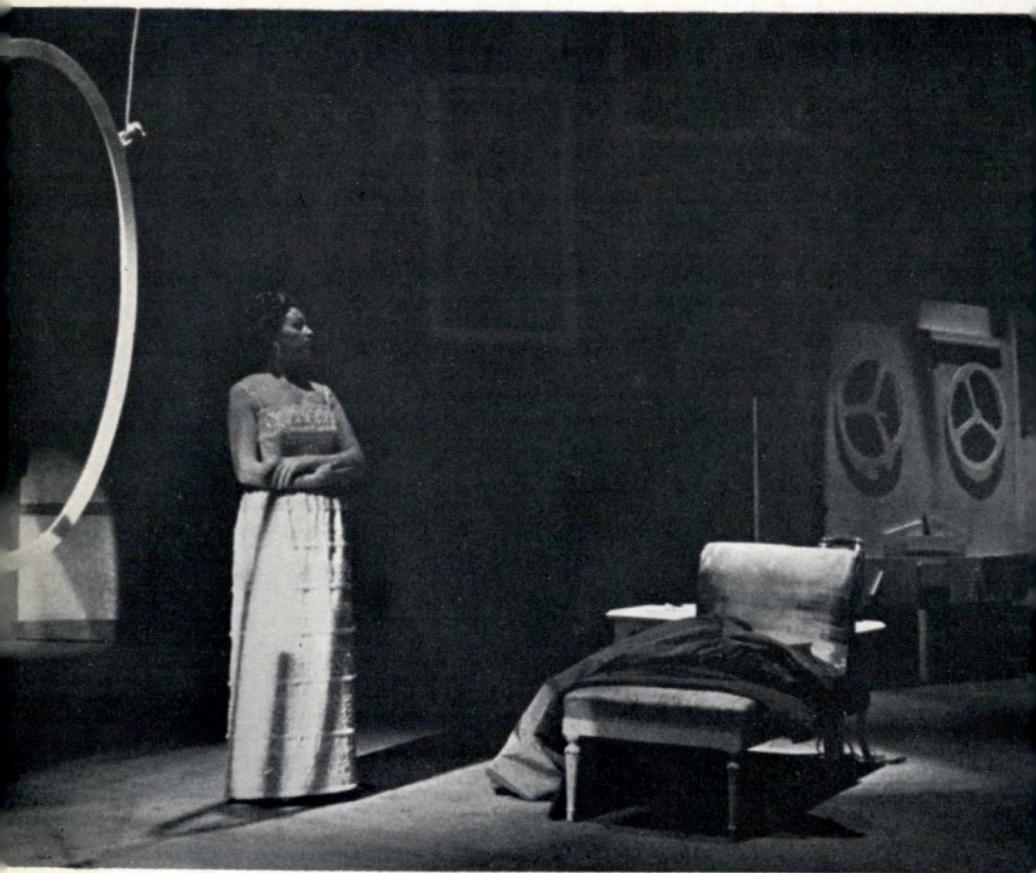
Con Oscar Esplá y Eduardo Toldrá,
en un ensayo de la
PARTITA 1958

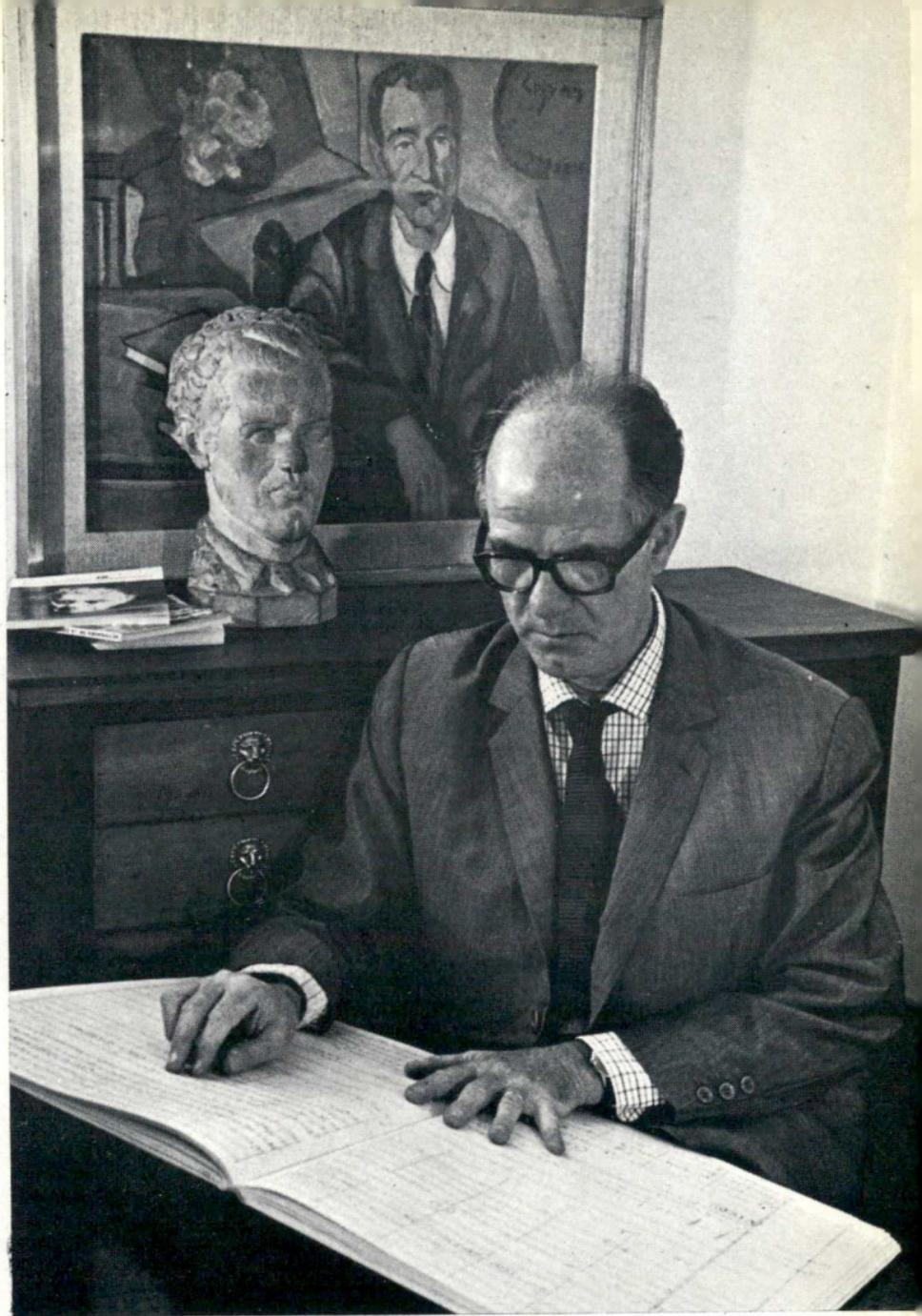


Al fondo cartel de Casas y Utrillo
para «ELS QUATRE GATS»



La soprano Elena Todeschi
en la representación
de «Una voce in off»
en el Liceo.





En segundo término el retrato del artista por el escultor Manolo Hugué. Al fondo, retrato del padre del compositor, el escritor Xavier Montsalvatge Iglesias, pintura de Çelsø Lagar.

Con su hija Ivette y Gonzalo Soriano, después del estreno de «Sonatine pour Ivette».





Montsalvatge y Federico Mompou,
en el Carnaval de S'Agaró, 1969



Montserrat
conferenciante





Montsalvatge
en la
Costa Brava.

do tal convicción no se ligue, necesariamente, con una determinada estética. Que la visión no era estrecha ni localista queda claro desde el nombre egregio bajo cuya advocación se agrupan los nuevos músicos de Cataluña.

Al calor del Instituto Francés, el Círculo Manuel de Falla nace en 1947, por impulso de sus cuatro primeros componentes: Juan Comellas, Alberto Blancafort, José Cercós y Manuel Valls. A ellos se suman posteriormente José Casanovas, Jorge Giró, José María Mestres Quadreny y de forma más circunstancial, Juan Eduardo Cirlot, Antonio Ruiz Pipó, Jaime Padrós y José Roca. En un manifiesto, de aire combativo, pero desnudo de ideología estética, afirman: «No nos constituimos en defensores de una manifestación artística por el hecho de llevar aparejado el calificativo de moderna, ni aceptamos novedades simplemente porque vienen acompañadas de propagandas de última hora. Sólo admitimos lo que de sustancial aporta una obra al acervo espiritual de nuestro tiempo, independientemente del credo estético a que se halle acogida o del contenido humano que en la misma se incorpore. No toleramos la obra de arte que intenta escamotear su falta de vitalidad con tópicos formales o literarios. No toleramos la presencia de una crítica vegetativa, que perdió su horizonte y la idea de su misión social en las redes de un romanticismo trasnochado que tan poca relación guarda con las esencias que el verdadero romanticismo despertó» (19).

(19) Ver revista «Contrapunto», promovida por el Círculo. Barcelona, mayo 1950.

En un ambiente de escasa actividad y menor iniciativa, el movimiento debió ser recibido como una ducha saludable. Dada la constitución del grupo —tan varia en estética e incluso en edad— los principios enunciados resultan decididamente eclécticos. Para el instante valían, pues se trataba, sobre todo, de hacer, de proseguir la historia rota. Y, en definitiva, de hacerse escuchar (20).

¿Cómo no iba a contar semejante tarea con la adhesión de Montsalvatge, quien casi sólo —con la colaboración de Suriñach— había iniciado ya esa misión reconstructiva? De él son estas palabras escritas para Madrid: «Los que más trabajan quizá sean los jóvenes. Entre ellos ocho representan la vanguardia del entusiasmo y la inquietud. Forman, junto con otros, el Círculo Manuel de Falla. El nombre del ilustre gaditano los junta sin encasillarlos. No formaron el Círculo por comunión de estética, ni por identidad de pensamiento, sino para intercambiar y aproximar sus propias ideas sobre el fenómeno de la creación musical» (21).

Vuelve el «antillanismo». El «Cuarteto indiano» recibe en el mes de marzo el premio instituido en Madrid por la señora de Blanco Soler en memoria de su hermano, el escritor Samuel Ros. El 4 de mayo lo estrena la Agrupación Nacional de Música de Cámara. La evolución, con respecto a las anteriores obras de la tendencia, es grande y más evidente en los casos (último tiempo) en que Montsalvatge se sirvió de pentá-

(20) En 1958 el grupo «Nueva Música», de Madrid, nace con propósitos muy análogos. Ver «Sonda», núm. 6, mayo 1973.

(21) Revista «Música», núm. 5, Madrid, 1953.

gramas antiguos («Ritmos», para piano, 1942). La acogida fue muy favorable y el «Cuarteto» se ha interpretado y se interpreta frecuentemente. Pero Montsalvatge lo envía a su segundo círculo de castigo. No es ya el infierno, sino una suerte de purgatorio del que nunca debe salir como obra «tocable pero lejos». «¿Por qué ponéis tanto en la radio mi "Cuarteto"?", insiste una y otra vez. Nada le importa que muchos no estemos de acuerdo con tan severas opiniones. Manuel Valls encuentra, con fino juicio, que en la obra «el color trasciende del juego combinatorio instrumental, merced a una constante sugestión evocadora hecha de alusiones que, si se apoyan en un documento concreto, éste se presenta, generalmente, con el carácter de una insinuación o punto de partida que no tarda en disgregarse o perderse, absorbido por la intención primordialmente camerística y, en definitiva, abstracta de esta música».

En Barcelona, Montsalvatge recibe este año dos homenajes: el del Círculo Medina (diciembre) y el de los universitarios del S. E. U., prologados respectivamente por Rafael Ferrer y Manuel Valls, el más constante estudioso de la obra del músico gerundense. Carmen Bravo hace oír una «Suite de ballet», hoy desaparecida de la circulación. María Bonet, acompañada por Conchita Badía, estrenan «Meus Irmáns», sobre versos gallegos de Ramón Cabanilles, «Romance de los celos» hace su última aparición en el Windsor, bailado por los «Ballets de Barcelona», de Juan Magriñá.

Aunque se trate de una iniciativa personal, es preciso señalar, por la importancia de su pro-

gramación, los conciertos organizados por Bartomeu en su casa de Pedralbes. Tenemos a la vista el programa del curso 1953-54, en el que se abordó la música de Schoenberg y su escuela a más de otros autores contemporáneos: Krenek, Kaminski, Hauer, Esler, Gerhard, Homs, Nono, Stockhausen, Searle, Boulez, Messiaen, Henry, Ravel, Milhaud, Bartok, Strawinsky, Poulenc, Blacher, Shostakovitch, Honegger, Absil, Auric, Schaeffer, Tansmann, Jellnek, Revueltas, Ponce, Padrós, Valls, Mompou, Leoz y Montsalvatge. Allí encontramos las «Canciones de niños», sobre poemas de García Lorca, de 1953, cantadas por Carmen Espona. Anteriormente las había dado a conocer María Teresa Fius con María Teresa Ballcels ai piano. Se trata de otra predilección del compositor: la temática infantil, por lo que tenga de ingenua, sencilla y directa. No hace Montsalvatge lorquismo, ni siquiera ante título tan sugeridor como «Cancioncita sevillana», sino que atiende a la más honda intencionalidad del poeta, dado también a los asuntos infantiles.

Dos obras con solista se estrenan en la primavera e invierno del mismo año. «Poema concertante», para violín y orquesta, responde a una solicitud de Henryk Szering y estaba terminado desde 1951. El gran concertista da la primera mundial el 25 de mayo, con la Orquesta Municipal, dirigida por Toldrá. «Concierto breve», para piano y orquesta, está dedicado a Alicia de Larrocha, que lo estrena el 20 de diciembre con la Filarmónica de la Ciudad Condal, dirigida por Louis de Froment. Dentro de la línea evolutiva de Montsalvatge, ambas partituras responden a un cierto regusto romancista. Por no ser sustancialidad sino «ismo», en los resultados se

advierte alguna vecindad con los que Copland denomina románticos rezagados, y en los dos casos se intenta una música expresiva y de textura instrumental sin ningún género de referencias. Lo que no quita para que se manifiesten otras facetas, gustos o inclinaciones que son algo constitutivo del compositor, expresiones naturales no obedientes a ningún apriorismo. «El artista —escribe Schoenberg— me recuerda al manzano. En un momento determinado, al margen de su voluntad, comienza a florecer y a producir. El manzano ignora el valor comercial de lo que produce y no le interesa saberlo. No otra cosa sucede con un auténtico compositor. Nunca se pregunta si su obra encontrará o no la aprobación del especialista del arte serio. Simplemente siente la necesidad de expresarse y se expresa.»

Cuando el «Concierto breve» se dio a conocer hubo reacciones de todo color. El tiempo nos ha demostrado que se trataba, al menos, de una página con capacidad de circulación, aquí y fuera de aquí. «Es una obra con belleza y emoción,», escribe Braga Santos. «Cautiva por su vena melódica y rítmica, muy atractiva, por la facilidad de su caudal y por su notable factura instrumental», escribe Franz Walter. «Obra sugestiva, llena de espontaneidad y vigor rítmico», dirá años más tarde, Joan Guinjoan. Opinión adversa: «La presentación es atractiva y brillante, pero en seguida se advierte que la forma supera al fondo inexistente y que, incluso la forma no es un producto genuino» (Sebastián Benet).

Lo teatral continúa ejerciendo extraordinaria sugestión en Xavier Montsalvatge. Estamos en la víspera de dos nuevas óperas. Mientras tanto

el compositor escribe música incidental de importancia para «El jardín de Falerina», de Calderón (2 de junio de 1953) y «Las mocedades del Cid», de Guillén de Castro (20 de junio de 1954).

Vemos que con frecuencia gusta Montsalvatge de mirar al pasado para explotar músicas que tiene prácticamente olvidadas. Fenómeno, por otra parte, que se da en no pocos compositores. Si estas músicas llenaron las más ardientes ilusiones juveniles, entonces el «retorno de lo vivo lejano», por decirlo en palabras de Alberti, es inevitable. Montsalvatge, frente a la música como frente a la vida, es un nostálgico constitucional. Nostalgia que no por encerrada en formas y expresiones mesuradas, es menos intensa. Incluso en sus preferencias musicales, Montsalvatge tiende hacia aquellas que contienen mayor dosis de evocación, más fuerte y definido perfume de una época, un ambiente o un momento histórico. De ahí su complacencia con la música callejera o popular, de tan honda capacidad evocativa. Si se trata de un rasgo temperamental, forzosamente, a través de sus pentagramas juveniles, escuchará en su más íntimo hondón su propia melodía vital, sentirá la temperatura cordial de unos años y unas inquietudes de los que resta vivo un testimonio: la misma música. La tentación será más inquietante en el caso de pentagramas no escuchados. Es el caso de su «ballet», «El ángel de la guarda», ultimado en 1937, al que vuelve para su «Caleidoscopio».

«Caleidoscopio» (cuatro movimientos de «ballet»), recibe el premio extraordinario de composición del Conservatorio Superior de Música de

Barcelona. Toldrá lo da a conocer en el Palau, la noche del 6 de mayo de 1955. La sucesión de «Introducción», «Rondó y pantomima», «Canción y habanera» y «Final a la indiana», persigue tan sólo, según el autor, «la mayor efectividad posible para la escena coreográfica». A la nostalgia de la recuperación de los viejos pentágramas se suma otra: la despedida, casi definitiva, del «antillanismo», adiós tan claro de luces y líneas como teñido de melancolía. De ahora en adelante, lo que quede de «antillanismo» irá como la procesión en el dicho popular: por dentro. ¿Representa otro «adiós», esta vez al mundo que va de los «spiritual songs» a Gershwin, pasando por París, el estreno del pequeño «ballet», «Barcelona blues»? Al otro lado del Occidente, Paul Goubé e Yvonne Alexander danzan, entre tanto, «La Venus de Elne».

La amistad más entrañable preside un «cuarteto» de músicos radicados en Barcelona: el formado por Mompou, Montsalvatge, Valls y Turull. Es decir: un compositor puro, dos compositores-críticos y un violinista puro. El cuarteto está formado por ocho miembros pues han de contarse las esposas, absolutamente integradas en el vivir musical. Este cuarteto es la célula de una tertulia informal que, como otras musicales, anidó en un rincón del Café Términus hasta su cierre en 1969. Después de los conciertos del Palau, las cuatro parejas recalaban en el Paseo de Gracia, con la compañía de algunos adheridos, barceloneses o no. Si la tertulia del Términus nace en la década de los sesenta, la amistad entre sus miembros es mucho más antigua. Fruto de ella es la colaboración de Mom-

pou y Montsalvatge en el «ballet» «Perlimplinda», libro de Xavier Coll, basado en una fábula del siglo XVIII. El mundo lorquiano de don Perlimplín, noble señor granadino, la esposa y la dueña, retorna animado por un doble cortejo: majas y majos, de un lado, y las cinco razas (blanco, negro, cobrizo, chino y oceánico) de otro. La melódica de Mompou y la sabiduría orquestal de Montsalvatge se alían «en una mezcla de profundo lirismo y de zumba popular» (22).

No es trabajo añadido, sino algo vocacional, el de Montsalvatge musicógrafo. A las críticas y artículos se suma una actividad de conferenciante que si no es más asidua yo sé bien la razón. La conferencia tiene dos partes: una, fascinante, que es la de preparación; otra, francamente enojosa, la de su exposición. Diríase que la segunda es faena de actor pues consiste en decir, de la mejor manera, un «rol» del que además somos autores. Al temperamento de Montsalvatge, a su carácter en algo introvertido, el papel de actor no debe hacerle feliz. Además, si uno se habitúa —se «profesionaliza»— en semejante menester puede correrse un peligro: no hablar cuando se tenga algo que decir, sino intentar decir algo porque hay que hablar; hay que **dar** una conferencia. Es fácil, entonces, caer en el recurso «profesional», llenar de palabras un determinado espacio de tiempo; hasta sentir por ello vanidad. En suma: hacer el tenor, cual el lorito de «Cuba dentro de un piano».

