

MÚSICAS PARA DESPUÉS DE UNA GUERRA...
COMPROMISOS, RETIRADAS Y RESISTENCIAS
EN LA CREACIÓN MUSICAL CATALANA DEL
PRIMER FRANQUISMO

Germán Gan Quesada

Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

En noviembre de 1953, la revista *Ínsula* dedicaba un número monográfico a la situación de la literatura catalana: desde la orilla mediterránea, comparecían Josep M.^a Castellet, Josep M.^a de Sagarra y los poetas Josep Carner, Salvador Espriu, Josep V. Foix y Carles Riba, entre otros; del lado madrileño, voces tan autorizadas como las de Vicente Aleixandre o Julián Marías saludaban el inicio de una normalización de las relaciones culturales entre los dos centros peninsulares principales que tendría en los Encuentros Literarios de Formentor, inaugurados en 1959, uno de sus exponentes más conocidos (C. Riera y M. Payeras, 2009), recuperando el espíritu de los congresos de poesía impulsados por el propio Riba entre 1952 y 1954 en Segovia, Salamanca y Santiago de Compostela (Amat, 2007) y continuados en la siguiente década por iniciativa de Marià Manent, con una dimensión política más acentuada, en los denominados “coloquios Cataluña-Castilla” habidos en L’Ametlla del Vallès (1964), Toledo (1965) y Can Bordoï (1971) (Amat, 2010).

Gabriel Ferrater, por su parte, expresaba desde sus páginas una visión en absoluto optimista de la continuidad de una tradición cultural fracturada tras la Guerra Civil y de la posible nueva vitalidad de sus fundamentos creativos:

... la cultura catalana sigue disponiendo, para su orgullo tal vez legítimo y para su complacencia tal vez imprudente, de una rica poesía; y la cultura catalana se está muriendo (G. Ferrater, 1953 [1979], p. 82).

La clara vocación polémica de esta afirmación –avivada por la juventud de su autor, nacido en 1922– contrastaba con la calidad de la producción poética reciente de algunos escritores también presentes en la revista (P. Gabancho, 2005): Carner, exiliado en Bruselas, había escrito *Nabí* en 1941, Riba publicado *Salvatge cor* en 1952, y el mismo año Espriu recogía, tras la primera conformación de su propio “microcosmos” mítico en *Cementiri de Sinera* (1946), su producción de posguerra en *Obra lírica...*, hitos particulares de una voluntad de renovación que, en la década de los cuarenta, había impulsado, entre otros, el crítico Juan Ramón Masoliver en las páginas de la revista *Entregas de poesía* y en la colección literaria *Poesía en mano (Quaderns de Vallençana)*, (2009).

Pero, al mismo tiempo, Ferrater nos mostraba la distancia estética de esa nueva generación respecto de las conquistas de la promoción cultural de preguerra y venía a señalar un alejamiento emocional de los creadores más jóvenes, en todos los ámbitos –pensemos, en el terreno artístico, en la primera producción de Cui-xart, Tàpies o Tharrats (M.^a I. Cabrera García, 1998)–, que ha repercutido desfavorablemente en la investigación y consideración crítica musicales; así, se ha privilegiado el examen del panorama compositivo ‘vanguardista’ y de recepción de nuevos repertorios, bien de la mano de la actividad de Joaquim Homs en el Club 49 (J. Homs, 2001), bien de la labor de los integrantes del Círculo Manuel de Falla (M. Alsina, 2005). Y, de manera obvia, es muy considerable el énfasis en el análisis de las trayectorias iniciales ya en los años cincuenta de los miembros catalanes de la llamada “Generación del 51”, en especial, por su mayor precocidad, Josep M.^a Mestres Quadreny (L. Gasser, 1983; O. Pérez i Treviño y A. Bofill, 2002).

De este modo, e incluso en las contribuciones musicológicas más recientes (F. Cortès i Mir, 2009, pp. 469 y ss.), la actividad tras la Guerra Civil, difícil y en muchos casos soterrada, de compositores protagonistas de la escena musical catalana antes de 1936 ha quedado ensombrecida, cuando no minusvalorada, en los relatos históricos sobre el período: sólo en los casos de Frederic Mompou, tan particular, y del estilo “antillanista” de Montsalvatge –y precisamente por su presunto carácter renovador– ha sido la crítica más generosa (F. Taverna-Bech, 1994; Ll. Caballero Pàmies, 2005). Por el contrario, la labor de recuperación protagonizada por Eduard Toldrà (1895-1962) en la dirección de la recién creada Orquesta Municipal de Barcelona (J. M. Almacellas i Díez, 2005; O. Martorell, 1995), el lento resurgir del Palau de la Música Catalana como sala de conciertos y sede de ciclos estables (A. Sàbat, 2010) y, sobre todo, el propio catálogo creativo de figuras como el propio Toldrà, Manuel Blancafort (1897-1987) o Ricard Lamote de Grignon (1899-1962) apenas merecen unas líneas de cortesía, puesto sólo en perspectiva con sus aportaciones anteriores a la guerra.

Y, sin embargo, es precisamente la atención a esta producción, a sus líneas de fuerza estética, a su presencia en los medios musicales y, por consiguiente, a su integración en el complejo panorama cultural del momento, condición inexcusable para apreciar la presencia de débiles, aunque decididos, hilos de continuidad a ambos lados de la divisoria de aguas bélica: incluso manteniendo la discutible visión ‘desértica’ de la década de los cuarenta y buena parte del decenio posterior, el comentario de las actitudes de conciliación, diferenciación estilística y adaptación –más en la línea de una “resiliencia” flexible y creativa que en el de una franca resistencia (J. Gracia, 2006)– de estos compositores es, sin duda, imprescindible para una apreciación correcta de un contexto general en el cual, de hecho, algunas de las iniciativas en que se implican, como la creación en 1953 de la *Societat de Música Contemporània*, recogen directamente el espíritu de propuestas similares anteriores a la guerra, caso de la *Associació de Música Contemporània* (1928) o del grupo de *Compositors Independents de Catalunya* (1931).

El propósito de las siguientes páginas es presentar algunas obras de estos tres compositores como ejemplo de dichas actitudes durante la primera posguerra y ofrecer un marco común en el que la interacción del tejido de relaciones personales, de las estrategias de promoción artística y de las maniobras de integración social queda evidenciada de modo patente: la convocatoria de los Premios “Ciudad de Barcelona” de Música durante el primer decenio de su institución.

