

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

DOCTOR
HONORIS CAUSA

XAVIER MONTSALVATGE



DISCURS LLEGIT
A LA CERIMÒNIA D'INVESTIDURA
CELEBRADA A L'AUDITORI DE LA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Servei de Biblioteques



1500141723

ACULTAT DE LLETRES
22 DE MAIG, DE L'ANY 1985

BELLATERRA, 1985



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

DOCTOR
HONORIS CAUSA
XAVIER MONTSALVATGE



DISCURS LLEGIT
A LA CERIMÒNIA
D'INVESTIDURA
CELEBRADA
A L'AUDITORI DE LA
FACULTAT DE LLETRES
EL DIA 22 DE MAIG
DE L'ANY 1985

BELLATERRA, 1985

R.132.210



Gravat procedent de l'obra *Musica getutscht*
de Sebastian Virdung, 1511

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
Bellaterra (Barcelona)
Servei de Publicacions
Dipòsit Legal: B. 15.832-1985
Producció i Impressió: Coordinadora Gràfica, S.A.
Printed in Spain

REFLEXIONS A L'ENTORN DE L'OBRA
DE XAVIER MONTSALVATGE

PER

FRANCESC BONASTRE

Excel·lentíssim i Magnífic Senyor Rector
Il·lustríssims Senyors,
Senyores, Senyors,

Des dels temps fundacionals de la nostra Universitat, hom procurà d'accentuar les relacions pregones i necessàries entre la institució pròpia i la societat que l'envoltava, cercant la lògica dimensió i temptant la coherència adient amb l'erecció d'una mútua textura comunicativa. Per altra banda, cal recordar que la nostra Facultat de Lletres posseí, *ab initio*, ensenyament musical, continuat i acrescut amb els anys: no és pas una data simplement anecdòtica, sinó tendencialment significativa per a entendre l'acte d'avui.

Així ho entengué el Departament d'Art, al qual cal agrair la sensibilitat i gentilesa que permeteren, a través de la Facultat de Lletres i els diversos òrgans de gestió i representació universitària, la proposta d'atorgament del grau de Doctor *Honoris Causa* a favor de Xavier Montsalvatge i Bassols, en atenció als seus destacadíssims mèrits com a compositor i crític.

Tanmateix, l'acte d'avui s'insereix en un marc històric, que accentua la coherència esmentada anteriorment: Montsalvatge és el primer Doctor *Honoris Causa* del Departament d'Art, i

alhora el primer compositor que és reconegut a la Universitat Autònoma de Barcelona amb aquest preuat guardó, la celebració del qual coincideix amb la inauguració de l'Auditori de la Facultat de Lletres, i s'emmarca en els actes de l'Any Europeu de la Música. Aquest reconeixement esdevé el resultat final d'un llarg procés en el qual tots els estaments universitaris hi han convingut amatents i del qual cal felicitar-nos-en.

Aquestes raons profundes són en funció de l'alta qualitat artística i humanística de Xavier Montsalvatge, palesada durant molts anys d'exercici professional: cinquanta anys d'obra compositiva i crítica exemplar, esmerçats en una recerca contínua de llenguatge propi, empeltat a una àrea cultural molt definida.

Si bé és cert que la dinàmica històrica i cultural en què Montsalvatge visqué els anys de la seva formació musical no s'adeia ja amb els pressupòsits del nacionalisme musical pròpiament dit, la seva obra respon tanmateix a una palesa i conscient catalanitat que trascendeix els límits del país, per a esdevenir universal a través d'un pregon arrelament a la *koiné* mediterrània.

Els mòduls indians de l'antillanisme, d'evidents ressonàncies nostres a través del testimoni dels cants d'havaneres servades vivament a la Costa, representen el punt d'inflexió sobre la seva activitat compositiva dels anys quaranta, després dels primers tempteigs de la dècada anterior, que li atorgaren un merescut reconeixement.