Siempre es interesante una conferencia de Montsalvatge. Si observamos los temas trata-

(22) Néstor Luján en «El Noticiero Universal». Barcelona, 30 de abril de 1956.

dos, advertimos que tiene mucho que ver con sus gustos y preocupaciones. He aquí algunos ejemplos: «Gershwin y la música norteamericana actual» (1957), «Debussy en el horizonte musical de nuestro siglo» (1962), «Strawinsky en el vértice de la música universal» (1963), «Ricardo Strauss en el centenario de su nacimiento» (1964), «Ese extraño fenómeno que llamamos música» (1966), «Música catalana de hoy» (1967), «El compositor y la crítica» (1972).

Otro tanto cabría escribir sobre los largos ensayos de Montsalvatge en los números monográficos de «Destino», Recuerdo ahora «De "Feu d'artifice" a "Threni", medio siglo de música viva», en el dedicado a Strawinsky; «Veinticinco años no merman la significación de Falla», en el consagrado al músico gaditano; sus escritos sobre Amadeo Vives, Felipe Pedrell, el París del impresionismo o la música catalana. Como en su música, tras la musicografía de Montsalvatge se adivina espontaneidad de sentimiento, comedimiento en la expresión, largas meditaciones y trabajo despacioso. No se ajusta —según la clasificación d'orsiana— ni a la crítica de formas, ni a la de significados; ni se aventura por la siempre peligrosa «crítica de sentido», para tomar alguna dosis de cada estilo (23). Montsalvatge que —no sé si «malgré lui»— lleva dentro un periodista, sabe o intuye que es necesario «explicar», pero también, aquí y ahora, «informar», contar cómo fueron las cosas, por qué y para qué. El lector de un diario, y aun el de una revista, suele estar bastante ayuno en materia

(23) Ver Eugenio D'Ors: «Introducción a la crítica de arte», 1923.

musical. Es algo que, sin caer en didactismos fastidiosos ni en no menos fastidiosas divulgaciones, debemos tener muy en cuenta cuantos escribimos de música. Nuestro protagonista es, por lo mismo, un maestro en este orden de orientaciones. Al transitar por los diferentes caminos, jamás se queda corto ni se pasa de la raya. Si cuanto exponemos lo convertimos en microforma y lo condicionamos a las necesidades de la imperiosa actualidad, tendremos definido, de paso, al Montsalvatge crítico cotidiano.

«Cant espiritual» y la «Partita 1958», signan dicho año con dos nuevos premios recibidos por Montsalvatge: «Luis Millet», del «Orfeó Catalá», y el «Oscar Esplá», del Ayuntamiento de Alicante. Distinguida por un jurado del que formaban parte el propio Esplá, Eduardo Toldrá y Jesús Arámbarri, la «Partita» se interpreta por vez primera en el Teatro Principal de la ciudad mediterránea, el 16 de abril. Dirigió el maestro Toldrá la Orquesta Municipal de Barcelona. La obra llega pronto a Madrid, Barcelona, Bilbao y otras ciudades, pues se trata de un trabajo considerable en el que, de momento, apuntaría que comienza la etapa y el estilo actual del compositor. Dicho sea con la precaución debida, pues bien sabemos que tal manera de hablar es pura convencionalidad, quizá necesaria. No perdamos de vista, a pesar de todo, que el compositor, como realidad humana, es durante toda su existencia, muchas cosas a la vez y no una sucesión lineal de ellas.

Para conmemorar el cincuentenario del Palau de la música, el Orfeó Catalá convocó un premio extraordinario denominado Lluís Millet. Otorgado a la obra de Montsalvatge, la primera audi-

ción mundial se programó el 9 de abril de 1960. El «Cant Espiritual» es, sin duda, la creación más importante de su autor dentro del espíritu y la sensibilidad catalanas. Proyectada mucho antes, cuando el músico recibió el formidable impacto del poema maragalliano, Montsalvatge nos cuenta cómo volvió a un propósito que había abandonado «por creerme, entonces, incapaz de llevarlo a término». «Pasado un tiempo, leyendo y releendo la definitiva poesía de Maragall, volví a la idea de ponerle música y en 1958, al convocarse el premio Lluís Millet del Orfeó, decidí intentar la composición de un poema sinfónico-coral que expresara, de alguna manera, el admirable contenido de aquellos versos» (24).

Sincera, espontánea, sin preocupación de estilo, continuadora de una tradición que, en su contenido espiritual, arranca del mismo Lluís Millet, aun cuando el lenguaje sea por fuerza diverso, el «Cant» recibe una espléndida acogida. Guillermo Díaz Plaja sintetiza sus impresiones con estas palabras: «Tras los compases iniciales, ordenados en una serie de "crescendos" en los que la melodía va ganando altura, fluyen dulcísimamente y como por necesidad, los versos que abren el trémolo emocional de la obra:

Si el mon ja és tan formós, Senyor, si es mira
amb la pau vostra a dintre de l'ull nostre,
què més ens podeu dâ en una altra vida?

La religiosidad del «Cant Espiritual» está hecha de esa fusión dramática de impaciencia y esperanza que es toda nuestra existencia. Por

(24) Xavier Montsalvatge. Entrevista con Arturo Llopis en «Destino», 1960.

eso, la música que se atreviera a reflejar esta emocionante dualidad no podía diluirse en una azucarada expresión beatífica o en una ingenua melodía de devoción popular, sino que debía atacar, con todo su patetismo, las fuerzas contendientes en el alma del poeta para remontarse —el verso como la música— en la definitiva esperanza final» (25).

Yo diría que esta partitura montsalvatgeana, de corte más clásico y tradicional, quizá por la demanda de los versos, no es sólo el homenaje del músico a Maragall sino a cuanto fue, es y representa la obra del Orfeó Catalá.

Acompañó a Montsalvatge en el programa el «Stabat Mater», de Poulenc, compositor muy querido y seguido a través de los tiempos. Primero por la efusión de su ingenio; después por el giro hacia formas teatrales o religiosas en las que exhibía un nuevo modo de hacer. Los «Seis» de los años veinte están lejos. Pensamiento, procedimientos y emociones se han remansado en Poulenc, en parte por cansancio, en parte por la presión de un mundo que no está para «gallos» y «arlequines».

Obediente a la inspiración catalana, pero sin caer jamás en «nacionalismo estrecho», Montsalvatge participa en el ciclo dedicado al Montseny. Esta vez es un paisaje muy definido el punto de partida para la canción sobre versos de Pere Ribot. Un paisaje no es sólo color, aroma o aire. Es más, y así lo entiende el compositor, un sentimiento. Se me dirá que todo va unido y es cierto. Pero en arte, frecuentemente, el

(25) G. Díaz Plaja: «El "cant" cantado». «La Vanguardia». 13 de abril de 1960.

carácter es una cuestión de elementos predominantes. En Montsalvatge domina la expresión personal del sentimiento. En el concierto, acompañan a nuestro biografiado, Millet, Ricardo Lamote, Manuel Blancafort, Federico Mompou y Eduardo Toldrá (Reus, diciembre de 1961).

Un retorno al antillatismo, o una leve pervivencia de él, se manifiestan en una obra que tras tener tres títulos («Tres variaciones rítmicas», «Tres danzas inciertas» y «Danzas concertantes») y pasar de los once instrumentos iniciales a la orquesta normal, figura entre las clasificadas por su autor como «tocables, pero lejos». Aunque los tres números —«A la francesa», «A la americana, habanera» y «A la española "seguidillas"»— están graciosamente trazados y orquestados con inteligencia, para Montsalvatge son agua pasada y no de gran caudal. La versión inicial la interpreta Domingo Ponsa con un grupo de profesores de la Orquesta de Cámara barcelonesa, el 5 de noviembre del 61. La definitiva, suena en la Municipal, conducida por Rafael Ferrer, el 9 de febrero del año siguiente.

Gonzalo Soriano, tantas veces intérprete de Montsalvatge, da a conocer en Reus, a principios de mayo, una página pianística que logrará gran difusión: «Sonatina para Yvette». «Dedicada al aludido artista —escribe Montsalvatge— su título responde al deseo de una música ágil y juvenil, escrita con el pensamiento puesto en mi hija, Yvette. En el último tiempo figura, incluso, un tema de ronda popular infantil. Sin embargo, la obra, ni por su construcción en forma "sonata", ni por su estilo se aproxima a lo que enten-

demos por música de niños» (26). A lo largo de los tres tiempos encontramos, como en miniatura, algunas de las constantes montsalvatgeanas: mediterraneidad, lirismo comedido y rítmica incisiva, junto con la agrídulce utilización de las disonancias. «Sonatina» figura en el repertorio de todos nuestros pianistas (Larrocha, Sabater, Galve, etc.) y en el de no pocos extranjeros. Ha sido grabada repetidas veces y forma parte del repertorio habitual de música española. La de Montsalvatge se interpreta a la altura de estas fechas, en todas partes, desde Inglaterra al Japón, desde Francia e Italia al Canadá, desde Alemania a Africa del Sur. En primer orden del éxito —gloria y pesadumbre— las «canciones negras» en la voz de Victoria de los Angeles, Teresa Berganza, Nan Merriman, Shirley Verret, Pilar Lorengar y, en fin, en todas las que son. Hasta en traducción japonesa se desliza la melodía del «Punto de habanera» sobre el ritmo quebrado de guajiras.

Ni la guerra civil acabó con las actividades del Teatro del Liceo. Como todo coliseo operístico, el de las Ramblas es no sólo un escape lírico sino, en igual medida, un ambiente. D'Ors, nada dado al operismo, evoca en una de sus glosas, sus visitas a las óperas parisienses, del brazo de Falla y Turina. María Gay cantaba «Carmen» y se representaba con frecuencia «El barbero», lo que constituían goce confesado para «Xenius». «Lo que estas veladas no me devolvían —subraya— era el específico placer social

(26) Nota sin firmar, original de X. Montsalvatge, en el programa de estreno.

del Liceo ni el sustancial alimento de sus entreactos» (27).

La asiduidad de Montsalvatge, atento al escenario pero imposibilitado de ignorar el «ambiente» del Liceo, se torna dulce obligación a partir de enero de 1962: ha sido nombrado crítico musical de «La Vanguardia». El testimonio gráfico, de gran fuerza representativa, lo tenemos en esa «foto», bastante reproducida, en la que el perfil del compositor se recorta sobre el escenario liceísta. Documento que refleja buena parte de la vida y las aficiones de Montsalvatge.

Mozart, el melodrama italiano, el verismo, el realismo straussiano, el expresionismo de «Wozzeck» o «Lulú», el soberano ingenio de «The Rake Progress», de Strawinsky, la poesía de Ravel («La hora española», «L'enfant et les sortilèges»), la continuidad verístico-modernista de Menotti, son preferencias fácilmente detectables. Pero, en el fondo, toda ópera gusta a quien admira el gran melodismo o se recrea en la evocación. No conozco reposición o estreno que no despierte interés en el ánimo del músico. Ya el poderoso motor de la voz humana, como potencia musical expresiva, es un principio. No es wagnerista, pero sería absurdo pensar que es antiwagneriano. Como su maestro, Morera, y como «tanti quanti» de la latinidad adora «Los maestros cantores» y se deja arrastrar por la pasión tristanesca. Como a Falla, se le resiste Wagner cuando «se interna en la selva oscura, produciendo esa constante inestabilidad que empieza por molestarnos y que termina por apar-

(27) Ver Eugenio D'Ors, «Novísimo glosario». Madrid, 1946.

tar insensiblemente nuestra atención» (28). Músicas de semejante raíz conmoverán a Montsalvatge sólo cuando estén compensadas por un fuerte expresivismo realista.

Menotti y «El cónsul»: un verdadero encuentro para Montsalvatge. «Obra de tremendo efecto emocional que coloca a Menotti en un primer puesto entre los compositores de la época» (29). «Es, por encima de todo, inapreciable del espíritu torturado de nuestra época, una verdadera "fotografía" de un realismo sobrecogedor, en la que cada célula musical, cada frase, cada silencio es una expresión directa del texto y de la acción» (30). Al lado de «El cónsul», el ingenio y la simplicidad de procedimientos de «El teléfono» o las tintas cargadas de «La medium», remueven la impaciencia teatral de Montsalvatge que, casi simultáneamente, concibe dos óperas: «Una voz en off» y «Babel 46», la segunda todavía inédita.

«Opera romántica para dos personajes y medio», subtítulo nuestro músico a «Una voz en off», basada en una idea de Juan Puigdevall y con libreto original de Montsalvatge, traducido al italiano por Giovanni B. Ricci. Por el argumento, basado en el «truco» del llamado «medio personaje», esto es, un magnetófono en el que Mario antes de morir deja grabados mensajes para la viuda; por la estética y los procedimientos, entroncables con el neoverismo a lo Menotti, pero de ningún modo despersonalizados. «Una voz en off» ingresa en el cuadro del teatro

(28) Ver Manuel de Falla: «Notas sobre Wagner», revista «Cruz y Raya», septiembre 1933.

(29) Revista «Música», núm. 2, Madrid, 1952.

(30) .Revista «Música», núms. 3-4, enero-junio 1953.

lirico italiano moderno, no de vanguardia, pues tal cosa ni se pretende. A mí me recuerda, tanto por la técnica como por el motor inspirador, el también ingenioso operismo de Roberto Hazon, un milanés escasamente conocido entre nosotros («Requiem para Elisa», «Agencia matrimoniale»).

Montsalvatge hace cantar a sus personajes en italiano, lo que justifica con dos razones: el italiano da al músico la melodía medio hecha y el español es una lengua con escasa tradición operística, una lengua peligrosa para el compositor. La razón primera lo es en función del tipo de ideología practicado por el músico; la segunda resulta evidente e histórica. «Una voz en off» se estrena en el Liceo, el 13 de diciembre del 62, por Elena Todeschi, José Simorra y Juan Bautista Daviu. Decorados de Francisco Todó, figurines de Pedro Rovira y dirección musical de Rafael Ferrer. Madrid no la conoce hasta 1965, dentro de «Il Festival de la Opera». A la crítica, mayoritariamente favorable, de Valls, Ruibal, Fernández-Cid, yo mismo, podríamos oponer, a fines documentales, la muy desencantada de Federico Sopena: «Si Menotti pasa —es la frase más acerada—, ¡cuánto más las imitaciones!» (31). Para Valls «es el intento más inteligente y logrado de incorporarnos a la corriente operística de nuestros días en su faceta neorrealista» (32).

Terminada en 1967, «Babel 46» es una ópera grande, en cuatro episodios, cuyo libreto ha tra-

(31) X. Montsalvatge en «La Vanguardia», diciembre 1962.

(32) Ver M. Valls: «Xavier Montsalvatge». «Ensayo», 1969.

zados, como en la anterior, el compositor. El argumento es sugestivo por el dramatismo y por las ocasiones que sirve a la partitura, tanto en su parte cantada como en la eficaz sucesión orquestal. Es un campo de refugiados, después de la II Guerra Mundial; coinciden dos italianos, dos españoles, dos sefarditas, un francés, un portugués, un inglés, más una niña, personaje mudo. El único escenario cambia de matiz por el paso de las estaciones del año 1946, al que se alude en el título de la obra. Durante la larga espera de la repatriación y en la azarosa convivencia del campo de refugiados, las intrigas se multiplican como se multiplican las historias. Al final sacamos una consecuencia: todo el mundo miente, venga de donde venga y hable el idioma que sea.

La cuestión de la lengua la aborda Montsalvatge, como se desprende de los personajes enunciados, de una manera plural. Cada cual canta en su propio idioma, con la única variante de que los sefarditas utilizan el castellano actual. Es, en definitiva, una nueva manera de huir del monolingüismo sin tradición operística (sea catalán, sea castellano) y, a la vez, de conservar ese especial atractivo que da a la ópera el hecho de que no entendamos, al detalle, aquello que se dice. Las palabras pasan a ser, entonces, una cuasi-música. A su servicio pone el compositor una partitura mucho más trabajada y de mayor importancia que la de «Una voz en off». No existen arias, sino más bien un lenguaje lírico-dramático narrativo cuya fuente será otra vez Puccini. Números aislados, que contribuyen al colorismo de «Babel 46» son los que cantan cada uno de los personajes en determinada es-

cena. Las ilusiones puestas por el compositor en esta ópera son amplias, aunque cuide de ocultarlas tras la ocurrente frase de Manolo Hugé, muy repetida por Montsalvatge: «Siempre que quise hacer una escultura, me he propuesto crear un Apolo o una Venus. Y casi siempre me salió una rana» (33). Cita reveladora de modestia e ironía. Quizá, de duda. ¿Quién que és no duda?

Dentro de las formas dramáticas podemos incluir, todavía, la «narración sobre texto de José María Espinás», «Viatge a la lluna», presentada en Montjuich y el Paláu de la Música los días 11 y 20 de mayo de 1966, por la Municipal, dirigida por Ferrer. Tres años después aparece la grabación discográfica que viene a cubrir el objetivo pedagógico de la obra.

«Viaje a la luna» se inscribe en un círculo animado por «Pedro y el lobo», de Prokofiev, «Guía de la orquesta» (Variciones-Purcell), de Britten; las «Historias de Babar», de Poulenc; «La veu del carré», de Espriu-Valls, y ciertas creaciones de Orff, ilustrativas de su «Schulewerk». Se plantea, como en el caso de Prokofiev, la identificación de personajes e instrumentos, que después intervienen a solo, por grupos o familias. Un grupo de muchachos juega a proponer diversas aventuras, entre las que será elegida una, por su mayor interés. Después de diversas ideas, una muchacha lanza una: «¡Vayamos a la Luna!» Manos a la obra. A partir de aquí se suceden las incidencias preparatorias para tan inusitada empresa infantil y, al fin, el viaje. En nuestro satélite encuentran hombres, mujeres y chicos como los de la Tierra, pero más abiertos, ale-

(33) Ver José Plá: «Vida del Manolo», Madrid, 1930.

gres, sinceros y deseosos de amistad. La banda juvenil, la «Colla dels Ferms», decide quedarse allí. La narración está llena de poética ingenuidad, y la compañía musical demuestra, una vez más, la punta afilada del ingenio musical de Montsalvatge.

El 3 de octubre de 1963 se inaugura el «I Festival Internacional de Barcelona». El empuje real, la inquietud y el espíritu de organización de las Juventudes Musicales funcionan como motor a cuyo impulso reaccionan todos los organismos vivos de la ciudad. «La extraordinaria difusión de los Festivales —escribe el alcalde Porcioletes— y su alcance internacional precisaban la incorporación de Barcelona a un hecho tan importante por sus grandes valores artísticos, espirituales y sociales.» Y Jorge Roch, presidente de las Juventudes Musicales barcelonesas, se expresa así: «No puedo ocultar lo mucho que representa... y el gran honor que es para nosotros el tener la responsabilidad de su planteamiento y organización. Es, sin duda, el mejor reconocimiento que la ciudad podía otorgarnos tras once años de incesante labor en pro de la difusión de la verdadera música.» La meta deseada se alcanza pronto: el Festival ingresa en la Asociación Europea, dentro de cuyos ciclos mantiene un nivel excelente, por el interés de los programas y la calidad de los intérpretes.