EDUARD TOLDRÀ: LA PRUDENTE RETIRADA

Pese a su casi abandonada carrera como compositor –tras la Guerra sólo firmará algunas páginas vocales y corales y cuatro sardanas (M. Capdevila, 1964; C. Calmell, 1991; M. Capdevila y C. Calmell, 1995)–, es indudable el protagonismo de Eduard Toldrà en la música española y catalana de la primera posguerra, como director de la Orquesta Municipal de Barcelona desde su refundación en 1943 y asiduo ocupante del podio de la Orquesta Nacional de España a partir de 1941. Y es muy significativo del nuevo clima cultural el hecho de que su obra más importante tras la contienda inaugure con sus *Seis canciones sobre textos de Garcilaso, Jérica, Lope de Vega, Quevedo...*¹ un breve apartado en su catálogo –completado con la armonización para la editorial Seix Barral de *Doce canciones populares españolas* en 1941– de canciones sobre textos castellanos, especialmente si tenemos en cuenta su abundante producción catalana en este campo, sobre textos de Carner, Maragall o Sagarra y con ciclos tan logrados como *L'ombra del lledoner* (1924) [Tomás Garcés] o *La rosa als llavis* (1936) [Joan Salvat Papasseit].

1. Compuestas entre 1940 y 1941, recibieron su estreno en el Palau de la Música Catalana de Barcelona el 29 de marzo de 1941 [Mercedes Plantada, soprano; Blai Net, piano]; cfr. A. Zabala, 2009, pp. 289-299.

Precisamente el estreno en 1947 de esta última colección, que había obtenido el Premio Albéniz de la Generalitat catalana en 1936, revela con toda probabilidad una cierta tolerancia hacia el uso de textos en lengua catalana impensable a inicios de la década de los cuarenta: la elección, a iniciativa del editor José Porter, de seis poemas procedentes del romancero tradicional (“Mañanita de San Juan”), del romancero nuevo (Lope de Vega, Quevedo) y de un villancico de Garcilaso de la Vega para las mencionadas *Seis canciones...* excluye por principio toda muestra de la poesía áurea italianizante, afirmando una voluntad ‘imperial’ castellana clara; sólo la inclusión, extemporánea, del romance “La zagala alegre” del poeta decimonónico afrancesado Pablo de Jérica como pieza inicial, al tiempo que invalida el título usualmente empleado de *Seis canciones sobre textos del Siglo de Oro*, indica una cierta libertad de planteamientos que, sin embargo, contradice enfáticamente la dedicatoria del “Cantarcillo” a figura tan importante durante el franquismo como Luis de Urquijo, marqués de Bolarque².

Independientemente del grado de ‘sinceridad’ de la asunción de textos castellanos por parte de Toldrà³, es remarcable la continuidad de una *línea clara* modernista en el tratamiento estructural y armónico del texto, privilegiando el estilo silábico, enriqueciendo la previsible forma estrófica pura y respetando la repetición de estribillos literarios y musicales, al tiempo que estilemas hispánicos antes casi ausentes de su obra comparecen decididamente, caso de la hemiolia, de procesos cadenciales fríos o de giros modales –bien por intercambio modal (“Después que te conocí”), bien por uso de escalas (mixolidia en el inicio de “Cantarcillo”)–... estrategias que apuntan a un lenguaje que prosperará –pensemos en los *Cuatro madrigales amorios* (1947) y en los *Villancicos* (1952), de Rodrigo– en los años siguientes para la puesta en música de este tipo de textos.

Eduard Toldrà, *Seis canciones...*

La zagala alegre (P. de Jérica)	<i>Allegretto grazioso</i>	Sol m / M
Madre, unos ojuelos vi (L. de Vega)	<i>Allegretto</i>	Mi m / M
Mañanita de San Juan (anónimo)	<i>Allegretto mosso</i>	Fa M
Nadie puede ser dichoso (G. de la Vega)	<i>Andantino quasi allegretto</i>	La m
Cantarcillo (L. de Vega)	<i>Andante, non troppo lento</i>	Do# m/Re b M
Después que te conocí (F. de Quevedo)	<i>Un poco mosso</i>	La M

2. Luis de Urquijo y Landecho (1899-1975), segundo marqués de Bolarque, había sido nombrado sucesivamente miembro de la Junta Nacional de Teatros y Conciertos (marzo de 1940) y del Consejo Nacional de la Música presidido por el P. Nemesio Otaño (abril de 1941); consejero del Banco Urquijo desde 1943, fue promotor, a fines de la década, de la creación de la Orquesta Clásica de Madrid dirigida por Ataúlfo Argenta y elegido académico de Bellas Artes de San Fernando en 1967.

3. Cuestión que también habría que plantearse al respecto de Robert Gerhard, quien sólo se acercará a la poesía castellana en 1942 [*Tres canciones de vibuela, Por dó pasaré la sierra, Seis tonadillas*] en el difícil contexto identitario de su exilio británico; cfr. J. Homs, 1987.

A Luis Urquijo, Marqués de Bolarque 23

Cantarillo

Lope de Vega

Andante, non troppo lento

PIANO

dolce
Pues an. daís en las pal. mas, án. ge. les

san. tos, — ¡que se duer. me mi Ni. ño, te. ned los

ra. mos, te. ned los ra. mos! — *poco len.*

Figura 1. E. Toldrà, *Seis canciones...*, 5. Cantarillo, cc. 1-12
(Barcelona: José Porter, 1942, p. 23).

RICARD LAMOTE DE GRIGNON: UNA RECUPERACIÓN DIFÍCIL

En tanto la situación de Toldrà en la Barcelona de inmediata posguerra no sufrió menoscabo notable, distinto fue el caso de Ricard Lamote de Grignon⁴: vinculado profesionalmente a entidades municipales republicanas, como subdirector de la Banda Municipal de Barcelona y de la Orquesta de Cambra de Girona, había colaborado con la política cultural de la Generalitat durante la Guerra Civil –recibiendo, por ejemplo, los Premios Enric Granados (*Quatre petits pastorals*, 1936) y Juli Garreta (*Facècia*, 1938, estrenada por la Orquesta Nacional de Conciertos en la Ciudad Condal bajo su propia dirección)–, lo que motivaría su encarcelamiento en 1939 durante cuarenta días y una depuración parcial en forma de “destierro” a Valencia, donde asumiría la subdirección de su Orquesta Municipal entre 1943 y 1947.

Fruto de este período levantino es una de las obras más singulares del catálogo de Lamote: el expresionismo alucinado de los *Caprichos* goyescos, y su capacidad, aunque tangencial, de crítica social⁵, sirve al compositor como subtexto plástico para *Goya. Sis peces desagradables* (1944), de notable audacia armónica en el panorama español del período; es difícil no verse turbado por la dislocación y grotesca deformación bitonal de la conocida canción infantil “Tengo una muñeca / vestida de azul” (!) en la quinta pieza del ciclo, inspirada en el capricho n° 51, “Se repulen”⁶.