La catalanitat de la música de Montsalvatge s'inscriu tanmateix per la lògica relació amb el país europeu veí: el París dels seus somnis de joventut forma part de l'herència del

compositor, accentuada amb els anys. La música del *Six*, en tant que punt crític vers l'impressionisme; la bonhomia sorneguera de Satie, el constructivisme d'Honegger, la tendresa càustica de Poulenc, i el politonalisme i l'accent afro-america de Milhaud, orienten el seu treball d'aquesta època. Fins i tot la música de Stravinsky és avaluada per Xavier Montsalvatge, com a fruit del vivíssim contacte amb la música francesa.

Un altre àmbit superior de referència cultural de l'obra de Montsalvatge és la clara opció mediterrània de la seva producció. Aquesta mediterraneïtat representa una vivència conscient del llegat cultural i artístic, que s'aferma amb la concreció, el lirisme i la ironia que veiem, per exemple, a la textura de les seves òperes (*El Gato con botas*, *Una voce in off*): des de les *colorature* del barroc monteverdian fins els accents d'un Petrassi, hi ha un arrelament al fenomen meravellós de l'univers vocal de l'àrea italiana.

L'antillanisme (1940-1953) no suposa per a Montsalvatge una referència textual; més aviat escau l'exponent de l'assoliment de la claredat de llenguatge mitjançant la distorsió musical, en diversos paràmetres, de les antigues cantilenes. Tampoc no hi ha, en aquesta producció, cap mena d'extatisme ni de delectança, sinó una conscient ironia que envolta l'atmosfera artística, dotant-la d'una evident subtilitat: aquest és, per altra banda, un procediment molt car al compositor, sempre allunyat d'academicismes. L'antillanisme anà difuminant-se amb el temps, agermanant-se gairebé esperpènticament amb el *jazz*.

La continuada tasca de crítica musical, que el nostre artista exercí des d'abans de la guerra civil, el menà necessàriament

per l'angoixant via de l'autocrítica, a través de la reflexió essencial damunt la pròpia obra i l'*speculum* de l'aliena, convertit alhora en *musicus* i *cantor*, tramatge que enriqueix la textura de la seva producció. Aquest fet explica el creixent grau d'abstracció manifest a la seva obra des de 1960, amb els antecedents de la *Partita* i el *Cant Espiritual*. Conscient de la nova dimensió, atorga a la seva música una inèdita lucidesa, no exempta de turment, amb amplis contrastos dels paraments del so, entre els quals sobresurt l'ús de la tímbrica com a element bàsic de la mateixa creació musical.

La dislocació de la línia melòdica, en una reelaboració intel·lectual cada vegada més íntima i refinada, apareix a les *Cinc Invocacions...* i a *Laberinto*, on s'ha aconseguit una obra madura, profunda i personal, a través de sublimacions coherents de diverses tècniques i estils: ús del dodecafonisme, presència de puntillisme tímbric de ressò webernià, transmutació sinestèsica de les formes plàstiques, dinàmica expressivista, i allò que Enrique Franco anomenà el «realisme màgic».

Aconsegueix d'aquesta manera una nova subjectivitat, lluny del simple *métier* (que domina en grau excel·lent), col·locant la seva obra dins pregones ressonàncies humanístiques, sense cedir a les temptacions del passat ni a les veleïtats de la pura experimentació.

El gran encert de Montsalvatge escau la lògica personal i coherent, enmig de dues grans generacions de la música hispànica: el nacionalisme sorgit de Pedrell i el post-serialisme. Sense deixar-se influir per cap dels dos grups, però assumint l'experiència d'ambdues vessants, aconsegueix una línia ascendent de la pròpia identitat artística, assolida per una contínua lluita interna.

La llarga i fructífera activitat crítica, exercida a *El Matí*, *Destino* i *La Vanguardia*, ens dóna la suma de més de tres mil articles, elaborats sempre amb una professionalitat i responsabilitat no gens habituals al nostre país.

Montsalvatge esdevingué dur, sovint, amb els judicis sobre l'obra aliena, justament per una prèvia i sacrificada tasca d'autocrítica damunt la pròpia, de la mútua inserció de la qual ja n'hem parlat abans. La crítica de Montsalvatge és, a Catalunya i a l'Estat espanyol, una pedra de toc per a qualsevol compositor; indulgent amb els artistes joves, sever amb els més coneguts, el nostre compositor ha hagut d'equilibrar no solament la seva obra, sinó sobretot la seva vida artística i intel·lectual a una continuada i evolutiva labor axiològica.