Para el primer Festival, Montsalvatge compone su «Desintegración morfológica de la Chacona de Bach», que se estrena el 17 de octubre por la Orquesta Municipal, dirigida por Rafael Ferrer. Operan en el ánimo del compositor diversas vivencias que, como es frecuente en él, actúan a modo de puntos de partida: sus años de

aprendiz de violinista, su lucha con la «Chacona», la evocación de la obra de Couperin transfigurada por Milhaud. «Me propuse —escribe Montsalvatge— crear una reestructuración de la célebre página de la segunda Partita, previo un desquiciamiento armónico, tonal y rítmico, y en vista de nuevas imágenes sonoras derivadas siempre del sustrato de aquella música. No se trata de unas variaciones ni, mucho menos, de una simple orquestación, sino de ir en busca del misterio vivo y actualísimo que parece palpitante en toda la música bachiana, ceñido en el rigor de las formas más estrictamente clásicas.»

Huyendo de una «transformación», desechada la variación, nace la palabra decisiva estrechamente unida a la idea: desintegración. A lo largo del proceso vemos que tal enunciado no abarca la realidad entera de la obra, pues se trata, más bien, de un plan o proceso en el que se suceden tres estadios: exposición, desintegración y reintegración. La operación suponía necesariamente una proyección de la música base sobre la amplitud de una orquesta enriquecida por un nutrido grupo de percusiones, amén del lógico distorsionamiento armónico y contrapuntístico. Montsalvatge, desde su sustancial condición de compositor, asume los pentágramas bachianos para devolverlos en creación propia. Al mismo tiempo, sincero y ferviente admirador del autor de las «Partitas», acaba poniendo todo lo propio a los pies de Juan Sebastián en acto de homenaje. El final de la «Desintegración» constituye una auténtica apoteosis bachiana.

Ros Marbá, Frühbeck, Odón Alonso, García Asensio, Jordá, todos los maestros españoles, han dirigido la «Desintegración de la Chacona».

escuchada igualmente en versiones de maestros extranjeros.

Desde su designación como crítico de «La Vanguardia», la presencia activa de Montsalvatge en la vida nacional e internacional se acentúa. Testigo, cuando no protagonista, en los Festivales de Granada, Santander, S'Agaró, Barcelona, de la S. I. M. C., «España y América», es invitado habitual de las «Semanas» de París, de los ciclos de Beçanson, Lucerna, Edimburgo, Aix-en-Provence y tantos otros.

Miembro de la Sección Española de la S. I. M. C., del Consejo Internacional de la Musica, presidente de la Junta Asesora de Música del Ministerio de Educación y Ciencia, participa en los principales organismos rectores de la música en la capital catalana. En todos ellos se escucha su palabra equilibrada y ayuna de pretensión influyente.

La Academia de Bellas Artes de San Jorge lo recibe en su seno el 19 de abril de 1962. Su discurso de ingreso es musical, «modo de hablar que no equivale al silencio, sino que es una palabra más alta» (34). «Se hubiera alegrado de ello nuestro gran Manolo Hugué, y allí habría estado, en primera fila. Hubiera golpeado con la palma de su mano frenéticamente en el puño de su bastón, en exaltación nerviosa de los valores del muchacho, al que le unían casi familiares lazos de afecto», concluye Ignacio Agustí. Habría ido, añadimos nosotros, pasado un tiempo, desde Ceret a París, su tan vivido París,

(34) Artículo citado de I. Agustí.

para acompañar a Xavier en la recepción de su título de Caballero de las Artes de Francia.

Dejemos París, la evocación de Hugué y demás amigos de los años jóvenes (Pratmarsó, Dou. Teixidor, Clavell, Masramón, Corominas, Antonio Moragas). Montsalvatge o, para ser más fieles a nuestro lenguaje habitual, reflejo de una realidad, los Montsalvatge, se dirigen ahora a Cuenca. Xavier, al volante, ha de decidir a cada minuto entre jugarse la vida o contemplar el paisaje. En la vieja ciudad castellana y en la iglesita de Arcas va a definirse la, por ahora, última etapa evolutiva del músico.

La «Semana de Música Religiosa, 1969» le ha encargado una obra para voz y pequeño conjunto instrumental. Responde con «Cinco invocaciones al Crucificado», sobre textos que el músico ha entresacado del archivo de sus mejores predilecciones culturales: un himno latino de Fortunatos; un «pianto» de Jacopone da Todi, autor del «Stabat Mater»; un brevísimo poema francés de Albert Flory, 1890; la «Lamentación a la quinta angustia cuando Nuestra Señora tenía a su hijo en los brazos», de Fray Iñigo de Mendoza, y la «Oració de Temps», de Ramón Llull. Angeles Chamorro y los profesores dirigidos por José María Franco Gil desgranar —rezo o grito— las «invocaciones».

El lenguaje, desde el primer momento, aparece actualizado, pero en el fondo anida todo un repertorio de resonancias añejas, una serie de vivencias que el compositor alberga en su memoria: los desfiles procesionales en la Gerona de su niñez; los de los gitanos del Sacromonte, de lorqueña religiosidad; la Semana Santa con-

quense en sus celebraciones callejeras, o el disparo de la «saeta» en las cofradías de Murcia. De todo ello logra Montsalvatge una ardiente transfiguración a lo largo de cinco canciones que viene a convertirse en «imaginaciones». A veces cercanas al impresionismo, como en «La Virgen coronada», sobre Flory, y en ocasiones enraizadas, sin servidumbre beata, a lo popular más hondo. La inspiración montsalvatgeana se manifiesta de una potencialidad introvertida, cargada de resonancias interiores que recogen la voz no para convertirlas en expresión extrovertida, sino para contenerlas, ahogarlas casi en el color del registro medio, en la consumación sacrificada de lo expresivo. Ante esta obra vienen a mi memoria las palabras de Falla: «Hay que estrujarse, crear con esfuerzo.» Montsalvatge repite: «Me cuesta componer. Sé lo que quiero y me angustia no conseguirlo.» Las invocaciones» son un producto del esfuerzo interior, pero los resultados son bellísimos y, por momentos, estremecedores. Queda lejos el mundo de las «habaneras», los «tangos», las «polcas» y las músicas callejeras de autores olvidados. Los tiempos como circunstancia condicionante enfrentan al creador, cuando menos, con una angustia: la de su propio y problemático hacer.

Debía ser el mismo Antonio Iglesias que encargó a Montsalvatge, desde las Semanas de Cuenca, las «invocaciones» quien, ahora desde la Comisaría de la Música, le pidiese «Laberinto», para orquesta, maduración importante de un estilo. Siempre con el pensamiento puesto en unos resultados objetivos, el compositor se sirve de una serie de «puntos de partida» tomados a

modo de pretexto para iniciar su trabajo y sin otorgarles más trascendentales significaciones. Así, la relativa dodecafonía del primer tiempo, el «martinete» del segundo o el «zapateado» del tercero. Incluso la alusión al mito de Theseo, Ariadna y el Minotauro se me antoja juego intelectual subterráneo sin poder determinante. En el movimiento inicial, subtulado «Por el camino que no conduce a ninguna parte», el músico juega con el equívoco de la frase, que tanto puede aplicarse al asunto literario como a los procedimientos técnicos, de orden serial, empleados. Para el «Encuentro del Theseo y Ariadna», toma Montsalvatge del «martinete» dos elementos: un sonido —el yunque— y un ritmo. Ahí termina todo, pues lo andaluz ni debe aparecer ni aparece en una música eminentemente abstracta. Hay, sin embargo, una cierta representación dramático-instrumental: percusión y viento para Theseo, y cuerda para Ariadna. El ritmo del «zapateado» es motor para «La exaltación del Minotauro». Sobre él se desarrolla un rico proceso dinámico que contrasta y se equilibra con el reposado «martinete» y la búsqueda sonora del movimiento inicial.

«Laberinto», escrito en homenaje a la memoria de Gallego Burín, fue estrenado por la Orquesta de Radio Televisión Española, dirigida por Enrique García Asensio, el 23 de junio de 1971, dentro del «XX Festival Internacional de Granada».

Dos nuevos encargos: la «Sonata concertante», para violoncello y piano, y el «Homenaje a Manolo Hugvé», hechos, respectivamente, por la Decena Musical de Toledo y la Radio Televisión Española. Cuestión peliaguda el abordaje, hoy,

de la forma sonata. Desafío o reto del que Montsalvatge salió plenamente triunfador con la obra estrenada en mayo de 1972, por Pedro Corostola y Luis Rego. Aceptadas, en principio, las líneas maestras de la forma tradicional, Montsalvatge se sirve de ellas para expresar o moldear un contenido que, a su vez, asimila mucho del repertorio contemporáneo, tanto en lo armónico-instrumental como en otros procedimientos: la «serie aparece utilizada de modo libre y personal. La sonata posee unidad de pensamiento y estilo, así como unas posibilidades virtuosísticas que, con ser muy grandes, quedan en todo momento sometidas a la idea o sustancia musical. No son fin, sino medio. A la patente subjetividad de los tiempos extremos opone el autor el ambiente neoimpresionista del «Andante moderato», cuyo sentido atmosférico prende el interés del oyente. Quizá en esta obra llega Montsalvatge, ecléctico por naturaleza, a las máximas posibilidades de síntesis.

El éxito español, reflejado en comentarios como el de Tomás Marco (35) —«la mejor obra para violoncello escrita nunca por un autor español»—, fue revalidado, inmediatamente por toda la crítica europea, durante la larga «tourneé» del dúo Corostola-Rego.

Era antiguo el propósito de Montsalvatge de escribir un ciclo vocal con orquesta, destinado a Victoria de los Angeles. El encargo de Radio Televisión Española actúa como detonador, y a la idea difusa se suma un propósito concreto: homenaje a Manolo Hugué a través de sus propios versos. José Pla nos habla de ellos en su

(35) Tomás Marco en «Arriba», 18 de marzo de 1973.

«Vida de Manolo» (36): «Me parece que fue José María Junoy quien nos habló hace años de ciertas poesías de Manolo que corrían por ahí. En La Clapera le pedí a éste que me las recitara. Me miró un instante con una fijeza impertinente y se medio sonrió, como si la pregunta le pareciera indiscreta. Después me dijo que las había olvidado. Intentó darme una explicación: “No tengo ninguna copiada. Mi desorden ha hecho que lo perdiera todo. Si no me equivoco, alguien en París ha intentado coleccionarlas. Probablemente, mi “marchant”, monsieur Khawweiler, tiene guardadas algunas. Mis versos son cosas personales que a veces recitaba a los amigos, porque algunos encontraban que tenían gracia.”»

Montsalvatge me escribe el 26 de julio de 1962: «Estuve en Ceret el otro día en un homenaje a Deodat de Séverac y en un simpático museo donde hay estupendos dibujos de los amigos del músico, empezando por Manolo y llegando hasta Picasso, Matisse, Maillol y otros, encontré a una chica, que es la encargada de corregir un monumental libro sobre Manolo Hugué que va a publicarse dentro de poco. Me dijo que en el mismo figuraban cerca de cuarenta poesías del escultor. Pasado mañana voy a verla para que me enseñe todo este material y decidir definitivamente la obra que, de todas maneras, creo que debe basarse en las poesías francesas.»

«Tengo una idea que me parece te gustará: aunque los poemas hacen referencia a temas diferentes, creo que podré reunir cuatro o cinco

(36) Ver José Plá, «Vida de Manolo», ya citada.

con la suficiente unidad para realizar una sola obra, una especie de cantata en la que la orquesta interludia cada poesía, la preludia y la epiloga sin solución de continuidad. Deseo realizar no unas canciones con acompañamiento de orquesta, sino un poema para orquesta con voz solista.»

La idea fue realizada con puntualidad. Montsalvatge eligió los poemas «Emphase» (1901), «Le couvent de Saint Daniel» (1914), «L'olivier» (1921), «Hier» (1907) y «A mon coeur» (1906). Movi6 al compositor un deseo íntimo: «Escribir una partitura que hubiese gustado al inolvidable Manolo.» Habría que convertir en música unos versos que, tal como dice Montsalvatge, «cuando los leemos nos sentimos fascinados y, en ciertos momentos, sobrecogidos por la belleza clásica y la tensión lírica». Canta la voz «saboreando» el idioma y ambienta la orquesta hasta dar al conjunto un sesgo poemático de inusitado valor y exacta hermosura. Música libre sin concesiones ni preocupaciones actualistas, nos dice algo de algunas verdades recónditas de Montsalvatge. Sabedor de las obligaciones que impone la palabra cantada (desde los días de sus «antillanas»), no sólo como tratamiento del verso, sino como incitación para la escritura orquestal, logró en el «Homenaje a Hugué» su más alta expresión mediterránea, nacida al impulso de los poemas y de la secreta conciencia de los valores culturales mediterráneos. No en vano, Antonio Manuel Campoy define a Hugué: «Escultor y poeta de París, hombre bueno del Pirineo, claro tipo mediterráneo, es un clásico actual que animó en su obra la consigna estética

de su amigo Jean Moreas: sobre los nuevos pensamientos hagamos versos antiguos» (37).

Victoria de los Angeles, con la Sinfónica de Radio Televisión Española, bajo la dirección de Odón Alonso, dieron las primeras audiciones del «Homenaje a Hugué», los días 18 y 19 de marzo de 1973, en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid.

«La más bella historia del mundo, a la par que la más extraña, es la de Lydia de Cadaqués. Fantasía y realidad entretujan aquí sus hilos en trama indiscernible. Por modo que la fantasía, a fuer de creadora, trasciende a verdad. Y lo real, por su parte, tan penetrado está de sentido que en vano se le quisiera aumentar la fuerza poética...» (38). Así comienza su glosa sobre Lydia de Cadaqués don Eugenio D'Ors. Y es que Cadaqués —escribe Jorge Roch— tuvo, como tantas poblaciones de la costa catalana, su «Bien plantada», que no se llama Teresa, sino Lydia, y que, inmersa en su delirante mitología, llegó a ser la más delirante intérprete de los textos de D'Ors, hasta el extremo de hallar en cada una de las frases de nuestro pensador el oculto mensaje que a ella iba destinado (39).

A petición del Festival de Cadaqués —en el que música y artes plásticas se dan un estrecho abrazo— Montsalvatge evoca, en 1972, al mítico personaje de la pescadora cadaqueña en una «Serenata» para flauta y piano que más tarde ha

(37) A. M. Campoy: «Manolo Hugué». Programa de la Orquesta RTVE, marzo 1973.

(38) Eugenio D'Ors: «Novísimo glosario», Madrid, 1946.

(39) Jorge Roch: «Xavier Montsalvatge en Cadaqués», «El Correo Catalán», agosto 1972.

convertido en obra para flauta y orquesta, tal como se dio a conocer en el Festival Internacional de Barcelona (1973). Tenía que ser una música desnuda y objetiva la que se rindiese ante Lydia, pues ya había advertido D'Ors: «Músicos, no toquéis a Lydia, si pensáis calumniarla de pintoresca. Piadosa. Sin alharacas de manifiesto, pero sin vacilaciones de precaución, cerrad, músicos, con siete llaves el sepulcro de don Felipe Pedrell.» Nada mejor para el momento estético de Montsalvatge que esa mezcla de «misteri», simplicidad, intelectualismo y ausencia de ganga pintoresca.

Con destino al «Libro de órgano del Palau de la Música Catalana», creado con ocasión de haber sido reconstruido el instrumento, por la Comisaría General de la Música, Montsalvatge escribió su primera y, hasta la fecha, única página organística: «Aureola para una imagen de Ramón Amadéu». Como tantas veces, sirve a la cultura de Cataluña desde una actitud universalista. Ramón Amadéu, olotense y contemporáneo del padre Soler, fue un formidable imaginero. «Para algunos de los santos que tanto valora la iglesia de El Tura, de Olot, que se veneran en otras capillas, o para cualquiera de sus humildes figurillas de pesebre, he querido sugerir una ilusoria aureola sonora imaginándola como una equivalencia musical del halo que la Fe puede hacer presentir nimbando las figuras místicas y humanas de Ramón Amadéu. Para ello me he servido del órgano y de un lenguaje armónico sencillo y sereno, el que más podía aproximarse a la idea que un músico del siglo XX tiene de un escultor, entrañable para él,

del siglo XVIII» (40). Las combinaciones politonales engastadas en un sistema armónico tendente a lo atmosférico consiguen el propósito. La obra fue interpretada por Ramón González Amezúa durante la «III Semana de Nueva Música», celebrada en Barcelona entre el 20 y 26 de febrero de 1973. Le acompañaron en el programa, como en el álbum, partituras escritas para la ocasión por Leonardo Balada, Carmelo Bernaola, Manuel Castillo, Francisco Escudero, Oscar Esplá, Carlos Guinovart, Ernesto Halffter, Tomás Marco, Federico Mompóu, Salvador Pueyo y José Soler.

Como introducción del concierto monográfico dedicado a Montsalvatge por el XII Festival barcelonés, se escuchó la obertura «Reflexus», para gran orquesta, en la que el compositor realiza un juego de retrogradación análoga al practicado por Hindemith en su pequeña ópera «Ida y vuelta». Es decir, la segunda mitad de la partitura es el reflejo puntual de la primera. Página brillante, estupendamente concebida y escrita, está llamada a prolongar muchas audiciones sinfónicas.

Al mismo tiempo, ocupa la atención de Montsalvatge una canción en «Homenaje a Manuel de Falla», basada en un soneto, que no figura en las antologías, dedicado a don Manuel por García Lorca en 1926, con motivo del nombramiento de hijo adoptivo otorgado por Granada al autor de las «Noches en los jardines de España». De esta partitura utiliza Montsalvatge un diseño de cuatro notas, única cita textual tan breve como

(40) «Libro de Organo del Palau de la Música Catalana», Madrid, febrero 1973.

la que el mismo Falla hizo de «La soirée dans Grenade» en su «Homenaje a Debussy», para Guitarra.

Figuraba este soneto en la cabecera de un pergamino entregado a Falla, en el que firman todos sus amigos granadinos. En 1964, el documento pasó a la «Casa-Museo» instalada en el «Carmen» de la Antequera, que fuera vivienda del gran compositor español. Algo más tarde —en 1968—, el doctor Orozco Díaz atribuyó con acierto el soneto a Federico García Lorca lo que posteriormente se confirmó, gracias a la aparición de una carta del poeta a Ramón Pérez de Roda, en la que le envía el original reproducido por Orozco en el número de la revista «Litoral» dedicado a Lorca (41).

Lira cordial de plata refulgente, 15
de duro acento y nervio desatado.
Voces y frondas de la España ardiente
con tus manos de amor has dibujado.

En nuestra propia sangre está la fuente
que tú razón y sueños ha brotado.
Algebra limpia de serena frente.
Disciplina y pasión de lo soñado.

Ocho provincias de la Andalucía,
olivo al aire y a la mar los remos
cantan, Manuel de Falla, tu alegría.

Con el laurel y flores que ponemos
amigos de tu casa en este día,
pura amistad sencilla te ofrecemos.

La vida de Xavier Montsalvatge está íntegramente dedicada a su doble profesión de compo-

(41) Revista «Litoral». Número homenaje a García Lorca, Málaga, 1969.

sitor y crítico. Cuartillas, pentagramas, los conciertos, el Liceo, viajes. Su existencia es su obra, y viceversa. Agudísimo hombre de cultura, dispuesto siempre a la fruición de la poesía, la escultura, la pintura, la literatura o el teatro, el espíritu del músico está dotado de una singular capacidad receptiva. Como buen catalán, quizá se acentúe en sus gustos una preferencia hacia lo plástico. Incluso cabría decir que de tal predilección hace ambiente.

Id a casa de los Monsalvatge. Desde la entrada os daréis de cara con las pinturas y dibujos de Picasso, Nonell, Prim, Clará, Gris, Nogués, Llimona, Hugué, Gosé, Gimeno o Llavaneras; con los carteles de Utrillo, Casas, Rusiñol, Riquel, Gual y otros que no me vienen al recuerdo, franceses e ingleses. En lugar preferente la cabeza del joven Xavier que tallara Manolo.

Todo respira buen orden, ritmo sosegado, atmósfera, espíritu de selección y cordialidad. Por el tono y la decoración podemos llamar salones a los que, por dimensión, no lo serían. Salones, además, porque están dispuestos para convertirse en rincón de entrañable y apiñada tertulia y, de hecho, se convierten con frecuencia.