El retorno de Lamote a Barcelona –donde no conseguiría una posición laboral estable hasta 1957, con su nombramiento, a instancias de Toldrà, como subdirector de la Orquesta Municipal de la ciudad– no resultó sencillo y le condujo, en sus últimos años creativos, a una situación casi bipolar en sus decisiones de promoción compositiva: por un lado, recuperando obras compuestas en su mayor parte antes de la Guerra, como *Enigmes*, de la que hablaremos más adelante, o la ópera valleinclanesca *La cabeza del dragón*, estrenada en el Gran Teatre del Liceu en 1961; por otro, ahondando en la línea expresiva de *Goya...* en obras de pequeño formato, caso de la breve *Toccata* (1953), para conjunto instrumental, premiada por las neonatas Juventudes Musicales, pieza en cuya escritura se aúnan un moderado atonalismo y la austeridad hindemithiana (“Larghetto”).

4. Apenas contamos con acercamientos biográficos a la figura de Lamote de Grignon jr., salvo el libro de recuerdos de su viuda (M. Coll, 1989), y un muy breve texto de C. Calmell, 1999.

5. Recordemos que, en el período final del franquismo, compositores como Luis de Pablo (*Yo lo vi*, 1970) o Cristóbal Halffter (*Pinturas negras. Concierto para órgano y orquesta*, 1972) acudirán al referente goyesco como precedente de una actitud política y pacifista crítica.

6. ¿Referencia solapada, tal vez –como señaló Beatriz Martínez del Fresno (Universidad de Oviedo) con ocasión de la discusión de este texto en las sesiones del Seminario–, al color del vestuario de las niñas y adolescentes encuadradas en la Sección Femenina del Frente de Juventudes instituido en 1940?

V. Se repulen

Giacoso (Allegro)

Clarinet Sib
Clarinet Baix
Fagot
Violoncel
Contrabaix
Piano A
Piano B
Timbals
Percussió

Figura 2. R. Lamote de Grignon, *Goya. Sis peces desagradables*, 5. Se repulen, cc. 1-8 (Sabadell: La mà de guido, 1996 [MG046], p. 52).

Y si en la *Sinfonía catalana*, compuesta inmediatamente después de su regreso a Barcelona y finalista, como señalaremos, de la primera edición de los Premios “Ciudad de Barcelona” en 1950, acude Lamote por vez primera a una referencia nacionalista expresa⁷ –y la dedica al poderoso Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes hasta 1951–, ¿es el mismo compositor quien firma el desconcertante *Tríptico de la piel de toro* (1956/58), para piano y orquesta, que será estrenado en Barcelona por Leopoldo Querol como solista en octubre de 1959?...

El peso casi asfixiante en este *Tríptico...* del Falla intermedio, de *Noches en los jardines de España* a *El sombrero de tres picos*⁸, tanto en la fuerte modalización de armonías tonales como en materia de tratamiento orquestal e instrumental, escritura pianística y perfil rítmico de los motivos (así, en el episodio “Allegro vivace”, cc. 52ss, de su tercer movimiento), se alía, dentro de una estructura general concertante rapsódica, con la presencia de los estilemas hispánicos más tópicos, desde la estilización de ritmos populares –la seguidilla manchega en el pasaje “Allegro moderato”, cc. 118ss, del primer movimiento– al fundamento muy probable del tema del “Moderato, molto ritmico” final sobre “La Tarara” o la reminiscencia, evidente, de la escuela clavecinística española del XVIII (episodio “Scherzando”, cc. 252 y ss., del movimiento conclusivo), a la que ya se había acercado en 1949 con la orquestación de *Tres sonates* del P. Antonio Soler.

MANUEL BLANCAFORT: LA MODERACIÓN DE UN LENGUAJE

Xosé Aviñoa caracteriza el período de la producción de Blancafort iniciado tras la Guerra Civil como una “segunda época” (X. Aviñoa, 1997, p. 87) definida por una progresiva pérdida de los contornos más aristados y próximos a la vanguardia neoclasicista parisina que habían presidido su estilo en la etapa de entreguerras: ciertamente, el arco que se extiende, en el apartado pianístico, entre la conclusión de los *Cinc nocturns* (1940) y la scriabiniana *Obsessió* (1954) responde a esta moderación paulatina, que supone la recuperación de modelos historicistas más ceñidos (*Preludio, aria e giga*, 1944), la vuelta a la gran forma clásica –ya sea el cuarteto de cuerda (*Quartet de Pedralbes*, accésit del Premio Nacional de Música en 1949), ya el concierto (*Concert per a piano i orquestra n. 1. ‘Omaggio a Franz Liszt’*, 1944)– y una voluntad clara de manifestar de modo más marcado el arraigo en el acervo folclórico, bien desde una estricta perspectiva catalana –así, la *Sardana simfònica* (1949) o la *Rapsòdia catalana* (1952/53), para violonchelo y orquesta, dedicada a Gaspar Cassadó⁹–, bien más abierta geográficamente.

7. Biblioteca de Catalunya (BC), Fons Lamote de Grignon A3-RLG 136.

8. Como bien ha señalado Xosé Aviñoa en su introducción (2009a, p. 6) a la edición de la partitura, comentario reproducido en las notas a la grabación de la obra (2009b, p. 8).

9. BC, Fons Manuel Blancafort M 4893/7.

Handwritten musical score for "Lento (Lento)" from "Rapsòdia catalana, II" by M. Blañafort. The score is for measures 1-10 and includes parts for Flauti, Oboi, C. Sax., Fag., Clarineti, Trompe, Piatte, Cr. C., Pianof. a, V. C. Solo, Violini I & II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is marked "Lento (Lento)" and the key signature is one flat. The score features various dynamics such as "ppp", "p", "mf", and "pp", and includes performance instructions like "if min" and "crescendo". The page number "37" is written at the bottom center.

Figura 3. M. Blañafort, *Rapsòdia catalana*, II. Lento, cc. 1-10 (Biblioteca de Catalunya, Fons Manuel Blañafort M 4893/7).

Éste es el caso del *Concert [n. 2] per a piano i orquestra. 'Ibèric'*, compuesto en 1946 y revisado en profundidad en los años finales de vida de Blancafort, cuyo estreno en marzo de 1950¹⁰ vino a rubricar la nueva deriva estilística del compositor: el seguimiento del modelo del concierto de Schumann es claro, así como la atención a modelos formales tradicionales (sonata, *lied* y rondó, respectivamente), de los que se aparta sólo en una mayor libertad de relaciones tonales –el segundo movimiento, “Moderato non troppo”, se presenta en Re b M, frente a la tonalidad principal de La m, y ofrece una sección central en la tonalidad mediante de Fa M–, en el moderado color modal de los materiales temáticos, de acusado diatonismo, y en un tratamiento rítmico (“Rondó. Allegretto”) que justifica, sobre todo en su coda “Vivo risoluto”, el iberismo, escorado hacia lo andalucista, de su título.