El hombre es el estilo y el estilo hace el gesto. Como luce moderación en el gesto e inflexiones pausadas en el habla, la exteriorización del «yo» en la vida y en la obra de Montsalvatge se produce con pudor. Tras él habita un alma llena de contemplaciones, un espíritu cordial, hasta condescendiente, por los hombres y las cosas avivado por un ingenio que jamás llega a rozar los límites de la crueldad. La biografía de Montsalvatge no puede hacerse —al modo de su

turbulento antecesor, don Ramón— desde la aventura o el hecho sensacional, sino a través de la recordación y el acercamiento a la vida sencilla de todos los días.

II. LA OBRA Y SU SIGNIFICACION

Montsalvatge cuenta, como hemos visto, con una obra crecida. Bien que si en lo biográfico ha sido preciso tener en cuenta **toda** la obra, en lo significativo será conveniente considerar la más importante, aquella que sobrenada en el mar del tiempo y las mutaciones, y que, por otra parte, mejor contribuye a definir los perfiles de su estética. De esto se trata ahora: de preguntarnos qué es y cómo debemos entender la aportación de un compositor que acaba de remontar la barrera de los sesenta años, cifra segura de madurez.

Catalanidad

Parece claro que Xavier Montsalvatge, por decidida voluntad, no ha querido ser ni ha sido nunca un músico catalanista, con las servidumbres y limitaciones propias de los «ismos» estrechos. Sin embargo, a mí no me cabe la menor duda

que estamos ante un ejemplar caballístico de artista catalán. Más aún: si perdemos de vista esa catalanidad apenas comprenderemos nada del personaje ni de su obra.

El propio compositor ha declarado en más de una ocasión: creo que el arte debe tener ascendiente, época y raza. Valores que podemos subsumir en las formas esenciales de la vida señaladas por Ferrater Mora como características de los catalanes: continuidad, «seny», medida e ironía (42). Yo diría que tal encuadramiento o integración es preciso, pues las formas de la vida están siempre conectadas con la forma de ser y ésta condiciona la expresión artística individual o colectiva.

Como condicionamiento previo habrá que recordar, siguiendo al filósofo catalán, las «tres formas de vida humana colectiva» que «han influido, o siguen influyendo, sobre la existencia catalana: la hispánica, la europea y la mediterránea» (43). Dimensiones que se dan, con toda evidencia, en el arte de Xavier Montsalvatge como emanación que es de la persona. La amplitud del concepto «hispánico» permite al compositor vivirlo en ocasiones desde el otro lado del Ebro y, en mayor medida, aceptando la insinuación hispanoamericana. Consciente de que sus antecesores habían agotado el filón peninsular de origen popular y hasta explotado en toda su hondura lo histórico (recordemos el «Retablo» y el «Concierto», de Falla), Montsalvatge da, al principio de su carrera, si no con un «camino de Damasco», sí con una vía menos explo-

(42) Ver José Ferrater Mora: «Tres mundos: Cataluña, España, Europa», Barcelona, 1963.

(43) Ferrater Mora: obra citada.

rada: lo indiano, el denominado «antillanismo». A través de ella puede pronunciarse no sólo como hispano, sino, más concretamente, como catalán gracias a la vieja asimilación por las gentes de la costa catalana del largo repertorio de «habaneras» y «guajiras».

Frente a Europa, el objetivo de Montsalvatge se muestra preciso: París. Un París mitad real y mitad imaginario. En principio, la sensibilidad del músico rechaza cualquier influencia germana, muy fuerte durante una época de la música catalana, pero liquidada por la promoción anterior a Montsalvatge. Esto no quita para que incluya entre sus admiradores a Hindemith, quizá por la perfección de sus formas o, más tarde, a Werner Henza, por lo que tiene de amplitud de criterio, de espíritu ecléctico incapaz de afiliarse y de renunciar a ninguna posibilidad técnico-expresiva. Lo cierto es que, en lo más hondo de su alma, Montsalvatge siente una admiración, no por rezagada menos real, hacia un mundo parisiense que pasó. De ahí que me haya referido a un París imaginario: el de la estética de los «Seis», Satie y Jean Cocteau; el del imperio de los «ballets rusos» y el descubrimiento del «negrismo»; el que rodea en triunfo a un Strawinsky que abandona la feria colorista de «Petrouchka» para ceder a diversas maneras de ingenio, leve, callejero y «jazzeante»: la «Historia del Soldado» supone la cima. Admiración especial a la figura de Darius Milhaud, maestro en dos aspectos muy queridos por nuestro músico: el politonalismo y el negroamericanismo, en este caso, procedente de Brasil.

Difícil concretar lo que pueda ser el «espíritu mediterráneo». Ya en 1914, sin embargo, Ortega

y Gasset prefería hablar de una «cultura mediterránea» como algo más concreto y evidente que una «cultura latina» (44). En música el problema se torna fácil si de estudiar el «folklore» se trata. Pero la transmutación del «folklore», de lo que le dio origen y de tantas cosas en música culta plantea procesos y realidades más misteriosos. Es difícil la última tipificación de una cultura; quizá menos difícil la detectación intuitiva de lo que a una cultura pertenece. Lo mediterráneo obedece a las premisas de una transmisión cultural marinera. Acaso, como poetiza Maragall, «anant el mar, els homes s'agermanen».

De momento hay algo innegable. El sentimiento mediterráneo ama las formas concretas y delineadas, la claridad de luces iluminadora de la transparencia de la textura, la ausencia, por lo mismo, de brumas y nubes y la plasticidad contrastada. «Los mejores artistas italianos —escribe Soffici en líneas generalizables a lo mediterráneo— fueron aquellos que trataron de expresar antes que lo incierto de la luminosidad irisada y la elegante vaporosidad, el sobrio perfil de los cuerpos y los objetos, el paso, la gravitación de las masas, el equilibrio de los planos y volúmenes, la fuerza del claroscuro» (45).

En el caso de Montsalvatge, mediterraneidad quiere decir, también, un afán solidario con la lírica teatral de Italia, desde Monteverdi hasta Menotti, con muy marcada flexión hacia el verismo por lo que comporta de poesía y música realista o realismo poetizado. Habrá que contar,

(44) Ortega y Gasset: «Meditaciones del Quijote», Madrid, 1914.

(45) Ver Alfredo Casella: «21 más 26». Roma, 1931.

en fin, con un sentimiento catalán, dentro del ámbito mediterráneo, en el que actúa la tradición, desde el paisaje y la vieja imaginería hasta la canción popular.

Con todo, sería demasiado sencillo poder capturar, sólo con los rasgos expuestos, la psicología de Montsalvatge, que se proyecta en su obra. Psicología más compleja por la naturaleza individualista del personaje. Error sería olvidar algunos condicionamientos de tiempo y lugar. Concretamente, la situación de España cuando el compositor, allá por 1941, inicia su carrera real, en la que habían funcionado como «preludio» los premios Rebell y Pedrell, antes de la guerra civil. Recién terminada ésta e iniciada la conflagración mundial nos encontramos, aparte otros, con un fenómeno: aislamiento. España es una ínsula y casi podríamos decir que Barcelona otra sumergida en aquélla. Circunstancia excelente para el cultivo y la sobrevaloración de toda forma nacionalista, aunque se trate —como escape inconsciente— de perseguir habaneras a lo largo de la Costa Brava. Situación propicia para acentuar inclinaciones, espontáneas y casi tiernas, hacia aquellas cosas que iban a perderse: el París de la primera postguerra, los felices veinte y hasta los relativamente felices treinta.

En suma, el joven Montsalvatge —allí y entonces— tiene dentro de sí y ante sí un mundo cargado de intuiciones y ensoñaciones, pero no menos de limitaciones: pobre en la realidad, todo lo rico que se quiera para una imaginación creativa y fresca. La respuesta de Montsalvatge, en todo caso, lucirá dos virtudes específicamente catalanas: medida e ironía. Ni antes ni después el compositor dejará de ponerle esas puer-

tas al campo. Antes, para no reproducir ingenuamente lo que otros ya hicieron; después, para no romper la continuidad (la ascendencia), no traicionar con exceso a la época ni negar la raza.

El antillanismo

Ironía prudente y mesurada la de Montsalvatge en sus «Tres movimientos», el segundo de los cuales introduce el antillanismo. Ironía la deformación, sin ofenderlos, de esos perdidos temas de autores olvidados, al someterlos a procedimientos politonales que les otorgan el sabor de la lucidez. Ironía nacida junto al amor por el objeto elegido para evitar los excesos de la delectación complaciente. Ironía entendida según la definición d'orsiana: «una creencia a medias».

La veta antillana cuaja pronto en una pequeña obra maestra: las «Canciones negras», que quizá podían haberse titulado «Canciones indianas». Acompañadas de una orquestación plástica y sugerente, los cinco poemas y su correspondiente trasposición melódica evidencian no sólo sensibilidad, sino alta inteligencia. Constituyen una gama de nuestra música vocal como lo demuestra el hecho de su triunfo constante y su permanencia en los repertorios.

La primera canción —«Cuba dentro de un piano»— encierra una pequeña estructura dramática. La idea primera del compositor fue la de que la «habanera» de Calella sonara dentro de la escena, confiada a un grupo de metales. Como la solución iba a resultar poco viable, desde un punto de vista práctico, renunció a ella, más no

a la identificación sonora de las melodías cubanas evocadas con el timbre árido y popular del metal en la orquesta. En la tercera observamos uno de los «secretos» de estas canciones: la «mélange». La base melódica procede de un «negro espiritual» modificado por el autor con giros ornamentales de cuño levantino. También la «Canción de cuna para dormir a un negrito» se me antoja fusión de dos estilos: la melodía se avecina a lo afronorteamericano por ciertas soluciones cadenciales, en tanto el acompañamiento mantiene en los bajos el ritmo de la habanera. Las armonías centrales difuminan el cuadro para otorgarle valores atmosféricos. El «Canto negro», por su ritmo, tanto podría estar radicado en Brasil como en Cuba. (Recordemos algunos ejemplos de García Caturia.) «Punto de habanera» se titula la segunda canción, y el tiempo y la estructura métrica son claramente de guajiras. La idea nació pegada a la instrumentación con la cuerda tocando en «pizzicatti».

El mundo armónico, incluso en los ejemplos más politonales, como algunos pasajes de «Chévere», no se reduce a la mera superposición, sino que se somete a los principios más estrictos de la tonalidad. Lo politonal contribuye a la coloración, rica y fascinante en la versión instrumental, como resultado de una estrecha alianza entre los factores armónicos y los tímbricos.

Conseguida la cumbre del antillanismo y vivo durante bastante tiempo en Montsaivatge su entusiasmo por él, otras obras obedecen a análogas sugerencias o, al menos, dejan teñir de antillanismo alguno de sus pasajes. El «Cuarteto indiano» puede servir de continuidad a las **can-**

ciones negras aun cuando aquí la sustancia y los ritmos están presentados más objetivamente; valdría decir, transfiguradas un poco a la manera en que Milhaud elabora la temática brasileña en su «Cuarteto núm. 15». No en vano la forma cuartetística y las necesidades contrapuntísticas exigidas por los desarrollos (Montsalvatge cede a los mínimos necesarios), así como la naturaleza de la materia sonora, demandan del compositor un peculiar tratamiento.

Ecoss, resonancias, flexiones y hasta presencias del antillanismo alcanzarán a partituras posteriores, si bien es claro que con valor anecdótico y distendido hacia un indigenismo amplio y difuso que llega a rozar las fronteras de Gershwin, por un lado, o las de Villalobos, por otro.

Meditación y crisis

Pensar que Montsalvatge podía cultivar únicamente esta o aquella manera, sería desconocerle. Ignorar que, dado el éxito de sus obras antillanas, conocía los peligros de un posible encasillamiento y un más peligroso manierismo, supone mayor dosis de desconocimiento. No menor que la de juzgar al compositor, por su primera apariencia, como un artista despreocupado, natural, espontáneo. Aunque algo de las tres cosas tenía, están dominadas por una individualidad fuerte dotada de extraordinario sentido autocrítico. Pronto, pues, se planteó el problema: el antillanismo resultaba, al fin y a la postre, muy grato como evocación, como «plaisanterie»; pero excesivamente parvo como materia sobre

la que fundamentar una obra de compositor. Esto sin olvidar que, desde los comienzos de su carrera, habitan en el músico otras inquietudes: el deseo de una música no deshumanizada, ni siquiera abstracta pero sí objetivada en formas concretas y consistentes; la voluntad de servirse de las posibilidades expresivas de los timbres y hasta utilizarlos, según principios de nuestro tiempo, como elementos estructurales; la consecución de un lenguaje propio en el que expresarse con naturalidad, por más que tras la naturalidad se escondan largos esfuerzos e inquietantes preocupaciones.

En el discurrir de la creación montsalvatgeana existen períodos de silencio, imputables a la consideración, por el músico de la misma problemática de su quehacer.

Silencios lógicos, si urgía una serie de nuevos planteamientos. Doblemente lógicos si tenemos en cuenta, como es la verdad, que no obstante haber tenido maestros, el músico debía trabajar como un autodidacta. Ni los maestros dejan solucionado el futuro de la orientación de sus discípulos ni, en el caso concreto de nuestro compositor, quienes le enseñaron podían prever las dificultades que la rápida evolución estético-técnica de la música había de presentar a Montsalvatge y sus contemporáneos. La cuestión se torna peliaguda hasta el extremo cuando no se intenta «tirar por la calle de en medio» para enrolarse en la última tendencia que, sólitamente, es la penúltima, sino algo de mayor trascendencia y responsabilidad ética: descubrir el propio camino.

Hombre de su época, con cuyas manifestaciones está en diario contacto por su menester

crítico, trata de instalarse en ella, pero sin **dejar de ser**, sin verse en la penosa obligación de asesinar su pasado. Piensa acaso que lo demasiado nuevo rompería con lo que para él es principio fundamental: la ascendencia o, lo que es lo mismo, tomar el pasado, su propio y personal pasado inclusive, para modificarlo. A la vez, desde las nuevas perspectivas, otorgar otras significaciones a ese pasado. «Por ser lo nuevo tan nuevo —dice Ferrater— y tan sin relación con el pasado, el pasado sigue siempre ahí, exactamente, tal como fue.» La evolución no debía ser sorprendente salto circense, sino costosa operación asimilativa. Cuaja en una primera obra: «Partita, 1958». Y profundiza en una segunda: «Desintegración morfológica de la Chacona».

En la «Partita», Montsalvatge inicia la liberación de su estilo anterior a través de formas clásicas, desarrolladas libremente. Tras una viva «Fanfare» se suceden una «Zarabanda», un «Intermezzo recitativo» y una «Fuga». Todo el material es original con la sola alusión, en el tercer movimiento, al famoso «zejel», «Tres morillas me enamoran en Jaén». A la formación sinfónica normal se añade un numeroso grupo de percusiones (xilófono, triángulo, «block», caja, gran caja, timbales, tan-tan, frusta, campanólogo y piano), cuya disposición indica minuciosamente el compositor en la partitura. Presencia ésta de la percusión que interesa anotar, pues en obras sucesivas le concederá papel fundamental y le añadirá elementos inéditos o inhabituales.

Refleja la «Partita» un intencionado y no localizado carácter ibérico, particularmente detectable en la bellísima «zarabanda», llena de hallazgos tímbricos y combinatorios, en la que

apunta lo que he denominado —para entendernos— «neoimpresionismo» de Monsalvatge, gracias al cual la tensión lírica propia de los tiempos lentos se alcanza no a través de una melodía cantáble como en la tradición, sino desde unos climas atmosféricos de superior atractivo. El sistema armónico, fiel a los principios tonales, huye de armonías trilladas y busca soluciones cadenciales que se aparten de lo usual. El contraste entre diatonismo-cromatismo, armonía-politonía, tonalidad-atonalidad consonancia-disonancia, constituye uno de los principios ensayados en la «Partita» a desarrollar en el futuro.

Rotas las barreras, dado el salto —no demasiado espectacular por su altura, pero largo por su distancia—, el paso siguiente suponía menor cuestión de fondo. Monsalvatge lo agudiza y le extrae mayor utilidad al plantearse, conscientemente, un mero problema estructural. Entiéndase: en todas las dimensiones de la estructura musical. Deja aparte la inventiva temática, por lo que inevitablemente condiciona forma y procedimientos, para tomar la Chacona, de Bach. Decidida la idea, toda la labor se concentra en la formidable operación de descoyuntar el célebre trozo de la segunda partita para reorganizarlo de nuevo, un poco al modo de Picasso cuando pinta sus versiones de cuadros famosos. La diversificación instrumental, las soluciones tímbricas (singulares o por grupos), el logro de la continuidad barroca sirviéndose de distintos elementos de desarrollo, el papel desempeñado por las percusiones, de orden constitutivo, habían de suponer un «tour de force» y, a la vez, un espléndido entrenamiento. Utilizo el término sin

demérito para los resultados artísticos de la obra, pero sin dejar de pensar que tanto la «partita» como la «Chacona», por sus imperativos estructurales y, en mayor medida, por su condición de creaciones críticas en la evolución de Montsalvatge, acusan algo que no denominaré sequedad —porque no sería cierto—, pero sí la evidencia del «esfuerzo» que se esconde tras ellas, la lucha entre las dudas que ante el mundo en torno asaltaban al compositor y la fiera decisión de vencerlas. Había que conseguir que Montsalvatge —el Xavier Montsalvatge de siempre— hablase de forma diferente. Nunca el problemático empeño de «dar a luz» un nuevo Montsalvatge. En palabras de Webern, decir las mismas cosas de diversa manera.

Objetividad expresiva

El «nuevo estilo» se produce con mayor naturalidad en las «Invocaciones al Crucificado». Con dos particularidades: la voz solista está envuelta por un pequeño conjunto (tres flautas, piano, arpa, celesta, contrabajo y cinco percusionistas); la premisa de los textos cantados (en cinco idiomas sucesivos) enlaza las «Invocaciones» con la obra dramática de Montsalvatge, es decir, con un especial y concreto criterio de lo que la palabra cantada sea, en su valoración sonora y en sus significaciones. A ello debemos sumar un matiz de actitud: las «Invocaciones» lo son en cuanto a la naturaleza de los poemas; para el compositor, como tantas otras veces, funciona como motor la evocación: «Recuerdos de los años infantiles, cuando los desfiles

de Semana Santa por las estrechas calles medievales de Gerona, mi ciudad, me producían una indecible congoja; memoria de una impresionante procesión de gitanos en el Sacromonte granadino; unas patéticas y transidas saetas escuchadas en Murcia y la estampa de las calles y templos conquentes en los días santos.»

Todo ello opera como sustrato, pero queda lejos de provocar una partitura descriptiva. Incluso algunos elementos directamente populares —como las grandes carracas— se objetivan al integrarse en la importante sección de percusiones. Es accidental igualmente la «evocación» de la saeta a través del «toque» de las flautas y lo es la utilización de usos seriales que, por vez primera, introduce Montsalvatge. La línea de la «vocalitá» se distorsiona, en general, a fin de no caer en trazos melódicos fácilmente análogos a tantos otros; el «neoimpresionismo» se aplica a la poesía francesa de Albert Flory, de cuyo sentido y sonoridad lo reclamaba en buena lógica. En suma, el resultado de un trabajo propia y refinadamente intelectual es de una naturalidad difícil de conseguir; la integración en un solo «corpus» dramático de la voz y el reducido conjunto instrumental, así como la versatilidad de la invención melódica para plegarse a Jacopone o Flory, Fortunatos, Iñigo de Mendoza o Lull, nos revela no sólo la superación de la crisis, sino la existencia de un creador dramático auténtico y liberado.

Desde las «Invocaciones» se explica bien «Laberinto», para gran orquesta. Tanto que podemos hablar ya, sin temor a errar, de un estilo personal. Que en la raíz de ese estilo anida un «eclecticismo», tantas veces aludido por críticos y co-

mentaristas, es tan certero como que ello revela, únicamente, un hecho: la negativa del compositor a ninguna adscripción. Le sirve la serie cuando le sirve; la tímbrica puntillista, cuando es necesario; la evocación transfigurada de formas plásticas, la expresión a través de atmósferas neoimpresionistas, el realismo que pudiéramos denominar mágico y hasta la asunción de tradiciones populares o de cultura. Importan los resultados, y en ellos el compositor muestra su capacidad de síntesis artística. Por lo demás, al igual que Messiaen, se resiste a no utilizar para sus propios fines cuanto la técnica musical, en su constante devenir y transformarse, ha puesto al alcance de su mano. Sobre todo, se niega a crear desde el artificio para partir de y llegar a lo sustancial. Como un gran artesano que somete los materiales de varia procedencia a la unidad de una expresión estética con poder efectivo. La sustancia misma, finalmente delineada en la mente del músico, urgirá sus necesidades cuando no nazca adherida e identificada a tal cual solución instrumental o procedimiento de escritura. No de otro modo sucede en «Laberinto», levemente poemática en su esencia y totalmente objetiva en su realización. Conviene precisar: la objetividad a la que ha arribado Montsalvatge es cualquier cosa menos frío «métier». Antes al contrario, se trata de una objetividad fuerte y decididamente expresiva. De ahí su humanismo y su poder de convicción. Su modernidad proviene de la libertad practicada y de conceder a lo tímbrico funciones primordiales; de estar con el oído bien abierto a la música en torno y, a la vez, de haber sabido convertirse en un clásico de sí mismo.

Faltaba todavía un último reto: someter cuanto Montsalvatge ha realizado en estas partituras a la mayor ascesis que imaginarse puede: el diálogo entre violoncello y piano que supone su «Sonata Concertante». Sin dificultad ni amañamiento, sin que pueda ser atacado de neoclásico o neorromántico, el autor encuadra su obra en los moldes de la forma «Sonata» o, al menos, respeta las líneas maestras de esa forma, que es, no lo perdamos de vista, una solución estructural y un planteamiento dramático. La «sustancia» —me es grato emplear el término querido por Falla— aquilata la postura actual del compositor. Me da la sensación que se trata de un «caleidoscopio», cada uno de cuyos fragmentos coloreados representa las secretas y antiguas vivencias del músico. Montsalvatge mira al pasado desde hoy, gira el caleidoscopio y consigue cada vez una forma precisa y perfecta, enlazada con su tiempo y su pasado, con su pensar y su sentir. Como en todo momento, a través de los distintos estilos predominantes, Montsalvatge hace resplandecer en la «Sonata» valores de claridad en los perfiles, soterrado lirismo, atmósfera mediterránea —acaso menos explicable con razonamientos que identificables con intuiciones—, gotas de ironía, largo discernimiento y exacta medida. El «seny» jamás es vencido, ni siquiera atacado por la «rauxa», pues no conozco más que un instante de íntima «rauxa» en el compositor: el del enfrentamiento con su momento de crisis, el de bracear un poco como a oscuras hasta dar con la estancia iluminada. Instante reflejado, de alguna manera, en la «Partita». La significación de esta hermosa «Sonata Concertante» me emociona en su ca-

lidad de «hecho artístico» y de victoria humana. Brilla en ella, con extraño poder, la fuerza de una individualidad.

Llegar a ella sin ceder a las tentaciones del pasado ni a las llamadas de la «última hora» es algo extraordinariamente difícil. Supone más que una mera síntesis: la floración de una naturalidad renovada. Desde su actual madurez puede Montsalvatge volver la vista hacia el pasado para sentir con qué propiedad lo ha sabido asumir. Y hasta le estará permitido el lujo de, sin levantar pie del presente, recordar un instante los años lejanos para refrescar su alma lírica en los poemas franceses de Manolo Hugué, o glosar la mítica y d'orsiana Lydia de Cadaqués. Ambas obras no establecen dimensiones nuevas en el pensamiento y la estética de Montsalvatge, pero contribuyen a otorgarles naturalidad, validez de habitual lenguaje.

En la dinámica de las generaciones musicales españolas, la de Montsalvatge se dibuja como inequívocamente intermedia. Todavía la anterior podía aceptar los supuestos básicos del nacionalismo; la siguiente emprenderá el camino hacia la vanguardia según las tendencias predominantes en Europa. Las generaciones —o promociones— intermedias están condenadas a aceptar mucho de sus predecesoras y de sus sucesoras, por lo que frecuentemente adolecen de falta de personalidad o estilo y tienden a funcionar como un agregado de individualidades al no poder abrazar un credo determinante y colectivo, una «idea-fuerza» aunadora. Debatirse en medio de tan confusa mar hasta llegar a definir con claridad los perfiles de su estilo a través de un proceso largo y complejo de asimilaciones, es

el triunfo grande, imperecedero, de Xavier Montsalvatge. Lo más significativo de su larga creación ganará con el paso del tiempo y el serenar de las aguas, pues responde a verdades últimas y esenciales: las de un humanismo enraizado en la persona, fiel a su tiempo, su raza y su ascendencia.

III. ANTE SI MISMO **El compositor a través** **del escritor**

Crisis del germanismo catalán.— Blancafort pertenece a la generación de Mompou, Gerhard, Toldrá, Samper y Ricardo Lamote, a la cual correspondió la misión de liquidar en la parcela de nuestro modesto mundo musical la crisis estética del expresionismo alemán, tan arraigado en la Cataluña del modernismo y cuyos rescoldos se mantienen aún en dos compositores vivientes: Juan Manén y Jaime Pahissa. Ricardo Lamote intentó mantener la vigencia del mismo; Robert Gerhard le ha buscado las más insólitas derivaciones; Baltasar Samper se refugió en un impresionismo importado y perfumado de esencias mallorquinas; la espontaneidad y la integridad de Toldrá le situaron en seguida al margen del problema y Mompou reaccionó sin esfuerzo al morbo del contrapunto y el cromatismo para man-

tenerse en un universo independiente de deliciosa alquimia sonora.

(26 de junio de 1964.)

El Antillanismo.—Creo en la música indiana, originariamente española, exportada a Ultramar, reimportada a nuestro país y afianzada en la superficie de la península como una nueva, vaga y evocadora manifestación de la lírica musical. Creo que es un tesoro inapreciable (o malpreciado por los «folkloristas») y el que más puede ayudar al compositor catalán a desarrollar un arte verdaderamente popular y propio, susceptible de alcanzar, liberado de estrecheces localistas, una ancha resonancia universal. Para mí es tan entrañable, una sardana que una habanera. Con la diferencia de que la sardana sólo ha llegado hasta Deodat de Severac y la habanera hasta Ravel, dando antes la vuelta al mundo.

(A «Sempronio, 3 de abril de 1952.)

Evolución.—Hago lo posible por evolucionar, y aunque puedan decir lo contrario, estoy seguro de que no retrocedo, ya que si alguna vez miro hacia atrás, lo hago a conciencia.

(4 de julio de 1963.)

Ni abstracción ni fórmula.—Nunca he entendido la música como una manifestación radicalmente abstracta y, menos aún, formularia. En cada nota, en cada signo musical que escribimos queda inserto algo de nosotros mismos: de nuestra sinceridad, de nuestra intimidad, incluso de nuestras faltas, mentiras o cinismos, si de tales somos capaces.

(24 de abril de 1969.)

Las nuevas técnicas.—Personalmente no entiendo por qué, en música, una determinada nueva técnica forzosamente ha de invalidar las que le han precedido.

Siempre he escrito, y seguiré escribiendo, sin prejuicios escolásticos.

Tan necesaria me parece la desjerarquización de la tonalidad como la desmitificación del dodecafonismo.

(24 de abril de 1969.)

No practico las técnicas seriales porque soy rebelde a cualquier academicismo, tanto de derechas como de izquierdas. Admiro a Bela Bartok, a Hindemith y, sobre todo, a Strawinsky, al que tengo como prototipo y ejemplo de compositor de mi tiempo. Busco en el contraste entre consonancia-disonancia y tonalidad-atonalidad el fulminante que puede alumbrar mi música. Creo que el arte debe tener ascendiente, época y raza. Con esta fe procuro seguir mi camino.

La música aleatoria me produce una extraña angustia y el vértigo que me asaltaría si me hallase frente a una ventana abierta sobre el vacío absoluto.

Creo en las posibilidades de la electrónica y considero campo más limitado la música concreta.

(Octubre, 1964.)

Falla.—«El amor brujo», aparentemente tan fácil y colorista, redime por sí solo a la música española de todas sus anteriores pequeñeces, rompe sus limitaciones y empieza a colmar el vacío en que aquélla se desarrolló durante más de un siglo.

«El retablo» y el «Concerto» son dos obras que configuran, por sí solas, la música española contemporánea. No han perdido, a la distancia de cuarenta años, nada de su novedad y actualidad. Son dos obras vigentes, auténticamente universales.

(2 de octubre de 1971.)

Strawinsky.—Con la desaparición del músico ruso se habrá extinguido la casta de los compositores auténticamente grandes y determinantes de toda una época.

La figura de Igor Strawinsky se nos muestra como la de un gigante de la música, el único que, a pesar de haber impulsado tan enérgicamente la renovación de la técnica y el lenguaje de su arte y de haber contribuido con una aportación decisiva a la tipificación de la cultura de nuestro siglo, no ha tenido, en realidad, verdaderos continuadores ni discípulos. Una gran parte de la música importante escrita en los cincuenta últimos años, incluso aquella que se ha considerado fruto o derivación de las escuelas—entre ellas la de Viena— de mayor fuerza expansiva, debe mucho al ejemplo de Strawinsky, sobre todo en cuanto a su carácter, a su constitución como fenómeno tímbrico.

Es indiscutible que la novedad y el fulgor de la orquesta strawinskyana hasta ahora no ha tenido superación, ni acaso la tendrá, porque las actuales o futuras conquistas en el terreno de la instrumentación (la que se resiste a depasar la barrera de los instrumentos tradicionales para entrar en el campo de la electrónica) deberán nacer y desarrollarse directa o indirectamente

partiendo de los descubrimientos del compositor ruso en esta especialidad.

(24 de abril de 1971.)

Función social del disco.—Estamos en los comienzos de una nueva proyección social y artística del disco. Este va camino de convertirse en un documento inapreciable del hecho musical, no sólo por lo que se refiere a las obras mismas, sino por la posibilidad de acumular experiencias de las generaciones pasadas y presentes de intérpretes para conseguir un estilo que sintetice el arte de todos ellos.

(Octubre de 1968.)

Xavier Montsalvatge

IV. ANTE LA CRITICA: Conceptos generales

Lo humano como razón de ser

La obra entera de Montsalvatge obedece a una razón de ser: lo humano. A través de períodos y estilos, de titubeos o seguridades, la música se identifica con el hombre en un proceso tan espontáneo como voluntario.

Es, pues, Montsalvatge un músico sincero, lo que tiene poco que ver con lo improvisatorio. Al contrario: estamos ante un criterio autocrítico frecuentemente disconforme con su obra. Más aún: la humanidad de Montsalvatge está formada, a partes iguales, por lo intuitivo y lo intelectual, juntura que se me antoja determinante de no pocos perfiles de su obra.

ENRIQUE FRANCO

Técnica, ingenio y espontaneidad

Técnica moderna manejada con soltura de «connaissanceur», dominio

orquestal con una atrevida alquimia de arco-iris, ingenio, concepción de auténtico artista, audacia, seguridad. Todo esto está en la música de Montsalvatge. Y él lo va haciendo todo como si tal cosa, como si no valiese la pena, sin darle importancia, con el ademán de quien todo lo hace como al descuido, pegando patadas cariñosas a la vida, como si cada nueva obra suya —que en realidad tienen mucho de parto espiritual— fuese un tropezón, una ingeniosa torpeza inesperada, un «esprit» artista que sale, sin ton ni son, equivocadamente, de un sombrero de copa con trampa.

LUIS DE CASTRESANA

Escritor y hombre bueno

Cultivó y cultiva las letras. Gusta Montsalvatge no sólo de escribir, sino de hacerlo con regularidad y disciplina, embarcado en la aventura periodística, de lo que es estupenda muestra el ejercicio de la crítica musical de «Destino».

Y todavía tiene Montsalvatge otra faceta más cuya valoración no queremos que quede sepultada por su personalidad artística: la faceta que podríamos llamar humana. Porque si es un gran músico y un notable crítico, es aún mejor persona. Un título y una categoría que no pueden tener todos.

NESTOR LUJAN

Modestia e ironía

Su línea vital y su trayectoria artística llegan a él en una sazón simultánea, en una juventud plena, bajo la aureola —que parece como si a veces le ocultara, tamizando sus perfiles— de una modestia impar.

En el genio musical de Javier Montsalvatge, un rubor congénito infiltra siempre una suprema ironía de hombre cultivado por los influjos más sutiles, y por eso la música de Javier Montsalvatge resulta arrebatada, mágica, de una sorprendente fuerza, de una graciosa y paradójica intensidad.

IGNACIO AGUSTI

Estilo folklorizante

El estilo, discretamente folklorizante se inspira a veces en la música popular indiana.

CLAUDE ROSTAND

Interés universal

Tuve una gran alegría al estudiar y profundizar su obra («Poema concertante»). Son páginas de gran colorido, pero, sobre todo, de interés universal.

HENRYK SZERING

Montsalvatge y la poesía

Programa la composición el poema, pero la composición misma no conserva al poema, ni lo comenta ni se deja ganar por su carga imaginativa o sentimental. Lo que hace es buscar su equivalencia en pura materia de sonidos relacionados y medidos: esto es, en pura forma musical. No hace lo uno con lo otro, sino lo uno de o para lo otro. Esto último —potenciación musical de la palabra— es lo que, si no me equivoco, hacían los provenzales, remotos parientes de Montsalvatge y primeros pobladores líricos de su Cataluña materna.

DIONISIO RIDRUEJO

V. ANTE LA CRITICA: las obras

«Tres divertimentos»

Patentizan los «Divertimentos» la alegría de un alma saludable, no estragada por la lucha materialista con la vida: emana de ellos la más franca alegría mediterránea, esa alegría superior y tan natural, que nada tiene de pueril. Es una música de expresión directa; aporoblématica y desprendida del peso de la tierra exhala melodía ondulante, belleza sonora. Xavier Montsalvatge puede ser considerado el compositor más mediterráneo de la música contemporánea. Claridad, amenidad y hermosura son sus predicados.

LISBOA. Santiago Kastner

Aquellas habaneras de «embe-lat», aquellos chotis, aquella música humilde y ciudadana la convierte Montsalvatge en bellas impresiones románticas, acaso dominando en la primera un íntimo sentido irónico, una suave nostalgia

en la segunda y una parodia de jota de «Festa major», en la tercera. Tres impresiones felicísimas, cuya técnica de piano contribuye a darles carácter original y expresivo.

VALENCIA. Eduardo López Chávarri

Los ballets

Montsalvatge ha estrenado varios ballets de valor desigual, pero interesantes todos ellos por la plasticidad de los temas, por la gracia levemente irónica, difuminada en sus armonías politonales y que, con su indudable solvencia, han permitido que, entre los nombres extranjeros, figurase un compositor nacional.

BARCELONA. Juan Eduardo Cirlot

«Manfred»

Diestra y sólidamente construida, rica y llena, henchida de contrastes, con una continuidad sin desfallecimientos y pródiga en temas poderosamente expresivos, esta obra logra traducir la fuerza emotiva del poema de Lord Byron.

BARCELONA. Sebastián Gasch

«Canciones negras»

Montsalvatge ha dejado en estas canciones la huella de una naturaleza de músico excepcio-

nalmente dotado. El comentario musical con que ilustra los textos, la transposición de la atmósfera, manifiesta una gran flexibilidad de espíritu y un raro poder de captación.



MADRID: Regino Sainz de la Maza

Atractivas melodias e imaginativa orquestación.

LONDRES. «The Times».

Obra bellamente orquestada. Cada pieza es como una miniatura vocal. Música de un encanto envolvente y de una atmósfera plena de sabor, con detalles instrumentales que llaman la atención.

BRUSELAS. P. Tinel

«Concierto breve»

Cautiva por su vena melódica y rítmica muy atractiva, por la facilidad de su caudal y por su noble factura instrumental a la vez transparente y delicadamente coloreada... La calidad del pensamiento permanece siempre fina, el encadenamiento de las ideas muy vivo y con más de un rasgo de «cachet» personal auténtico.

GINEBRA. Franz Walter

Con Xavier Montsalvatge a la música, a la música bella, a la música artística porque este «Concierto breve», aunque se le pongan las li-

mitaciones críticas que se quieran, posee y poseerá siempre, por encima de todo, esta grande e indispensable virtud: es una obra con belleza y emoción. El tiempo lento, sobre todo, se distingue por una extraordinaria calidad melódica, realizada por hallazgos de instrumentación verdaderamente notables.

LISBOA. Joly Braga Santos

El «Concierto breve» continúa siendo una obra sugestiva, llena de espontaneidad y vigor rítmico. La claridad y coherencia del discurso musical, donde destaca la transparencia de la orquesta, la habilidad en la coordinación entre ésta y la parte solista, y, sobre todo, la brillante escritura pianística, presenta variados contrastes de orden expresivo, sobresaliendo la nostálgica e inspirada melodía del segundo movimiento que, interpretada por el saxofón, afirma con mayor plenitud su carácter de «jazz» y los ritmos movidos, de perfir afrocubano. Se trata de una obra sincera y muy bien concebida en la que todo discurre con flexibilidad y lógica.

BARCELONA. Juan Guinjoan

«Sonatina para Yvette»

Para Montsalvatge y su generación el nacionalismo o, mejor dicho, el regionalismo musical, como medio de expresión ha sido ya superado. Sin embargo, según apunta un crítico, en su estilo melódico y en su expresión mordaz hay algo exótico. Por ejemplo, el principio de su «Sona-

tina» contiene una alegre melodía diatónica que la hija del compositor, Yvette, acostumbraba a cantar de niña. Pero el fondo cromático y cambiante obtiene pronto la supremacía. El sencillo y melancólico primer tema del «moderato» también está adornado con notas de carácter exótico y punteado con curiosos acordes y su más agitado segundo tema se torna más mordaz al añadir una séptima mayor a cada nota de la melodía. El final, una brillante «toccata», introduce la más famosa y universal de todas las canciones infantiles.

LONDRES. Lionel Salter

«Una voz en off»

Patética historia de un hombre que habla con su viuda, de manera póstuma, a través de un magnetófono.

LONDRES. «The Guardian»

Montsalvatge ha verificado deliberadamente una estilización a la manera de la ópera italiana. Monteverdi, Bellini, Puccini, Menotti han pasado y pasarán una y otra vez no solamente por nuestros atriles, también por nuestras imaginaciones, por conveniencia e incluso por necesidad. Ahora, el dómine de turno señalaría peligro, pero ¡quién! Peligro sería ignorarlos; nada se puede desasimilar si previamente no ha sido asimilado y Montsalvatge viene dando pruebas de integridad artística desde sus primeras composiciones.

VALENCIA. Manuel Paláu

La partitura de esta moderna ópera romántica presenta, podría decirse, un estilo ecléctico, siendo su planteamiento de carácter poemático. De manera singular, la orquesta subraya las dramáticas incidencias, conjugando brillantemente sus múltiples medios sonoros. Destacan también del aspecto musical de la obra la sentimental melodía que canta el tenor y los corales, gravemente expresivos, que declama el coro mixto.