LOS PREMIOS DE MÚSICA “CIUDAD DE BARCELONA”: ¿UNA OPORTUNIDAD PERDIDA?¹¹

El éxito propagandístico de la iniciativa del Premio de Literatura “Ciudad de Barcelona”, convocado por vez primera en 1949 –y la implicación personal de su promotor, el conocido editor, excombatiente y teniente de alcalde delegado de cultura Luis de Caralt–, motivó, en marzo del año siguiente, la aceptación de su propuesta de ampliar la convocatoria a otras categorías, convirtiendo el Premio de Literatura en Premio de Novela y creando *ex novo* los de Teatro, Poesía, Fotografía y Cine documental –estos dos últimos “sobre temas barceloneses”– y, finalmente, Música, dotado con 25.000 pesetas.

Organizados por el Negociado de Bellas Artes y Museos de la Subsección de Cultura de la Sección de Gobernación del Ayuntamiento, la voluntad de ligarlos

Pese a estar concluida, la *Rapsòdia catalana* vivió, al menos, hasta tres procesos de revisión: el primero, concerniente a la parte solista, debido al propio Cassadó en diciembre de 1954; el segundo, iniciado en junio de 1960 (BC, Fons Manuel Blancafort M 4897/5/36), se continuó en diciembre de 1961 para alcanzar una versión nueva, probablemente la presentada al Premio “Ciudad de Barcelona” de Música en su edición de 1966; por último, el tercero, fechado en octubre de 1971, condujo al estreno de la obra en 1972 [Barcelona, Palau de la Música Catalana, 11.6.1972. Orquesta Municipal de Barcelona, Ernest Xancó (violonchelo) / Luis A. García Navarro].

Aún inédita, la editorial Boileau prevé una inminente publicación de esta obra [B.3188]; <<http://www.boileau-musica.com>> (Último acceso: 21-9-2010).

10. Barcelona, Palau de la Música Catalana, 3.3.1950 [Orquesta Municipal de Barcelona, María R. Canals (piano) / E. Toldrà].

La partitura general ha sido editada en Barcelona, Boileau, 1997 [B.3052].

11. Este epígrafe se basa, parcialmente, en nuestra comunicación inédita “*Al paso alegre de la paz... [In the Joyful Mood of Peace...]*. Musical Composition and Ideological Orientation in ‘Ciudad de Barcelona’ Musical Prizes (1950-1960)” (*Twentieth-Century Music and Politics*, University of Bristol, 14-16.4.2010).



Figura 4. Jurado del Premio de Música “Ciudad de Barcelona” 1950: desde el segundo por la izquierda, F. Mompou, E. Toldrà, J. Zamacois, X. Montsalvatge y E. Casals (Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona-Secció Cultura, *olim* G1-F12).

a las celebraciones de la “Liberación” quedó patente en la decisión de hacer coincidir su fallo –en el caso de la categoría musical, en la sede del Ateneu Barcelonés– con el 26 de enero, fecha exacta de entrada de las tropas nacionales en la ciudad. No tan clara, sin embargo, resultó la previsión de fondos para el devengo de las cantidades asociadas al premio, que en el caso de la convocatoria musical obligó para su satisfacción a recurrir al capítulo de imprevistos del Presupuesto de Gastos municipal...¹².

En esta primera ocasión, las bases se remitieron a un círculo restringido de centros y personalidades musicales de ámbito nacional, si bien con una clara preponderancia barcelonesa demostrada en la presencia de un único compositor no residente en la Ciudad Condal; junto a los nombres de algunos jóvenes músicos, miembros del Círculo “Manuel de Falla” (Àngel Cerdà, Josep Valls, Josep Cercós), figuran en la nómina de candidatos Ricard Lamote de Grignon, finalista con su *Sinfonía [catalana]*, y el ganador definitivo, Manuel Blancafort, con su *Sinfonía en Mi mayor*.

La omisión en las bases del premio, pese a reiteradas peticiones en este sentido en años posteriores, de referencia alguna a la edición impresa o discográfica de las obras galardonadas dificulta, o directamente imposibilita, el acceso a las com-

12 Debemos a la amabilidad de D.^a Eugènia Lanza, responsable de su servicio de Consulta Externa, el acceso al fondo –acuerdos municipales, dictámenes, minutas, oficios y documentación gráfica– relativo a las convocatorias del Premio “Ciudad de Barcelona”, en sus diversas categorías, y depositado en el Arxiu Municipal Administratiu de Barcelona-Secció Cultura, en proceso actual de recatalogación (*olim* G1-F12).

posiciones premiadas; sin embargo, la existencia de algunas de las composiciones en la Biblioteca de Catalunya –conservadas en los fondos privados de los compositores Manuel Blancafort y Ricard Lamote de Grignon– y en el archivo histórico de la Orquesta Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, heredera de la Orquesta Municipal de Barcelona, en cuanto formación encargada del estreno de las obras premiadas, permite comprobar, al hilo de las sucesivas ediciones del galardón, notables vaivenes estéticos e implicaciones personales determinantes¹³.

Así, en la primera convocatoria, el premio concedido al veterano Manuel Blancafort, por su *Sinfonía en Mi mayor*, compuesta a toda prisa entre junio y septiembre de 1950 –hasta el punto de prescindir de un *scherzo* casi concluido para no sobrepasar la fecha límite de presentación de partituras¹⁴–, no resulta sorprendente: la reivindicación conservadora, sostenida en una entrevista poco posterior, de adoptar una “posición de orientación clásica”, conjugada con una “sublimación de los matices característicos del folclore catalán”, especialmente visible en el movimiento lento, debieron sin duda satisfacer las expectativas del jurado, en sintonía con las protestas de fidelidad “mediterránea” de su autor y su poética sentimental:

...al borde de nuestro soleado Mediterráneo no podemos sentir como en la estepa oriental. Strawinsky, Bartók y otros grandes músicos contemporáneos tienen algunas obras que causan grande admiración por la inteligencia y el ingenio que revelan; son obras que electrizan por su potencia pero... a veces dejan un vacío en las zonas de la sensibilidad.

Estoy convencido de que la música tiene la misión de hablar al corazón y tal vez en nuestra época, tan atormentada, sea más necesario que nunca una música que eleve el espíritu y sugiera climas de serenidad (P. Voltes, 1951).