BARCELONA. A. Catalá

«Partita, 1958»

Su obra revela a un compositor que domina ampliamente los aspectos técnicos de su arte, dotado de una individualidad definida que se complace en la nota clara, luminosa y optimista. Ajeno a modas, más o menos pasajeras, su lenguaje, de particular sinceridad de acento, se mantiene dentro de un tono de moderado modernismo, evidenciando grata inspiración, espiritualidad y agudo sentido del colorido orquestal.

BUENOS AIRES. «La Nación»

La «Partita» es la obra de un buen músico, incontestablemente dotado, pero es también la obra de quien no ha asimilado completamente las influencias de sus inmediatos antecesores y, sobre todo, de quien se deja ir a demasiadas facilidades y disparidades estilísticas.

PARIS, Claude Rostand

Una de las obras capitales, de aquellas que más anuncian la crisis de antiguos conceptos y

buscan una abstracción sonora mayor, es la «Partida 1958».

MADRID. Antonio Fernández-Cid

«Invocaciones al Crucificado»

Admiro la intensidad lírica de las cinco invocaciones al Crucificado, la belleza de timbres y armonías, la pasión expresiva de un melodismo que jamás se pierde a través de las disonancias y las audacias. Estoy emocionado por estos cinco poemas escritos en las cinco lenguas latinas. Es gran música en toda la acepción del término.

PARIS. Vladimir Jankélevitch

Sublime categoría artística, expresada con elementos musicales, incluidos en ellos la musicalidad de las lenguas romances, los ritmos populares, las sucesiones armónicas de disonancia, que acrecen el valor sonoro de instrumentos singulares y acoplados.

CUENCA. Ramón Borrás Prim

«Laberinto»

Pienso que el título «Por el camino que no conduce a ninguna parte», primer fragmento de los tres que componen la obra, podría situarnos, dando al título su sentido más positivo, en la concreta personalidad del autor en tanto que dueño de una independencia estética. Porque

Montsalvatge se sirve, conviniendo así a sus propósitos, de la técnica serial sin que la utilización de series determine una decisiva inclinación al dodecafonismo. Lo emplea, pero no está esclavo del sistema. Las series de doce notas permiten al compositor una libertad tonal, pero no marcan el final de un camino que, como puede apreciarse en los fragmentos siguientes, se desvía por senderos de libre creación en los que, por encima de cualquier otra condición, se impone la imaginación espontánea del autor.

BARCELONA. Juan Arnáu

Todo cuanto de laberíntico pueda existir y existe en la música de nuestro tiempo recibe ahora un tratamiento característico de la propia personalidad del compositor, sin desdeñar ninguno de los signos del nivel del tiempo, aunque de manera tranquila y serena.

Montsalvatge se nos ha vuelto discretamente dodecafónico, que no serial, en esta primera parte de «Laberinto», que titula, entre enigmática y significativa, «Por el camino que no conduce a ninguna parte». Dodecafonismo que utiliza con terminante sentido constructivo y, en realidad, con propósitos de expresionismo tímbrico. He aquí un dodecafonismo luminoso, mediterráneo y, por tanto, rotundamente hermoso.

BARCELONA. José Casanovas

Desintegración morfológica de la Chacona de Bach

Si el concepto o idea —que es un ferviente homenaje a Bach— es original, su materializa-

ción, tanto desde el punto de vista arquitectónico como en el orquestal, de una esencial calidad, señala la accesión y subsiguiente asimilación de las más recientes conquistas estéticas al patrimonio espiritual de nuestro compositor.

BARCELONA. Manuel Valls Gorina

«Homenaje a Manolo Hugué»

Subrayan a la perfección los bellos textos franceses, con un descriptivismo más atento a la hondura de su contenido emocional que a la mera palabra: tan sólo ciertos y muy contados intervalos rompen a veces el reposo cadencial adivinado en el total de unas músicas cuidadas con detalle, perfectamente contrastadas —aunque impere un triste lirismo— y magníficamente escritas.

MADRID. Antonio Iglesias

«Sonata concertante»

No sólo estimo que es la mejor obra del autor, sino la mejor obra para violoncello escrita nunca por un español. Y no porque la obra no sea ecléctica, sino precisamente por el grado de síntesis y perfección alcanzados en ella, por perfilarse como una culminación de su estilo propio que le hace aparecer como un hito dentro de la compleja problemática de su promoción.

MADRID. Tomás Marco

VI. ESQUEMA DE SU VIDA

1912

— Nace en Gerona, el 11 de marzo.

1916

— Muere Enrique Granados.

1920

— El día de los Reyes le regalan un violín. Se deciden sus inclinaciones musicales hacia el campo de la interpretación.

1922

— Se instala en Barcelona. Iniciación de los estudios musicales formales. Serán sus profesores: Millet (solfeo), Costa y Toldrá (violín), Morera y Pahissa (composición). Muere Felipe Pedrell.

1923

— «Kowantchina», en el Liceo le causa una gran impresión. «La vida breve», de Falla. Strawins-

ky en Barcelona: «Pájaro de fuego», «Ruisen-
ñor», «Fuegos artificiales», «Fauno y pas-
tora».

1925

- «La flauta mágica», de Mozart, dirigida por B. Walter, le «arrebató». Muere Juli Garreta.

1926

- Falla en Barcelona: «Retablo», «Concierto». Alexander von Zemlinsky dirige la Orquesta Pau Casals: «Preludios corales», de Bach-Schoenberg.

1927

- «Der Freischütz», de Weber. Strawinsky dirige «Le Sacre». Muere el pintor Llavanera.

1928

- Prokofiev toca el tercer concierto de piano. Homenaje a Turina en la Associació de Música de Cámara.

1929

- Dirigen en Barcelona Kleiber, Respighi y Honegger. Festivales Sinfónicos Iberoamericanos: «Danzas cubanas», de García Caturia; «Poemas indígenas» y «Choros», de Villalobos. Estreno de «Canciones y danzas de la isla de Mallorca», de Samper, y «Altitud», para violín y piano, de Mompou. «Las bodas de Fígaro».

1930

- Charpentier asiste a la representación de su ópera «Luisa». Dirige Vincent d'Indy. Concierto de Rubinstein.

1931

- Proclamación de la República. Actuación de Bela Bartok en la «Sala Mozart». Recital de Claudio Arrau. Sesión dedicada a Eduardo Toldrá: «Canciones». La Orquesta Clásica de Madrid presenta obras de la «generación de la República»: Bautista, Remacha, Bacarisse, E. y R. Halffter, Pittaluga, Mantecón, García Ascot. Opera rusa en el Olympia. Schoenberg llega a Barcelona. Muere Santiago Rusiñol. Estatuto de Cataluña.

1932

- Estatuto de Cataluña. Muere Amadeo Vives. Muere el pintor Ramón Casas. Concierto de la niña Alicia de Larrocha (nueve años), en el Ateneo. En la Cultural: Wanda Landowska y Emil Sauer. Festivales Falla y Ernesto Halffter, en el Palau. Schoenberg dirige sus obras a la Orquesta Casals. X. M. asiste a los ensayos. Conferencias de Roberto Gehrard sobre Schoenberg. Webern dirige obras suyas, de Schubert y Mahler. Milhaud en Barcelona: «La creación del mundo», «Saudades de Brasil», «La pauvre Matelot». Nueva temporada de ópera rusa en el Olympia.

1933

- Muere Nicolau. Actuación de los «Ballets de Montecarlo», del coronel De Basil. Gran im-

pacto en X. M. «Cotillón» (Chabrier), «Les matelots» (Auric), «Playas» (François). Concierto-homenaje a Gerhard. Actuación de Chaliapine en «Boris Godunov». «Edipus Rex», de Strawinsky. Coro de cosacos del Don. «Heraldos», de Bacarisse. Recitales de Heifetz. Montsalvatge ha decidido cambiar el violín por la composición, después de un período de dudas. Manolo Hugué talla en barro la cabeza de X. M.

1934

- Premio «Fundación Rabell» a «Tres impromptus». Homenaje a Arbós en Barcelona. «Liturgia negra», de Sanjuán. «Amaya», de Guridi, en el Liceo. Nueva temporada de los «Ballets de Montecarlo». Actuaciones de Fritz Busch, Mischa Elman, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud y el compositor Korngold.

1935

- Recitales de Rachmaninoff y Prokofiev, cuya música le impresiona. Canta Marian Anderson. Casella en la Cultural. Ricardo Strauss en Barcelona. Estreno del «Concierto», de José Valls. Dirige Klemperer y toca Cortot. «Ballets de Montecarlo»: «La danza» (Rietti), «Las bodas de Aurora», «El Danubio azul», etcétera.

1936

- Premio «Felipe Pedrell a la «Suite burlesca». Festivales Strawinsky: «Capricho», «Petruch-

ka», «Sinfonía de Salmos». Trabaja en «El ángel de la Guarda», ballet. Proyecta «Cant Espiritual». Estalla la Guerra Civil.

1937-1938

- Continúa trabajando en «El Angel de la Guarda». Encuentro con los amigos de juventud: Agustí, Teixidor, etc. En el frente escucha, tocados al «flaviol», los aires que le servirán de base para sus «Divertimentos».

1939

- Fin de la Guerra Civil. Crítico musical de «Destino», a partir de diciembre. Primera crítica: «Goyescas», de Granados, representada en el Liceo el día 9.

1940

- Muere Joaquín Mir. Reemprende la composición. Conoce a Ricardo Viñes.

1941-1942

- Muere Millet. «La boda de Reyes Castillo», zarzuela, se estrena en Olot. María Canals estrena «Ritmos». Muere Morera. Retrato por José María Prim.

1943

- Amistad con las hermanas Alexander y Paul Goubé. Ballets: «Camarera 1860», «Divertimento», «Estudio», «Habanera», «Café-concert», «La muerte enamorada».

1944

- Nuevos ballets: «A la moda de 1912», «Pastoral», «Capricho», «Petenera». Viaje a la Costa Brava con Néstor Luján y José María Prim, para recoger habaneras. Estancia en casa de José Pla.

1945

- Canción de cuna para dormir a un negrito. Cuba dentro de un piano. «Elegía del Tajo» (inédita). Ballets: «Flor de azahar», «Manfred», sobre Byron. Homenaje en el Hotel Granvía. Muere Manolo Hugué.

1946

- Muere Manuel de Falla. Canciones negras en Barcelona, Madrid y Lisboa. «Elegía a Juli Garreta» y «Madrigal en forma de sardana», para cobla. «Variaciones sobre la Española de Farnaby». Suite sinfónica de «La muerte enamorada». «La Venus de Elna», ballet. Amistad con D'Ors.

1947

- Creación del «Círculo Manuel de Falla», en Barcelona. Compone «El gato con botas», ópera en un acto. Matrimonio con Elena Pérez de Olaguer.

1948

- Nace su hijo Javier. Se publican «Album de habaneras», de Prim, Luján y X. M. y «La Argentina vista por Clará», de Luján y X. M. Estreno en el Liceo de «El gato con botas».

Homenaje en Gerona: «Invitación a la contradanza».

1949

- Estrenos en París. Nueva versión, con orquesta, de «Canciones negras». Premio de la Escuela Superior de Música a «Sinfonía mediterránea».

1950-51

- Conoce a Georges Auric y Oliver Messiaen. Obras de X. M. en distintos países de Europa, Africa y América. «Anphitrión», intermedios. «Concertino». «Divagación».

1952

- Nace su hija Yvette. Premio «Samuel Ros», al «Cuarteto indiano». Homenajes en Barcelona: Círculo Medina, S. E. U. Corresponsal de «Música».

1953

- Nan Mérriman interpreta las «Canciones negras». Szering estrena en Barcelona el «Poema concertante». Asiste al Festival de Granada: «Cuarteto indiano». «El jardín de Falerina» en el Hospital de la Santa Cruz. Viaje a Lisboa. «Concierto breve», para piano y orquesta.

1954-55

- «Las mocedades del Cid», de Guillén de Castro. «Caleidoscopio», premio extraordinario del Conservatorio Superior de Música. Músi-

ca cinematográfica. Asiste al Festival de Berlín. Conoce a Werner Henze.

1956

- «La Venus de Elna», en el Berlín-Este. Estreno de «Perliplinada», ballet en colaboración con Federico Mompou. Cine: «El frente infinito» (Lazaga). Miembro de la Sección Española de la S. I. M. C.

1957

- Conferencias: «Gerswin y la ópera norteamericana» y «Sinfonismo en Estados Unidos». Festival de S'Agaró: «Poema concertante». Muere Joaquín Serra.

1958

- Viaje a Suiza. Premio «Oscar Esplá», a la «Partita 1958». Premio «Lluís Millet» al «Cant Espiritual» sobre poema de Maragall.

1959

- Muere Francisco Costa. Continúan los viajes al extranjero. Conferencia en Uruguay del poeta Pereda Valdés, ilustrada con las «canciones negras».

1960

- Estreno del «Cant Espiritual», por el Orfeo Catalá. Homenaje de la Hermandad de San Narciso. Semanas Musicales de París: «Partita 1958». Cine: «Siega verde» (Rafael Gil). Versión coral de «Canto negro».

1961

- Teresa Berganza canta las «Negras» en el Festival de Aix-en-Provence. «Tres variaciones rítmicas». «Paisatge del Montseny».

1962

- Crítico musical de «La Vanguardia Española». Conferencia sobre Debussy. Designación de académico de San Jorge. «Sonatina para Yvette». «Danzas concertantes». Estreno de «Una voz en off», en el Liceo. Muere Eduardo Toldrá.

1963

- Conferencias sobre Strawinsky. «I Festival Internacional de Barcelona: «Desintegración de la Chacona de Bach». Victoria de los Angeles y Montserrat Caballé cantan las «Negras» en Europa y América.

1964

- Conferencia sobre Ricardo Strauss. I Festival de Música de América y España: «Concierto breve».

1965-66

- Conferencia sobre «Ese extraño fenómeno que llamamos música». Ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Jorge. «Viatge a la lluna», sobre texto de José María Espinás. Festival de la S. I. M. C.: «Chacona».

1967-68

- Conferencia sobre «Música catalana de hoy». Seis audiciones de la «Partita» en España.

1969

- «Invocaciones al Crucificado», en Cuenca, Madrid y Barcelona. Presidente de la Junta Asesora de Música de la Dirección de Bellas Artes. Mueren Pahissa y Anglés.

1970

- «Self-Paráfrasis», para clarinete y piano. Encargo de «Laberinto», por la Comisaría de la Música. Muere Robert Gerhard. Catedrático de Composición del Conservatorio Superior.

1971

- Festival de Granada: «Laberinto». Orquesta de RTVE: lo repite en Madrid.

1972

- «Serenata a Lydia», en Cadaqués. «Sonata-Concertante» (encargo de la «Decena Musical de Toledo»). Caballero de las Artes de Francia.

1973

- «Homenaje a Manolo Hugué» (encargo de la RTVE). Concierto monográfico en el Festival de Barcelona: estreno de la versión de la «Serenata», para flauta y orquesta y de la obertura «Reflexus». Trabajo en el «Homenaje a Falla», sobre versos de García Lorca.

VII. ESQUEMA MUSICAL DE SU EPOCA

1912

- Nacen: John Cage, Roberto de la Riba y Miguel Querol Gavaldá. Berlín: «Alexander Ragtime-Band». Handy: «St. Louis Blues». Debussy: «Juegos». Satie: «Veritables préludes flasques». Strauss: «Ariadna en Naxos».

1913

- Nacen Britten, Juan Comellas y Francisco Escudero. Fauré: «Penélope». Debussy: «Poemas de Mallarmé». Pizzetti: «La Pisanella». Schoenberg: «La mano feliz». Ravel: «Poemas de Mallarmé». Scriabin: «Prometeo». Strawinsky: «La consagración de la primavera».

1914

- Primera guerra mundial. Auric: «Interludios». Ives: «Tres lugares de Nueva Inglaterra». Prokofiev: «Suite escita». Satie:

«Sports et Divertissements». Strawinsky: «El ruiseñor». Falla: «Siete canciones». Ravel: «Trío en la».

1915

- Nace Suriñach-Wrokona. Muere Scriabin. Apogeo del «jazz» en Norteamérica. Debussy: Sonata para "cello" y piano». Milhaud: «Las Coéforas». Prokofiev: «Chout». Falla: «El amor brujo». Strauss: «Sinfonía alpina». Pfitzner: «Palestrina».

1916

- Nacen Dutilleux y J. E. Cirlot. Muere Max Reger. Se crea el movimiento «Dadá». Debussy: «Sonata para flauta, viola y arpa». Ives: «Cuarta sinfonía». Milhaud: «Poemas judíos». Bloch: «Schelomo». Falla: «Noches en los jardines de España».

1917

- Revolución rusa. «Parade», de Satie, Cocteau y Picasso. Busoni: «Turandot». Poulenc: «Rapsodia negra». Prokofiev: «Sinfonía clásica», «Visiones fugitivas». Ravel: «Le tombeau de Couperin». Respighi: «Las fuentes de Roma». Casella: «Páginas de guerra». Falla: «El corregidor y la molinera».

1918

- Fin de la guerra mundial. Nacen Matilde Salvador y Francisco Llacer Plá. Muere Claudio Debussy. Cocteau: «Le Coq et l'Arlequin». Auric: «Poemas de Cocteau». Poulenc: «Mo-

vimientos perpetuos». Puccini: «Gianni Schicchi». Roussel: «Padmavati». Strawinsky: «Historia de un soldado», «Ragtime».

1919

- Auric: «Adiós a Nueva York». Bartók: «El mandarín maravilloso». Milhaud: «Le boeuf sur le toit», «Máquinas agrícolas». Mompou: «Cantos mágicos». Poulenc: «Le bestiaire». Ravel: «La Valse». Prokofiev: «El amor de las tres naranjas». Strauss: «La mujer sin sombra». Strawinsky: «Pulcinella».

1920

- Nacen Bruno Maderna y Manuel Valls. Gran actividad del «Grupo de los seis», de París. Honegger: «Pastoral de estío». Milhaud: «Estudios para piano y orquesta». Satie: «Sócrates». Malipiero: «Rispetti e strambotti». Strawinsky: «Concertino», «Sinfonías para instrumentos de viento». Falla: «El sombrero de tres picos».

1921

- Creación de los Festivales de Donaueschingen. Fauré: «Segundo quinteto». Pizzetti: «Debora e Jaele». Janacek: «Katia Kabanova». Malipiero: «L'Orfeide». Prokofiev: «Primer concierto para violín», «Tercer concierto de piano». Milhaud: «Saudades do Brasil». Hindemith: «Sancta Sussana». Los Seis: «Les mariés de la tour Eiffel». Strawinsky: «Mavra».

1922

- El fascismo en Italia. Fundación de la S.I.M.C. Muere Felipe Pedrell. Fauré: «L'Horizon Chimérique». Malipiero: «Tres comedias venecianas». Ibert: «Escalas». Milhaud: «Las Euménides». Ravel: «Sonata para violín y violoncello». Webern: «Sechs geistliche lieder».

1923

- Dictadura del general Primo de Rivera. Fundación de la «Revista de Occidente». Mueren Bretón y Jiménez. Hindemith: «Das Marienleben». Bartok: «Segunda sonata para violín y piano». Honegger: «Pacific 231». Kodaly: «Psalmus Hungaricus». Poulenc: «Les biches». Walton: «Façade». Gerschwin: «Rhapsody in blue». Strawinsky: «Octeto». Schoenberg: «Cinco piezas, op. 23». Falla: «El retablo de maese Pedro».

1924

- Mueren Busoni, Puccini y Fauré. Presentación de la orquesta de «jazz» sinfónico de Paul Whiteman. Nacen Angel Cerdá y José Casanovas. Bartok: «Escenas campesinas». Busoni: «Doctor Fausto». Caplet: «Le miroir de Jésus». Casella: «La Giara». Fauré: «Cuarteto». Gruenberg: «The Daniel Jazz». Milhaud: «Salade», «Les malheurs d'Orphée». Puccini: «Turandot». Respighi: «Los pinos de Roma». Satie: «Relache». Schoenberg: «Serenata op. 24». Strawinsky: «Concierto de piano». Varèse: «Hyperprism». Falla: «Psyché».