Tanto el estreno de esta sinfonía en Barcelona, en el contexto de la celebración de las fiestas patronales de la ciudad, como su posterior presentación en Madrid dejaron un regusto agrídulce: demasiado atrevida para algunos, escépticos frente al carácter extrovertido y *Six* del último movimiento *alla galop*, en

13. En el Arxiu Històric de la OBC, consultado gracias a la colaboración de su archivera, D.ª Begoña Pérez, constan las siguientes obras galardonadas: R. Lamote de Grignon, *Enigmes* (227, sólo partes de orquesta); F. Ardèvol, *Suite* (267, sólo partes de orquesta); A. Pérez Olea, *Suite de cantos populares* (277) y J. Muñoz Molleda, *Sinfonía en La menor* (278).

Por su parte, en la Biblioteca de Catalunya se encuentran las partituras completas de la *Sinfonía en Mi mayor*, de Blancafort (Fons Manuel Blancafort M 4893/10a) y de *Enigmes*, de Lamote de Grignon (Fons Lamote de Grignon M A2-RLG 109/1, reprografía del manuscrito hológrafo).

La editorial Boileau ha anunciado una inminente publicación de la *Sinfonía en Mi mayor*, de Blancafort [B.3187]; <<http://www.boileau-musica.com>> (Último acceso: 21-9-2010).

14. Tal vez se trate del titulado *Scherzo de Nadal* (1951), recogido en los catálogos de la obra de Blancafort; cfr. X. Aviñoa, 1997, p. 182.

exceso reaccionaria para otros o, en el caso de la retaguardia tardorromántica, aquejada de una excesiva ligereza: "... falta, en nuestra sincera opinión, una mayor amplitud constructiva y una más elevada calidad temática", en palabras del furibundo straussiano Conrado del Campo (C. del Campo, 1951).

No obstante, las voces más autorizadas y comprometidas mostraron un decidido apoyo: Xavier Montsalvatge, cuya relevancia como crítico musical en *Destino* y en *La Vanguardia Española* es incontestable en estos años, no se rebozaba en afirmar, desde las páginas de este último periódico, la significación pretendida para el premio, "el más importante... que se concede actualmente en España", y pese a que un año después se lamentara del hecho de que "... abundan los compositores que saben su oficio aunque escasean los capaces de poner sus conocimientos al servicio de una idea estética verdaderamente original, interesante y persuasiva" (J. Montsalvatge, 1951), prestará desde el jurado un soporte inquebrantable de manera continuada a partir de 1953.

Sólo un año después, en 1951, se subsanó la postergación de la edición anterior: el finalista, Ricard Lamote de Grignon, pasaba a primer plano al obtener el premio por su gran fresco sinfónico *Enigmes*, del que quedaron omitidos los dos últimos movimientos corales, sobre textos del Apocalipsis, por exigencias de una convocatoria que excluía de la plantilla toda participación vocal¹⁵; la escritura de *Enigmes* ocupó a Lamote entre 1933 y 1948, un período muy prolongado en comparación con su segundo oratorio *El Càntic dels Càntics* (1962), y su ambición se refleja en el uso de un lenguaje orquestal muy amplio -así, una nutrida percusión que incluye címbalon, campanólogo, campana y máquina de viento- y de una meticulosa coherencia temática en torno de dos *leitmotive* recurrentes.

Aunque los cinco números presentados al concurso eran anteriores a la contienda, su presentación al público "a manera de 'acción de gracias' por todas las divinas bondades" y su conclusión jubilosa y 'gregoriana', sobre el acorde de La Mayor en la alabanza de la Jerusalén celestial, conectaba plenamente con la visión de un catolicismo de cuño agónico, unamuniano, y se prestaba a una fácil identificación con la situación de la ciudad durante y después de la guerra, ya 'liberada' (J. Montsalvatge, 1952; M. del Arco, 1952). Y no debemos olvidar que el control dogmático de las obras presentadas al Premio, al menos como referencia negativa para evitar toda posible desviación heterodoxa, quedará asegurado desde 1954 con la presidencia, inamovible, del jurado por el jesuita Antoni Massana.

15. El estreno de la versión completa de *Enigmes* tendría que esperar hasta el 8 de febrero de 1963, como parte del concierto-homenaje a su autor dirigido por Rafael Ferrer a la Orquesta Municipal de Barcelona en el Palau de la Música Catalana [P.J. Gondrau Valls (recitador); Capilla Clásica Polifónica del F.A.D., Coral Sant Jordi, Coro Madrigal, Coral Antics Escolans de Montserrat].

DEU: I em vaig lomar
per a veure la veu que a mi em parlava;
i vaig veure set canelobres d'ors i en mig
dels set canelobres, UN, semblant al fill
de l'Home. I el seu cap i els seus ca-
bells eren blancs com la llana blanca,
com la neu; i els seus ulls, com flames
de foc. I era la seva veu com la de
moltes niquets. I tenia a la dreta
set estrelles, i de la seva boca en
sortia una espasa de dos lloms. I el
seu rostre resplendia com el sol quan
reaprendeix amb la força.

Lento. Vivo.

VIVO

Campanelli

(trémolo)

3 soli

dim.

(facile viba.)

PP

Campane tub.

Piatti (a. bac.)

Tig.

Figura 5. R. Lamote de Grignon, *Enigmes*, I. Presència i paraula de Déu, cc. 1-6
(Biblioteca de Catalunya, Fons Lamote de Grignon M A2-RLG 109).

R. Lamote de Grignon, *Enigmes*

- I. Presència i paraula de Déu
- II. L'estrella del matí
- III. El setial de Déu
- IV. Lamentació de l'Apòstol
- V. El sisè segell
- VI. El silenci
- VII. Càntics de lloança

1952 supone el inicio de una “travesía en el desierto”: por dos años consecutivos -hecho que se repetirá regularmente en 1956, 1958 y 1960, a diferencia del Premio Nacional de Música, que a lo largo de la década sólo registrará esta circunstancia en 1957- el jurado no halló obra alguna merecedora del galardón, con el agravante de constituirse Música, junto con Fotografía y Cine, en la disciplina con menor capacidad de convocatoria. Ante la amenaza de supresión de la categoría, se recurrió al establecimiento extraordinario, para 1953, de dos categorías “menores”, destinadas a la orquesta de cuerda y a la composición camerística; por cierto, en este 1952, único año del decenio en que Montsalvatge no perteneció al jurado del premio, se perdió la ocasión de distinguir una composición de la importancia de su *Concierto breve para piano y orquesta*, ejemplo de su estética “antillanista” y de la asunción de los modelos ravelianos¹⁶.

De nuevo un cierto inmovilismo estético, y la constatación de una decidida red de intereses, preside la elección de los ganadores en las convocatorias extraordinarias de 1953: en el apartado orquestal es Lluís Benejam (1914-1968) el galardonado por su *Poema para orquesta de cuerda* -un compositor discípulo de Massana, activo como intérprete en las principales agrupaciones de la ciudad (de hecho, era concertino de la misma Orquesta Municipal que habría de estrenar la obra) y que acabaría sus días, tras su paso por Ecuador, en Birmingham (USA)-, y en el de música de cámara un *Trío de cuerda* de Fernando Ardèvol (1887-1972), en cuya academia se habían formado miembros del jurado como Rafael Ferrer o Juan Pich Santasusana, director de la Banda Municipal, y el propio Benejam.