1925

- Muere Satie. Nacen Pierre Boulez, José Cercós, Miguel Alonso y Francisco Calés. Auric: «Les matelots». Hindemith: «Música de cámara III y IV». Prokofiev: «El paso del acero». Ravel: «L'enfant et les sortilèges». Shostakovitch: «Primera sinfonía». Schoenberg: «Suite op. 25». Berg: «Kammerkonzert», «Wozzeck». Webern: «Tres lieder, op. 18».

1926

- Nacen: Werner Henze, Luigi Nono y Jaime Padrós. Berg: «Suite lírica». Hindemith: «Cardillac». Janacek: «Sinfonietta». Krenek: «Johnny spielt auf». Ravel: «Chansons Madécasses». Kodaly: «Hary Janos». Falla: «Concerto».

1927

- Desarrollo del cine sonoro. Nace Juan Hidalgo. Casella: «Serenata». Milhaud: Tres óperas minuto. Weill: «Mahagony». Schoenberg: «Tercer cuarteto». Strawinsky: «Edipo rey», «Apollon Musagète». Hindemith: «Spielmusik», «Hin und Zurück». Falla: «Soneto a Córdoba».

1928

- Nacen Stockhausen, José Carol, Alberto Blancafort y Ramón Barce. Honegger: «Rugby». Milhaud: «Cristóbal Colón». Ravel: «Bolero». Prokofiev: «El jugador». Schoenberg: «Variaciones, op. 31». Mossolow: «La fundición de acero». Villalobos: «Choros». Weil: «La ópe-

ra de tres centavos». Webern: «Sinfonía op. 21».

1929

- Nacen Mestres Quadreny y Carmelo Bernaola. Muere Diaghilew. Hindemith: «Novedades del día». Poulenc: «Concierto campestre», «Aubade». Strawinsky: «Capricho». Strauss: «Arabella». Schostakovitch: «La nariz». Antheil: «Trasatlantic». E. Halffter: «Automne Malade». Blancafort: «Matí de Festa». Mompou: «Preludio». Exposición Internacional de Barcelona.

1930

- Nace Cristóbal Halffter. Strawinsky: «Sinfonía de salmos». Hindemith: «Concierto para viola». Roussel: «Baco y Ariadna». Villalobos: «Bachianas brasileiras». Grant Still: «Sinfonía afroamericana». Messiaen: «Las ofrendas olvidadas». Webern: «Cuarteto op. 22». Esplá: «Canciones playeras».

1931

- Proclamación de la República Española. Muere D'Indy. Nacen Bussoti, Kagel, Benguerel, Ruiz Pipó, Alís, Guinjoan, Sastillo, Bertomeu, Angulo y Arteaga. Bartok: «Segundo concierto de piano». Casella: «La mujer serpiente». Ravel: «Conciertos de piano». Milhaud: «Alissa». Blancafort: «El rapto de las Sabinas». Varese: «Ionisation». Strawinsky: «Concierto de violín».

1932

- Estatuto de Cataluña. Nacen Raxach y Moreno Buendía. Chavez: «H. P.». Français: «Concertino». Markevitch: «Icaro». Poulenc: «Le bal masqué». Schostakovitch: «Katerina Ismailova». Schoenberg: «Piezas para piano, op. 33». Strawinsky: «Duo concertante». Breve renacimiento de la zarzuela: «Luisa Fernanda», «Katuska». Móviles de Calder.

1933

- El nacionalsocialismo sube al poder en Alemania. Nacen Penderecki, Bonet, Balada y García Abril. Schoenberg emigra a Estados Unidos. Krenek: «Carlos V». Strauss: «Arabella». Hindemith: «Matías, el pintor». Milhaud: «Concierto para piano». Toldrá: «Nueve canciones catalanas».

1934

- Revolución en Cataluña y Asturias. Nacen Claudio Prieto, González Olavide y Vinko Globokar. Mueren Dukas, Delius y Elgar. Bartok: «Quinto cuarteto». Chavez: «Sinfonía proletaria». Malipiero: «La fábula del hijo cambiado». Milhaud: «Concertino de primavera». Prokofiev: «El teniente Kije». Roussel: «Sinfonietta». Strawinsky: «Perséphone». Schoenberg: «Suite para cuerda». Webern: «Concierto op. 24». Homs: «Poemas de Carmen».

1935

- Nacen Blanquer, Soler, Cervelló, Pueyo y Peter Schat. Muere Alban Berg. Gershwin: «Por-

gy and Bees». Hartmann: «Simplicius Simpli-
cissimus». Honegger: «Juana de Arco». Mes-
siaen: «La Natividad». Vogel: «Wagadou».
Berg: «Lulú», «Concierto para violín». Falla:
«Homenaje a Paul Dukas».

1936

- Guerra civil española. Festival de la S.I.M.C. en Barcelona. Bartok: «Música para celesta, arpa, percusión y cuerda». Katchaturian: «Concierto para piano». Copland: «Salón Mexico». Orff: «Carmina Burana». Prokofiev: «Pedro y el lobo». Strawinsky: «Juego de cartas». Nace Gilbert Amy. Muere Antonia Mercé, «la Argentina».

1937

- Nacen Miguel Angel Coria y Bo Nilson. Mueren Gershwin, Ravel, Roussel y Szymanovsky. Milhaud: «Tres cantatas». Poulenc: «Misa». Schostakovitch: «Quinta sinfonía». Bartok: «Sonata para dos pianos y percusión». Dallapiccola: «Tres laudes». Leoz: «Los títeres de Cachiporra». Webern: «Variaciones para piano».

1938

- Copland: «Billy, el niño». Hindemith: «Nobilissima visione». Martin: «Le vin herbé». Milhaud: «Medea». Prokofiev: «Alexander Nevsky». Revueltas: «Sensemayá». Strauss: «Daphne». Strawinsky: «Concierto de cámara».

1939

- Fin de la Guerra Civil. Comienza la Segunda Guerra Mundial. Emigración a Estados Unidos de Strawinsky y Hindemith. Exilio de los españoles Salazar, Bautista, Rodolfo Halffter, Gehrard, Valls, Casals, Pittaluga, Bacarisse, Esplá y otros. Britten: «Iluminaciones». Dallapíccola: «Canti di Prigionia», «Volo di notte». Milhaud: «Primera sinfonía». Orff: «La Luna». Schoenberg: «Cuarto cuarteto». Webern: «Primera cantata». E. Halffter: «Rapsodia portuguesa». Nacen Francisco Cano y Heinz Holliger. Falla: «Suite Homenajes».

1940

- Nace Jesús Villa Tojo. Muere Silvestre Revueltas. Britten: «Sinfonía de Requiem». Katchaturian: «Concierto para violín». Hindemith: «Cuatro temperamentos». Prokofiev: «Sonatas 6, 7 y 8». Messiaen: «Cuarteto para el fin de los tiempos». Strawinsky: «Sinfonía en Do». Schoenberg: «Sinfonía de cámara número 2». Webern: «Variaciones para orquesta». Rodrigo: «Concierto de Aranjuez».

1941

- Nacen Carlos Guinovart y Carlos Cruz de Castro. Messiaen publica su «Técnica de mi lenguaje musical». Petrassi: «Coro di morti». Prokofiev: «Guerra y Paz». Toldrá: «Doce canciones populares españolas».

1942

- Nacen Tomás Marco y David Padrós. Copland: «Rodeo». Egk: «Columbus». Messiaen: Visio-

nes del Amen». Shostakovitch: «Sinfonía Leningrado». Schoenberg: «Oda a Napoleón». Milhaud: «Cuarteto 11».

1943

- Nacen Jorge Alcaraz, Alberto Sardá y Juan Luis Moraleda. Muere Rachmaninoff. Bartok: «Concierto para orquesta». Dallapíccola: «Sex Carmina Alcei». Hindemith: «Ludus Tonalis», «Segunda sinfonía». Milhaud: «Bolívar». Orff: «Catulli Carmina». Strawinsky: «Oda». Cage: «Totem ancestor». Creación de la Orquesta Municipal de Barcelona.

1944

- Nace Anna Bofill. Strawinsky publica «Poética musical». Britten: «Peter Grimmes». Messiaen: «Veinte miradas al Niño Jesús». Poulenc: «Les mamelles de Tirésias». Prokofiev: «Quinta sinfonía». Strawinsky: «Escenas de ballet».

1945

- Fin de la guerra mundial. Muerte de Bartok y Webern. Nace José Luis Téllez. Cage: «Música para pianos preparados». Martin: «Pequeña sinfonía concertante». Messiaen: «Tres pequeñas liturgias». Strauss: «Metamorfosis». Strawinsky: «Sinfonía en tres movimientos». Esplá: «Sonata del Sur».

1946

- Nace Arturo Tamayo. Muere Manuel de Falla. Britten: «El raptó de Lucrecia». Cage: «Tres

danzas para pianos preparados». Prokofiev: «Sexta sinfonía». Krenek: «Elegía sinfónica». Boulez: «Sonatina». Guridi: «Sinfonía pirenaica».

1947

- Muere Casella. Dallapíccola: «Marsyas». Jolivet: «Concierto para Ondas Martenot». Malipiero: «Sinfonías 5.^a y 6.^a». Martin: «Gólgota». Strawinsky: «Orfeo». Schoenberg: «Un superviviente de Varsovia». Cage: «Sonatas e interludios». Rodrigo: «Tríptico de Mosen Cinto».

1948

- Aparece en Norteamérica el primer disco microsurco. Dallapíccola: «El prisionero». Maderna: «Concierto para dos pianos e instrumentos». Messiaen: «Cinq Rechants». Seiber: «Ulises». Boulez: «Sonata 2.^a», «El sol de las aguas». Schaeffer: «Etude aux chemins de fer» (música concreta). Strawinsky: «Misa». Suriñach: «Sinfonía - Passacaglia». Palau: «Concierto levantino».

1949

- Mueren Ricardo Strauss y Joaquín Turina. Pettrassi: «Il Cordovano». Milhaud: «Servicio sagrado». Britten: «Sinfonía primavera». Durrilleux: «Sonata para piano». Schoenberg: «Fantasía para violín y piano». Messiaen: «Modos de valor e intensidad». Rodrigo: «Concierto galante». Escudero: «Concierto vasco». Leoz: «Sinfonía». Adorno publica «Filosofía de la nueva música».

1950

- Muere Kurt Weill. Schaeffer y Henry: «Sinfonía para un hombre solo». Estudio de música electrónica de Colonia. Primer concierto de música concreta en l'Ecole Normal de Musique de París. Werner-Henze: «Concierto para piano y orquesta». Menotti: «El cónsul». Prokofiev: «Sinfonía 7.^a» Strawinsky: «The Rake's Progress». Oscar Esplá regresa a España.

1951

- Muerte de Schoenberg. Dutilleux: «Sinfonía». Hindemith: «La armonía del mundo». Meyer-Eppler: música electrónica. Messiaen: «Libro de órgano». Milhaud: «Cuarteto 17», «Concertinos de estío y otoño». Petrassi: «Noche oscura». Boulez: «Polifonía X», «Estructuras para dos pianos». Nono: «Polifonía-Monodía-Rítmica». C. del Campo: «Fantasía castellana».

1952

- Creación del «Grupo Nueva Música» en Madrid. Milhaud: «David». Menotti: «Amahl». Boulez: «Le visage nuptial». Nono: «Epitafio a García Lorca». Maderna: «Música en dos dimensiones». Brown: «Folio». Stockhausen: «Contrapunto».

1953

- Muere Prokofiev. Carter: «Cuarteto». Werner Henze: «Boulevard Solitud». Milhaud: «Quinta sinfonía». Strawinsky: «Septeto». Henry: «Orfeo». Stockhausen: «Estudios».

1954

- Messiaen: «Cuatro estudios rítmicos». Britten: «The Turn of the Screw». Jolivet: «Sinfonía». Peragallo: «Concierto para violín». Schoenberg: «Moisés y Aarón». Strawinsky: «In memoriam Dylan Thomas». Varese: «Deserts». Nace en París el «Domaine Musicale». M. Valls: «Lec veus del carrer», sobre Espriu.

1955

- Muerte de Honegger. Boulez: «Le marteau sans maître». Xenakis: «Metástasis». Nono: «Incontri». Pousseur: «Quinteto en memoria de Webern». Halffter: «Fantasía galaica». Gombau: «Siete claves de Aragón». Homs: «Música para flauta, arpa, oboe y clarinete». España reingresa en la S. I. M. C.

1956

- Strawinsky: «Canticum Sacrum». Stockhausen: «Canto de los adolescentes». Nono: «Il canto sospeso». De Pablo: «Elegía».

1957

- Mueren Sibelius y Brecht. Poulenc: «Diálogos de carmelitas». Mompou: «Variaciones sobre Chopin». Hidalgo: «Ukanga». Stockhausen: «Gruppen». Kagel: «Anagrama». Strawinsky: «Agón».

1958

- Muere Ataúlfo Argenta. Varèse: «Poemas electrónicos». Boulez: «Dos improvisaciones». Xenakis: «Phitoprakta». Berio: «Home-

naje a Joyce». Lutoslawsky: «Música fúnebre». Hidalgo: «Caurga». C. Halffter: «Sonata para violín solo». De Pablo: «Sonata para piano». Se constituye el «Grupo Nueva Música», en Madrid. Raxach: «Metamorfosis». Mestres: «Tríptico carnavalesco».

1959

- Mueren Martinu y Villalobos. Ligeti: «Apariciones». Stockhausen: «Zyklus». Bussotti: «Piezas para D. Tudor». Benguerel: «Cantata d'amic e d'amac». Mompou: «Música callada». Jaime Padrós: «Misa». Raxach: «Metamorfosis III».

1960

- Messiaen: «Chronochromie». Penderecki: «Threni por las víctimas de Hiroshima». Lutoslawski: «Juegos venecianos». Boulez: «Pli selon pli». Berio: «Círculos». Kagel: «Sur scène». Stockhausen: «Carré», «Kontakte». De Pablo: «Radial». Bernaola: «Superficie I». Comellas: «Contemplació de Jesús». Gerhard: «Collages».

1961

- Muere Julián Bautista. Brown: «Availables forms I». Raxach: «Fases». De Pablo: «Libro del pianista». Benguerel: «Concierto para dos flautas». Homs: «Poemas de Espriu». Salvador Pueyo: «Sonata». Falla-Halffter: «Atlántida».

1962

- Strawinsky: «A Sermon, a narrativa, a prayer». Ligeti: «Aventuras». Cage: «Atlas eclipticalis». Bernaola: «Espacios variados». Barce: «Estudio de sonoridades». C. Halffter: «Sinfonía para tres grupos instrumentales». Raxach: «Estrofas». De Pablo: «Polar». Mompou: «Suite compostelana». Mestres: «La Ricarda».

1963

- Mueren Hindemith y Poulenc. Lutowski: «Poemas de Michaux». Ligeti: «Concierto para violoncello». Feldman: «De Koenig». Gombau: «Texturas y estructuras». De Pablo: «Tombeau». Coria: «Extensión refleja». Marco: «Trivium». C. Halffter: «Homenaje a Ramón». Cervelló: «Romanza». Mompou: «Improperios». Se celebra el I Festival Internacional de Música en Barcelona.

1964

- Ligeti: «Lux Aeterna». Penderecki: «La Pasión según San Lucas». Gerhard: «La peste». C. Halffter: «Secuencias». M. Valls: «Movimientos sinfónicos». José Soler: «Quetzalcoatl». Raxach: «Syntagma». Mestres: «Antiodes». Homs: «Invención para orquesta». Guinjoan: «Tres movimientos para trío». Comellas: «Serenata concertante». Casanovas: «Bipolar». M. Blancafort: «Virgo María», oratorio. E. Halffter: «Canticum a Juan XXIII». I Festival de América y España.

1965

- Festival de la S.I.M.C., en Madrid. Messiaen: «Los colores de la ciudad radiante». Milhaud: «Pacem in terra». Donatoni: «Per orchestra». Stockhausen: «Microfonía». C. Halffter: «Simposio». Schat: «Laberinto». De Pablo: «Módulos I». Homs: «Dolc angel de la mort». Cervelló: «Cuarteto». Benguerel: «Concierto para violín». Muere Edgar Varèse.

1966

- Stockhausen: «Telemusik». Boulez: «Eclat». Bernaola: «Heterofonías». C. Halffter: «Líneas y puntos». Marco: «Jabberwocky». J. Soler: «Sinfonía». Benguerel: «Sinfonía».

1967

- Stockhausen: «Hymnen». Ligeti: «Lontano». Werner Henze: «Cantata de Esopo». Brown: «Módulos I y II». De Pablo: «Imaginario I y II». González Acilu: «Dilatación fonética». Olavide: «Índices». Marco: «Anna Blume». Balada: «Geometrías». Padrós: «Propi de Pentecostés». S. Pueyo: «Kohélet». Raxach: «Equinoxial». Homs: «Siete movimientos».

1968

- Dallapíccola: «Ulises». Stockhausen: «Aus sieben Tage». Globokar: «Traumdeutung». Menotti: «Au secours les Globalinks». Henze: «Das Floss der Medusa». Holliger: «Siebengesang». Ohana: «Cris». Xenakis: «Nuits». De Pablo: «Heterogéneo». Marco: «Aura». Téllez: «Noticias y comentarios». García

Abril: «Canticum delle creature». M. Castillo: «Segundo concierto», «Sonata violín». J. Soler: «Passio Domini Nostri». Benguerel: «Sinfonía para gran orquesta». Santos: «Concierto irregular».

1969

- Ligeti: «Ramificaciones». Penderecki: «Misa rusa». Berio: «Sinfonía». Boulez: «Domaine». E. Halffter: «Gozos de Nuestra Señora». C. Halffter: «Yes speak out». Bernaola: «Polifonías». De Pablo: «Quasi una fantasía». Cano: «El pájaro de cobre». Balada: «Marís Sabina». Benguerel: «Diálogo orquestal». Guinjoan: «Cinco continentes». Homs: «Heptandre». Raxach: «Inside-Outside». J. Soler: «Segunda sinfonía». D. Padrós: «Styx». Sardá: «Isorritme». Moraleda: «Contaminación». Guinovart: «Amalgama». Cercós: «Canciones». A. Bofill: «Esclat».

1970

- Muere Robert Gerhad. Cage: «Music Circus». Stockhausen: «Mantra». Amy: «Cette etoile enseigne à s'incliner». Lutoslawski: «Concierto para "cello"». De Pablo: «We» y «Por diversos motivos». C. Halffter: «Anillos». E. Halffter: «Concierto para guitarra». Prieto: «Algamara». Cruz de Castro: «Menaje». Marco: «Anábasis». Soler: «Pasión según San Juan». Mestres: «Doble concierto para ondas Martenot». Cervelló: «Secuencias sobre una muerte». Casanovas: «Hemiciclos». Benguerel: «Concierto para órgano». Balada: «Con-

cierto para bandoneón». Alís: «Los salmos cósmicos».

1971

- Muere Strawinsky. Kagel: «Stadttheater». Ligeti: «Melodías». Stockhausen: «Trans». Bernstein: «Misa». Penderecki: «Actions». Ohana: «Soron-Ngo». Milhaud: «Seis danzas». Casals: «Oda a la paz». Escudero: «Zigor». Gombau: «Grupos tímbricos». De Pablo: «La libertad sonríe». Olavide: «Cuarteto». Marco: «Necronomicon». Homs: «Música per a once». Larrauri: «Contingencias». Cervelló: «Anna Frank». Soler: «Cuarteto».