Lo que, a juzgar por otras obras debidas a Benejam en el mismo período, caso de la *Elegía sobre un tema incaic* (1953) o la colección de sonatas para instrumentos de cuerda y piano de inicios de la década, debió ser en su *Poema etbos* romántico acendrado y universo tonal escasamente perturbado, se escora en el *Trío* de Ardèvol en reinterpretación del denso contrapunto de Reger y del moderado cromatismo del primer Schönberg.

Recorrer, por otra parte, el reflejo periodístico de los sucesivos actos de concesión evidencia su verdadera dimensión al contemplar cómo se integran en un más amplio conjunto de ceremonias político-religiosas en ese día: por ejemplo, en 1957 éstas incluían el rezo del *Te Deum* en la catedral y la celebración de oficios

16. Circunstancia que el compositor recoge en sus memorias (X. Montsalvatge, 1988, pp. 89-90).

religiosos, la inauguración de grupos escolares y exposiciones o la concesión a título póstumo de la Medalla de la Ciudad a Moscardó... un itinerario a cuya conclusión el acto de lectura del fallo reunía a los más altos representantes del ejército, la política y la cultura de la ciudad en lugares tan significativos como el Ateneu Barcelonès (1950-1953), el Saló de Cent del Ayuntamiento (1954), el Palau de la Virreina (1955) y, finalmente, y con banquete incluido, los salones del Hotel Ritz (1956-1961).

La situación, sin embargo, no era sostenible desde el punto de vista propagandístico cultural: la lectura del fallo, de nuevo de carácter negativo, de la convocatoria de 1953 en enero de 1954 provocó una incompreensión manifiesta y un gran malestar que se tradujeron en una notable relajación progresiva de los requisitos de las convocatorias, desde la supresión de la efímera audición pública previa a la confesión, manifestada por un miembro del jurado en enero de 1955, de que "... no era absolutamente preciso... encontrar la obra maestra, indiscutible y perfecta, sino que unas páginas de buena música, de música notablemente escrita, justificaban una actitud aprobatoria" (J. Montsalvatge, 1955).

El desembarco, como sucesivos ganadores, de un valenciano de adopción, Miguel Asíns Arbó (1916-1996) (*Alvargonzález*, 1954), y del catedrático del Conservatorio de Madrid Victorino Echevarría (1898-1965) (*Cataluña*, 1955), ambos sobradamente conocidos en los Premios Nacionales de Música como ganadores de las ediciones de 1950 y 1955, supuso una ruptura evidente con el público, en especial con sus sectores más nacionalistas: el estreno de ambas obras encontró encendidas protestas por parte del auditorio, que no veía sus expectativas musicales cumplidas ni en el trasnochado poema sinfónico de tema machadiano de Asíns Arbó ni en el folclorismo, inasumible en cuanto exportado desde Madrid, de la *suite de ballet* de Echevarría.

De nuevo es Montsalvatge quien en junio de 1956, tras otra convocatoria desierta, pone el dedo en la llaga: "El Premio de Música de Barcelona hasta ahora ha motivado más disgustos y desilusiones que alegrías"; su adecuada supervivencia, a juicio del compositor, pasaba por una modificación profunda de las bases, para lo que propone reformas como la apertura de plantillas posibles, la supresión del carácter inédito y anónimo de las obras presentadas, y el anuncio previo del jurado y su presidencia por una personalidad internacional prestigiosa; de todas ellas, sólo la exención del anonimato –en un círculo musical tan reducido como el barcelonés (y español) de la época, del todo virtual– y de la condición de su carácter inédito absoluto se implantarían, respectivamente, en 1957 y 1958 (J. Montsalvatge, 1956).

Por su parte, la obra galardonada en 1957, una *Suite para orquesta* de nuestro ya conocido Ardèvol, resulta sintomática de la desorientación estética que parece presidir el juicio de los sucesivos jurados, al premiar una composición que oscila con impunidad entre el cromatismo tortuoso ("Tema Variado"), la recuperación regeriana de formas antiguas (la giga en forma de fuga conclusiva) o la directa reinención del pasado imperial, caso del "meriñaque" *alla pavana*, de la "Danza de las meninas" o de la "Napolitana" que conforman buena parte de su segundo movimiento.

F. Ardèvol, *Suite para orquesta*

- I. Preludio. *Lento - Allegro scherzando - Vivace - Lento - Vivacissimo*
- II. Ritmos fugaces
 - a) Sincopado. *Scherzando*
 - b) Meriñaque. *Andante* [a la pavana]
 - c) Heroica. *Allegro pesante*
 - d) Danza de las meninas. *Andante*
 - e) Napolitana. Tpo. Tarantela. *Presto, molto leg(g)iero*
- III. Tema Variado
- IV. Final. Giga (Fuga). *Presto [sempre leggiero]*

Frente a la necesidad de una refundación, las convocatorias que cierran la década suponen para el Premio, por el contrario, una limitada reforma de insuficiente alcance. Así, en 1958, asistimos a la instauración de una segunda categoría, de dotación económica inferior (y carácter estético obsoleto), destinada a “colecciones de canciones y danzas de carácter popular”, que consiguió sólo de modo ficticio aumentar el número de obras presentadas, ya que en la categoría sinfónica principal quedó de nuevo desierto el premio, dejando por el camino obras tan estimables como el *Concierto para violonchelo y orquesta en La mayor*, de José Moreno Gans, compositor finalista en dos ocasiones (1951 y 1961).

En este apartado folclórico, el premio viajó de nuevo hasta Madrid en la persona de Antonio Pérez Olea (1923-2005), discípulo de Conrado del Campo y de Jesús Guridi pronto decantado hacia la creación cinematográfica: su *Suite de cantos populares*, fechada en noviembre de 1958, agrupa en dos series de once piezas, en imposible sucesión, armonizaciones orquestadas de cantos procedentes de varios puntos de la geografía española (Andalucía, Castilla, Extremadura) e iberoamericana (Venezuela, Costa Rica), basándose en fuentes tan añejas como el *Cancionero popular. Colección española de coplas y seguidillas* editado por Emilio Lafuente Alcántara en Madrid en 1865.