1972

- Britten: «Suite núm. 3», para violoncello, «Muerte en Venecia». Goher: «Concierto de piano». Shostakovitch: «Sinfonía núm. 15». Boulez: «Domaine encore». Stockhausen: «Expo». Escudero: «Concierto para violoncello». C. Halffter: «Noche pasiva del sentido», «Planto», «Requiem». Homs: «En la meva mort». Marco: «Invitación al viaje». Soler: «Salmo 87». Benguerel: «Arbor», «Concierto guitarra». Villa Rojo: «Formas y fases». Ruiz Pipó: «Obras para guitarra». Encinar: «Música de Cámara».

1973

- Muere Malipiero. Nabokov: «Love's Lost». Manzoni: «La sentencia». Milhaud: «Jerusalén». Boulez: «In memoriam Strawinsky». Donatoni: «Voci per orchestra». Dallapíccola: «Sonata-Cantata-Toccata». R. Halffter: «Tien-

tos para cuarteto». J. Rodrigo: «Concierto madrigal». Mompou: «Canciones sobre Valery». Angulo: «Siglas». E. Halffter: «Piezas para flauta y clave». Homs: «Climens». C. Halffter: una obra sobre los objetores de conciencia.

VIII. CATALOGO

Ballet

- «El ángel de la guarda» (inédito) (1936-37). «Divertimento», «Estudio», «Camarera 1860», «Habanera», «Café-concert», «La muerte enamorada» (1943). «Leyenda», «A la moda de 1912», «Romance de los celos», «Pastoral», «Capricho», «Petenera» (1944). «Flor de azahar», «Manfred» (1945). «La Venus de Elena» (1946). «Invitación a la contradanza» (1948). «Colombo triunfante» (1951). «Barcelona blues», «Perlimplinada» (en colaboración con F. Mompou) (1956).

Sinfónica

- «Suite» de «La muerte enamorada» (1943). «Egloga del Tajo», para solistas, coros y orquesta (inédita) (1945). «Sinfonía mediterránea» (1949). Intermedios

de «Amphitriton» (1950). «Poema concertante», para violín y orquesta (1951). «Concierto breve», para piano y orquesta (1953). «Caleidoscopio» (1955). «Partida, 1958» (1958). «Cant Espiritual», para coros y orquesta (1958). «Danzas concertantes» (1962). «Desintegración morfológica de la Chacona de Bach» (1963). «Viatge a la Lluna», narración musical (1966). «Laberinto» (1971). «Homenaje a Monolo Hugué», cantata para soprano y orquesta (1972). «Serenata a Lydia de Cadaqués», para flauta y orquesta (1973). «Reflexus», obertura (1973).

Cámara

- «Divertimentos», para piano (1933). «Suite burlesca», para violín y cuarteto de instrumentos de madera (1935). «Tres divertimentos», para piano (1941). «Ritmos», para piano (1942). «A la moda de 1912», para violín y piano (1944). «Bourrée», para piano (1945). «Dos piezas grotescas», para cuarteto (1946). «Variaciones sobre la Española de Giles Farnaby», para violín y piano (1946). «Concertino», para piano, violín, viola y violoncello (1956). «Divagación», para piano (1950). «Cuarteto indiano» (1952). «Sketch», para piano y para violín y piano (procede de «A la moda de 1912») (1953). «Tres danzas inciertas» o «Tres variaciones rítmicas», para trece instrumentos de cuerda (1961). «Sonatina para Yvette», para piano (1962). «Self-paráfrasis», para clarinete y piano (1969). «Sonata concertante», para violoncello y piano (1972). «Se-

renata a Lydia», para flauta y piano (1972).
«Aureola para una imagen de Ramón Amadeu», para órgano (1973).

Escénica

- «La boda de Reyes Castillo», zarzuela (1941).
«El gato con botas», ópera de magia (1948).
«El jardín de Falerina», de Calderón, música incidental (1953). «Las mocedades del Cid», de Guillén de Castro, música incidental (1954). «Una voz en off», ópera romántica (1962). «Babel, 46», ópera en cuatro actos (inérita) (1966).

Vocal

- «No te abandonaré», para voz y piano (1945).
«Cinco canciones negras», para canto y piano y para canto y orquesta (1945-46). «Cançó amorosa», para voz y piano (1948). «Canciones negras», nueva versión orquestal (1949). «Meus irmans», para voz y piano (1952). «Canciones para niños» (1953). «Paisatge del Montseny», para voz y pequeña orquesta (1961). «Oração» y «Romance que cantaban los serafines» (1965). «Cinco invocaciones al Crucificado», para voz y once instrumentos (1969).

Cobla

- «Madrigal en forma de sardana» y «Elegía a Juli Garreta» (1946).

Cinematográfica

- «Nunca es demasiado tarde». «El frente infinito». «La cárcel de cristal». «Rapsodia de sangre». «Distrito quinto». «Un vaso de whisky». «Diego Corrientes». «El traje de oro». «Cristina». «Velázquez». «Gaudí». «Siega verde». «El amor de los amores». «Dos años de vacaciones». «Historia de familia». «España otra vez».

Transcripciones

- «Habanera» (Yepes), para guitarra. «Nana» y «Canto negro», para coro (Gorostidi). «Serenata a Lydia», para flauta y guitarra (Lopategui). «La caña dulce», para tuna.

Recopilación

- «Album de habaneras», en colaboración con Néstor Luján, escritor, y el pintor José María Prim (1948).

IX. DISCOGRAFIA

Canciones negras

- Victoria de los Angeles (Voz de su Amo). Teresa Berganza (Alhambra). Isabel Penagos (Zafiro). Rosa de Valenzuela (Philips). Montserrat Caballé (Vergara). Marisa Landi (Distex). Syrley Verret (RCA-Victor). Yanula Pappas (De Cámara Magna). Orfeón Donostiarra (Columbia).

Canciones para niños

- Montserrat Caballé (Vergara).

Cançó amorosa

- Montserrat Caballé (Vergara).
Heleni Barjau (Vergara).

Oração

- Montserrat Caballé (Vergara).

Meus irmans

- Teresa Tourné (La Voz de su Amo).

Sonatina para Yvette

- Gonzalo Soriano (La Voz de su Amo). Alicia de Larrocha (Hispavox). Rosa Sabater (Ensayo).

Tres divertimentos

- Alicia de Larrocha (Hispavox). Rosa Sabater (Ensayo). Narciso Yepes (D. D. G.).

Sketch

- Rosa Sabater (Ensayo). Xavier Turul (Edigsa).

Viatge a la lluna

- Orquesta Ciudad de Barcelona. Ros Marbá. Espinás (Concentric).

Cinco invocaciones al Crucificado

- Angeles Chamorro. Solistas de la Orquesta Ciudad de Barcelona. Enrique García Asensio (Ensayo).

Sonata concertante

- Pedro Corostola y Luis Rego (R. C. A.).

X. EDICIONES

- Salabert, de París. Souther Music Publishing, de Nueva York. Unión Musical Española, de Madrid.
- **Ediciones especiales:** «Aureola», en el «Libro de Organo del Palau de la Música Catalana Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes). «Meus irmans», en el «Album de canciones gallegas dedicadas a Fernández-Cid». (Diputación de Orense).
- **Ediciones primitivas:** «Canciones negras» (Barna, de Barcelona) y «Divertimentos» (Clivis, de Barcelona).
En el Archivo de la S. G. A. E. existe partitura y material de «Tres danzas inciertas», para orquesta de cuerda.

XI. BIBLIOGRAFIA

M. Valls: «Xavier Montsalvatge» (estudio que acompaña al disco «Ensayo»). «La música española después de Falla». «Historia de la música catalana».

A. Fernández Cid: «La música española en el siglo XX».

M. Querol: Artículo en «Die Musik in Geschichte und Gegenwart».

G. Díaz-Plaja: «El Cant cantado» («La Vanguardia»).

S. Kastner: «Divertimentos» (en «Jornal do Comercio»).

J. E. Cirlot: «Intensa labor de los compositores catalanes» («La Estafeta Literaria»).

Sempronio: Entrevista con Montsalvatge («Destino»).

F. Walter: «Concierto breve» («Le journal de Genève»).

I. Agustí: «Montsalvatge» («Destino»).

E. Franco: «El hombre y el estilo». «Invocaciones». «Laberinto». «Homenaje a Manolo Hugué» («Arriba»).

- A. Iglesias: Entrevista («Informaciones»).
- L. de Castresana: «Xavier Montsalvatge».
- G. Diego: Sobre las «canciones negras» («ABC»).
- J. Guinjoan: «Sonatina» y «Concierto breve» («El Correo Catalán»).
- T. Marco: «Evolución de la estética de Xavier Montsalvatge» («Arriba»).
- B. de Palau: «Manfred».
- E. López Chávarri: «Montsalvatge» («Las Provincias»).
- X. Montsalvatge: Autocríticas de sus obras.
- D. Ridruejo: «El compositor Xavier Montsalvatge» («Destino»).
- J. Alavedra: Conxita Badía (Portic).
- C. Janés: La vida callada de F. Mompou (Ariel).
- R. Planes: El mestre Morera i el seu món. (Portic).
- N. Luján: Empieza el Festival de Barcelona («Destino»).
- Ll. Permanyer: 43 respostes catalanes al qüestionari Proust («La mirada»).

XII. ULTIMAS OBRAS

Desde la redacción de esta biografía hasta hoy, Montsalvatge ha terminado alguna obra ya iniciada o presentado alguna otra nueva. En su existencia se han dado, por otra parte, algunos acontecimientos de interés. A fin de completar, al menos informativamente, cuantos datos hemos dado a lo largo de las anteriores páginas, añadimos un índice resumido, apenas enunciativo, de los últimos datos registrados en el quehacer artístico y humano de Montsalvatge.

1973

- A final de año entrega a Teresa Berganza el «Soneto» sobre texto de García Lorca, escrito en homenaje a Manuel de Falla. Miembro correspondiente de la Sociedad Federico Chopin, de Varsovia.

1974

- «Sum Vermis», sobre poema de Verdaguer, para soprano,

dos pianos y dos percusionistas, se estrena en la «II Semana de Música Mediterránea» de Alicante. Intérpretes: Esther Casas, soprano; Antoni Besses y Angel Soler, pianistas; Miguel Badía y Francisco Javier Joaquín, percusionistas. Director: Juan Guinjoan.

- Compone la versión para cuatro guitarras de las «Danzas concertantes».

1975

- Abril. Estreno mundial del «Concierto-Capricho», para arpa y orquesta, por Nicanor Zabaleta y la Orquesta Nacional. Director, Rafael Frühbeck de Burgos. Teatro Real de Madrid. Noviembre: «Trece más uno», para grupo instrumental, se estrena en Barcelona. Es elegido correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Abandona la dirección y la colaboración musical en el semanario «Destino».

1976

- El día 7 de enero muere en Madrid el maestro Oscar Esplá, íntimo amigo y colaborador constante de Montsalvatge en muchas tareas de organización, orientación, jurados de concursos, etc.

INDICE

EL MÚSICO	7
LA OBRA Y SU SIGNIFICACIÓN	83
ANTE SÍ MISMO	101
ANTE LA CRÍTICA: Conceptos generales	107
ANTE LA CRÍTICA: Las obras	111
ESQUEMA DE SU VIDA	121
ESQUEMA MUSICAL DE SU ÉPOCA	131
CATÁLOGO	151
DISCOGRAFÍA	155
EDICIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	159
ULTIMAS OBRAS	161

COLECCION

Artistas Españoles Contemporáneos

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopeña.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victoriano Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tàpies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Jiménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.
- 41/Plácido Fleitas, por Lázaro Santana.
- 42/Joaquín Vaquero, por Ramón Solís.
- 43/Vaquero Turcios, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/Prieto Nespereira, por Carlos Areán.
- 45/Román Vallés, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/Cristino de Vera, por Joaquín de la Puente.
- 47/Solana, por Rafael Flórez.
- 48/Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/Subirachs, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/Juan Romero, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/Eduardo Sanz, por Vicente Aguilera Cerni.

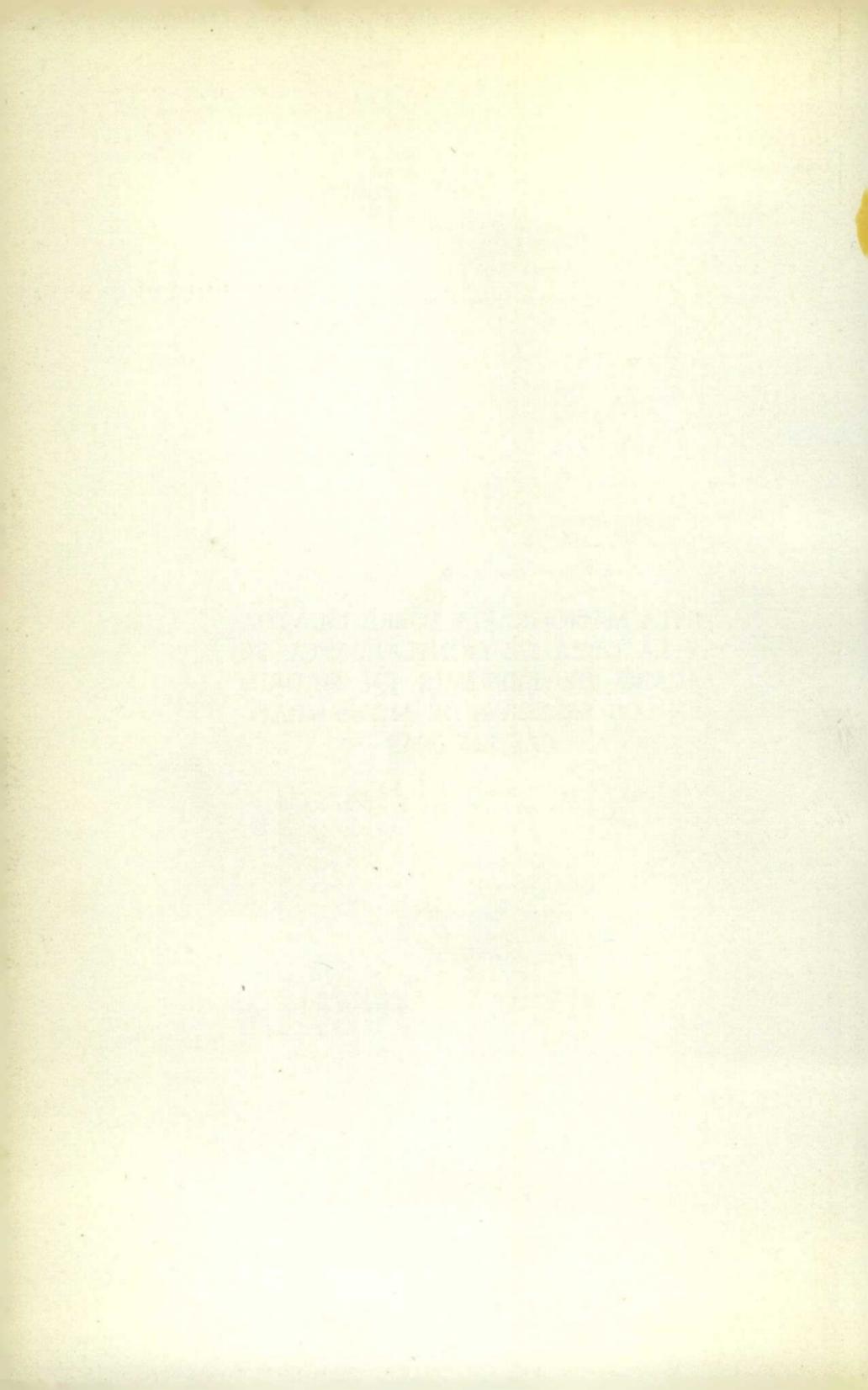
- 52/Augusto Puig, por Antonio Fernández Molina.
 53/Genaro Lahuerta, por A. M. Campoy.
 54/Pedro González, por Lázaro Santana.
 55/José Planes Peñálvez, por Luis Núñez Ladeveze.
 56/Oscar Esplá, por Antonio Iglesias.
 57/Fernando Delapuenta, por José Vázquez-Dodero.
 58/Manuel Alcorlo, por Jaime Boneu.
 59/Cardona Torrandell, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/Zacarias González, por Luis Sastre.
 61/Vicente Vela, por Raúl Chávarri.
 62/Pancho Cossío, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/Begoña Izquierdo, por Adolfo Castaño.
 64/Ferrant, por José Romero Escassi.
 65/Andrés Segovia, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/Isabel Villar, por Josep Meliá.
 67/Amador, por José María Iglesias Rubio.
 68/María Victoria de la Fuente, por Manuel García-Viñó.
 69/Julio de Pablo, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/Canogar, por Antonio García-Tizón.
 71/Piñole, por Jesús Baretini.
 72/Joan Ponç, por José Corredor Matheos.
 73/Elena Lucas, por Carlos Areán.
 74/Tomás Marco, por Carlos Gómez Amat.
 75/Juan Garcés, por Luis López Anglada.
 76/Antonio Povedano, por Luis Jiménez Martos.
 77/Antonio Padrón, por Lázaro Santana.
 78/Mateo Hernández, por Gabriel Hernández González.
 79/Joan Brotat, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/José Caballero, por Raúl Chávarri.
 81/Ceferino, por José María Iglesias.
 82/Vento, por Fernando Mon.
 83/Vela Zanetti, por Luis Sastre.
 84/Camín, por Miguel Logroño.
 85/Lucio Muñoz, por Santiago Amón.
 86/Antonio Suárez, por Manuel García-Viñó.
 87/Francisco Arias, por Julián Castedo Moya.
 88/Guijarro, por José F. Arroyo.
 89/Rafael Pellicer, por A. M. Campoy.
 90/Molina Sánchez, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/M.^a Antonia Dans, por Juby Bustamante.
 92/Redondela, por L. López Anglada.
 93/Fornells Plá, por Ramón Faraldo.
 94/Carpe, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/Raba, por Arturo Villar.
 96/Oriando Pelayo, por M.^a Fortunata Prieto Barral.
 97/José Sancha, por Diego Jesús Jiménez.
 98/Feito, por Carlos Areán.
 99/Goñi, por Federico Muelas.
 100/La postguerra: manifiestos y testimonios.
 101/Gustavo de Maeztu, por Rosa Martínez de la Hidalga.
 102/Montsalvatge, por Enrique Franco.

En preparación:

Alejandro de la Sota, por Miguel Angel Baldellou.
 Néstor Basterrechea, por Juan Plazaola.

Director de la Colección:
Amalio García-Arias González

ESTA MONOGRAFIA SOBRE LA VIDA
Y LA OBRA DE MONTSALVATGE SE
ACABO DE IMPRIMIR EN MADRID
EN LOS TALLERES DE ARTES GRAFI-
CAS ENCINAS





estrecha servidumbre, supone una aventura plena de interés. Montsalvatge pertenece a una generación que con auténtica propiedad ha de calificarse de intermedia. Sus búsquedas, su caminar, discurren sobre el filo de la navaja. Doble filo que puede herir desde lo conservador o desde el mimetismo vanguardista. Sin embargo, el compositor de Gerona, un poco al modo del inglés Britten, no sólo supo salvar los peligros sino encontrar su propia personalidad en medio de un problemático cruce de acontecimientos y tendencias, de herencias e intuiciones, de meditaciones y resistencias, de polos de atracción y polos de repulsión. De tal manera, Montsalvatge llega a la madurez acompañado por el éxito continuo, el prestigio reconocido y la solidez de pensamiento y oficio. Inserta en la cultura española y europea a partir de valores netamente catalanes, la ya larga creación de nuestro músico es grande y difícil capítulo, aportación de extraordinaria humanidad y fortísima individualidad. Será perdurable porque se cifie a la ambición de quien fue buen amigo y admirador entre los primeros de Montsalvatge, Eugenio D'Ors: *la obra bien hecha.*

SERIE MUSICOS