A. Pérez Olea, *Suite de cantos populares*

PRIMERA PARTE

- I, II y IV. Rondas
 - I. “Cómo quieres que tenga / finos colores” (*Lento*)
 - II. “El pimpinillo, el pimpinero, / cómo cantaba el mes de Enero” (*Poco vivo*)
 - IV. “Fatigas me dan de muerte / si no te veo en un día” (*Ligero*)
- III. Aceitunera (*Lento*) “Una vez que fui a aceitunas”
- V. Nana (*Andante*) “Dormite, mi niño, que tengo que hacer”
- VI. Villancico (*Vivo*) “Vino la Nochebuena, / no vi tu cara”

SEGUNDA PARTE

- I. Ofrenda (*Poco moderato*, místico) “Al poderoso San Roque / venimos a saludar”
- II. Gallarda (Vivo) “Cómo quieres que te quiera / si no te puedo querer”
- III. Rondeña (Vivo) “Rondeñas vienen cantando / rondeñas ceclavineras”
- IV. Pasacalle (*Allegro molto*) “Cómo quieres que te olvide / si has sido mi amor primero”
- V. Loa (*Andante*) “Cómo quieres que vaya / vaya y revaya”

Y, para finalizar, en 1959 es el antiguo discípulo de Joaquín Turina y Premio Nacional de Música en 1951, José Muñoz Molleda (1905-1988), quien se alza con el premio en la categoría sinfónica –quedando desierta la folclórica– con su *Sinfonía en La menor*, una partitura más escorada del lado de la tradición que de la modernidad, si nos atenemos a su universo modal, su respeto escrupuloso a las formas canónicas (sonata, *lied*, *scherzo* con trío) y, especialmente, al zapateado que cierra la obra, de modo paroxístico similar al de alguna de las *Danzas fantásticas* de su maestro.

PREMIOS “CIUDAD DE BARCELONA” DE MÚSICA (1950-1959)

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1950	- Compositores españoles. - Obras para orquesta sinfónica. - Inéditas y no estrenadas. - Duración mínima: 20 min.	MANUEL BLANCAFORT <i>Sinfonía en Mi Mayor</i> E. Barcelona, 28-9-1951. Orquesta Municipal de Barcelona / E. Toldrà	<u>L. de Caralt</u> 6 E. Toldrà J. Zamacois E. Casals X. Montsalvatge F. Mompou
1951	- Anonimato, bajo lema.	RICARD LAMOTE DE GRIGNON <i>Enigmes</i> E. Barcelona, 31-10-1952. O. Municipal de Barcelona, F. Parès (recit.) / E. Toldrà	<u>E. Toldrà</u> 5 M. Blancafort X. Montsalvatge F. Mompou E. Casals
1952		Desierto - Convocatoria extraordinaria de dos categorías: Orquesta de cuerda y Música de cámara (3-5 instrumentos, con o sin piano) para la edición siguiente	<u>E. Sopena</u> 7 E. Toldrà J. Zamacois F. Baldelló P. Vallribera R. Ferrer R. Lamote

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1953	<p>- Obras para orquesta sinfónica, excluyendo solistas vocales o instrumentales.</p> <p>- Elección preliminar de un máx. de 3 obras y audición pública previa al fallo.</p>	<p>Desierto</p> <p><u>Orquesta de cuerda:</u> LLUÍS BENEJAM <i>Poema para orquesta de cuerda</i> E. Barcelona, 28-5-1954. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p> <p><u>Música de cámara:</u> FERNANDO ARDÈVOL <i>Trío de cuerda</i> E. Barcelona, 20-5-1954. Agrupación de Música de Cámara de Barcelona</p>	<p><u>E. Toldrà</u> 7 J. Zamacois X. Montsalvatge J. Pich Santasusana R. Ferrer E. Casals F. Mompou</p>
1954		<p>MIGUEL ASÍNS ARBÓ <i>Alvargonzález</i> E. Barcelona, 25-2-1955. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 F. Sopeña (ausente) J. Zamacois J. Pich Santasusana R. Lamote X. Montsalvatge E. Ribó</p>
1955		<p>VICTORINO ECHEVARRÍA <i>Cataluña</i> E. Barcelona, 28-5-1956. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 6 E. Toldrà R. Lamote R. García Sanz P. Franck R. Ferrer</p>
1956	<p>- Se suprime la audición pública previa.</p>	<p>Desierto</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana P. Vallribera R. Ferrer X. Montsalvatge</p>
1957	<p>- Se suprime el anonimato del envío.</p>	<p>F. ARDÈVOL <i>Suite [sinfónica]</i> E. Barcelona, 23-5-1958. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana X. Montsalvatge J. Altisent R. Ferrer</p>
1958	<p>- Dos categorías:</p> <p>A) Orquesta Sinfónica, incluyendo solistas vocales o instrumentales.</p> <p>B) Colección de canciones o danzas orquestales (al menos, 6 piezas).</p> <p>- No estrenada en Barcelona.</p>	<p>Desierto (categoría A)</p> <p>ANTONIO PÉREZ OLEA <i>Suite de cantos [populares]</i> E. Barcelona, 5-2-1960. O. Municipal de Barcelona, M. R. Barbany (mezzosoprano)/E. Toldrà</p>	<p><u>A. Massana (SD)</u> 7 E. Toldrà R. Lamote J. Pich Santasusana X. Montsalvatge R. de la Riba (OFM) F. Ardèvol</p>

AÑO	CONVOCATORIA	PREMIO	JURADO (+ Secretario Municipal)
1959		JOSÉ MUÑOZ MOLLEDA <i>Sinfonía en La menor</i> E. Barcelona, 13-5-1960. O. Municipal de Barcelona / E. Toldrà Desierto (categoría B)	A. Massana (SD) 7 E. Toldrà J. Zamacois J. Pich Santasusana R. Lamote R. de la Riba (OFM) X. Montsalvatge

Coda

*Galop del cavall flac,
 per tristos anys, per aspres
 camins de Sepharad.
 Àrid dolor demana
 aigua benigna, blat.
 Si poca, la clara pluja
 que no se'ns torni sang.
 La nostra nit, orella
 parada de l'esglai,
 escolta com s'atansen,
 per l'ampla pell de brau,
 rialles sense llavis,
 mal somni cavalcat.*

(S. Espriu, *La pell de brau*, IV)

De la que en 1960 bautizó Manuel Valls como “generació de 1920” (M. Valls, 1960), tan sólo Mompou, Toldrà y Blancafort reciben en su monografía un tratamiento específico, y es justamente el tercero quien obtiene del musicólogo las palabras más generosas para su última producción:

... i així ens dona una obra clara, madura, assenyada i sòlidament estructurada, fidel expressió de la seva personalitat en l'ordre individual i que, en el social, representa la síntesi vivent de la cultura musical de Catalunya (M. Valls, 1960, p. 137).

Claridad, solidez, *seny*... una valoración positiva que coincide, al inicio de la nueva década, con un relativo cambio de actitud de las generaciones menos marcadas por la guerra -Manuel Valls había nacido en 1920, dos años antes que Ferrater- hacia la obra de madurez de sus predecesores, reivindicada por Jaume Vicens Vives en la segunda edición de su *Noticia de Catalunya* (1960), y ese mismo año refrendada por la publicación de títulos tan influyentes como *Vacances pagades*, de Pere Quart, y, sobre todo, *La pell de brau*, de Salvador Espriu.

La propia lógica vital llevó en estos años a la desaparición paulatina de sus representantes (Toldrà y Lamote en 1962, Taltabull en 1964), pero el peso de su contribución a la continuidad de una línea creativa en el primer franquismo que permitió la emergencia de la nueva generación de compositores catalanes –por estos años asoman en los Premios “Ciudad de Barcelona” Josep Soler (1961) y Salvador Pueyo (1964) como ganadores, y Leonard Balada o Joan Guinjoan como postulantes– y el comienzo de nuevas iniciativas de difusión del repertorio contemporáneo, desde la puesta en marcha de los ciclos de “Música Oberta” a la fundación de grupos especializados como “Diabolus in Musica” o el “Conjunt Català de Música Contemporània”, por ejemplo, dista aún de ser ponderado en su justa profundidad y vigencia: de hecho, aún en 1966, dieciséis años después de la creación del Premio “Ciudad de Barcelona”, fue de nuevo Blancafort quien repitió en el palmarés con la ya mencionada *Rapsòdia catalana*. A partir de aquí ya es, probablemente, otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- Alsina, M.: *El Cercle Manuel de Falla*, Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2005.
- Almacellas i Díez, J. M.: “El procés de creació de l'Orquestra Municipal de Barcelona”, *Revista Catalana de Musicologia*, 3 (2005), 93-112.
- Amat, J.: *Las voces del diálogo. Poesía y política en el medio siglo*, Barcelona: Península, 2007.
- Amat, J.: *Els 'Coloquios Catalunya-Castilla' (1964-1971). Debat sobre el model territorial de l'Espanya democràtica*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010.
- Arco, [M.] del: “Ricardo Lamote de Grignon”, *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1-11-1952, 2.
- Aviñoa, X.: *Manuel Blancafort*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura – Proa, 1997 (Compositors Catalans, 7).
- Aviñoa, X.: “Ricard Lamote de Grignon – Tríptico de la piel de toro”, Barcelona: Tritó, 2009 [TR616], 5-6.
- Aviñoa, X.: “Ricard Lamote de Grignon, el simfonista reservat” [COLUMNA MÚSICA 1CM0204 (2009). Podlasie Philharmonic Orchestra, Daniel Blanch (piano) / Marcin Nał cz-Niesiołowski], 8-11.
- Caballero Pàmies, Ll. (ed.): *Xavier Montsalvatge. Homenaje a un compositor*, Madrid: Fundación Autor, 2005.
- Cabrera García, M.^a I.: *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada: Universidad de Granada, 1998.
- Calmell, C.: “Eduard Toldrà, compositor”, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona – Departament d'Història de l'Art, 1991.

- Campo, C. del: “Concierto de las orquestas Nacional y Sinfónica”, *El Alcázar*, Madrid, 27-11-1951.
- Capdevila, M.: *Eduard Toldrà, músic*, Barcelona: Editorial Aedos, 1964.
- Capdevila, M. y C. Calmell: *Eduard Toldrà*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Boileau, 1995 (Compositors Catalans, 5).
- Coll, M.: *Lamote de Grignon*, Barcelona: Nou Art Thor, 1989.
- Cortès i Mir, E.: “La música catalana dels segles XIX-XXI”, en Bonastre, F y E Cortès (coords.): *Història crítica de la música catalana*, [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 2009, pp. 423-514.
- Ferrater, G.: “Madame se meurt...”, *Ínsula*, 95 (noviembre de 1953), 12-13; reproducido en Ferrater, G.: *Sobre literatura. Assaigs, articles i altres textos. 1951-1971*, ed. J. Ferraté, Barcelona: edicions 62, 1979, pp. 81-88.
- Gabancho, P.: *La postguerra cultural a Barcelona (1939-1959)*. *Converses*, Barcelona: Meteora, 2005.
- Gasser, L.: *La música contemporànea a través de la obra de Josep M.ª Mestres Quadreny*, Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1983 (Ethos-Música, 11).
- Gracia, J.: *Estado y cultura. El despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Barcelona: Anagrama, 2006.
- Homs, J.: *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo: Universidad de Oviedo-Servicio de Publicaciones, 1987 (Ethos-Música, 16).
- Homs, J.: *Antología de la música contemporània del 1900 al 1959*, Barcelona: Pòrtic, 2001.
- Martorell, O.: *Quasi un segle de simfonisme a Barcelona*, vol. I. *De l'Orquestra Pau Casals a l'Orquestra Ciutat de Barcelona*, Barcelona: Beta Editorial S.A., 1995.
- Montsalvatge, J.: “Al margen del II Premio de Música ‘Ciudad de Barcelona’”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30-1-1952, 13.
- Montsalvatge, J.: “El premio de música ‘Ciudad de Barcelona’ de este año”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 28-1-1955, 16.
- Montsalvatge, J.: “Considerandos sobre el Premio de Música ‘Ciudad de Barcelona’”, *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14-6-1956, 23.
- Montsalvatge, X.: *Papeles autobiográficos. Al alcance del recuerdo*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Pérez i Treviño, O. y A. Bofill i Levi: *Josep M. Mestres Quadreny*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Proa, 2002 (Compositors Catalans, 11).
- Quaderns de Vallençana*, 3 (febrero de 2009), “La dècada dels 40. L'exili i la lluita contra la desertització cultural”.
- Riera, C. y M.ª Payeras: *1959: De Collioure a Formentor*, Madrid: Visor, 2009.

- Sàbat, A.: *El Palau de la Música Catalana. Els anys de la repressió franquista. 1936-1975*, Barcelona: Edicions de 1984, 2010.
- Taverna-Bech, F., C. Guinovart y F. Bonastre: *Xavier Montsalvatge*, Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura - Boileau, 1994 (Compositors Catalans, 4).
- Valls, M.: *La música catalana contemporània*, Barcelona: Editorial Selecta, 1960 (Biblioteca Selecta, 283).
- Voltes, P.: "Charla con el compositor Manuel Blancafort", *Ritmo*, 240 (diciembre de 1951).
- Zabala, A.: "El lied", en Bonastre, F. y F. Cortès (coords.): *Història crítica de la música catalana*, [Bellaterra]: Universitat Autònoma de Barcelona-Servei de Publicacions, 2009, pp. 281-326.