En aquest sentit, l'obra de Montsalvatge aconseguix una importància cabdal, pel fet que dotzenes de compositors han seguit —i segueixen— les seves orientacions, suggerides sempre amb pregon arrelament humanístic i mai com a dictat, que la seva generositat, liberalitat i altura intel·lectual mai no haurien permès.

Amb Montsalvatge assistim, a més, a la ruptura de la vella creença segons la qual un crític és el resultat d'un artista fracassat: compositor eminent i crític exemplar, la lucidesa de la seva obra ha estat fruit d'un treball interior per al qual el nostre país no ha esdevingut especialment propici.



SEIXANTA ANYS DE RECORDS

PER

XAVIER MONTSALVATGE

Excel·lentíssim i Magnífic Senyor Rector,
Il·lustríssims Senyors,
Senyores i Senyors:

Tinc la convicció que em correspon en primer lloc dir unes paraules de cortesia per l'honor que avui se'm confereix i agrair profundament a l'excel·lentíssim senyor Rector d'aquesta Universitat per haver volgut admetre el meu nomenament de Doctor *Honoris Causa*. Difícilment podrà imaginar l'orgull —un orgull que en aquest cas considero legítim— amb què rebo aquesta alta distinció que mai hauria pensat que se'm pogués haver atorgat.

Sóc nat a Girona fa setanta-tres anys. El meu avi, Francesc Montsalvatge i Fossas, va ser un il·lustre historiador prou conegut i el meu pare un escriptor notable, malauradament mort en plena joventut, que va deixar una obra escassa però de primeríssima qualitat.

No havia complert els deu anys quan vaig passar a viure a Barcelona i la família va decidir dedicar-me a la música. De seguida vaig tenir molts amics, pràcticament tots universitaris, estudiants de dret, filosofia i arquitectura principalment. El fet que cursessin a la Universitat i que jo em dediqués a una cosa per a ells tan estranya com la música, em produïa una

recòndita idea de frustració, de sentir-me marginat. Si hagués pogut pensar que acabaria entrant a la Universitat per la porta gran m'hauria considerat la persona més afortunada de la terra.

Això s'està produint ara. I sóc conscient també que si estic en aquest lloc és gràcies a la volenterosa actitud del Departament d'Art i la Facultat de Lletres així com l'eficient i afectiva iniciativa del meu admirat amic Francesc Bonastre, que ha tingut la deferència de patrocinar la meva designació i la bondat de presentar-me. El professor Bonastre, portant al límit la seva generositat, m'atribueix uns mèrits que dubto que em corresponguin, però tanmateix agraeixo igualment la seva atenció, encara que haurà contribuït a augmentar el meu torbament i a fer-me sentir més cohibit, quan em pertoca, atenint-me al ritu obligat en els actes d'ingrés en aquesta docta institució, exposar d'alguna manera allò que podríem considerar una tesi. Confesso que en aquestes circumstàncies em crec incapaç de redactar-la. Espero m'excusaran per aquesta manca que procuraré compensar parlant d'un tema menys transcendent del que podria ésser una disquisició més intel·lectual, però que presento com una mena de justificant de la meva presència en aquesta tribuna.

Em referiré, una mica per sobre, a músics als qui dec una més sana i profitosa influència. La relació serà forçosament molt incompleta i encara que voldria esmentar aquells que tinc més presents a la memòria per haver-los conegut i, alguns, tractat llargament, em caldrà silenciar-ne molts d'altres que no he oblidat, i també per no convertir aquesta glossa en llista interminable, que podria semblar una lleugera crònica de la vida musical barcelonina en el transcurs de gairebé seixanta anys.

Perquè el cert és que des de l'edat de deu anys, en pertànyer a una família que sentia per la música una vertadera devoció, em portaren a la majoria dels concerts que llavors se celebraven (que, cal dir, eren molt menys nombrosos dels que es convoquen actualment), a la vegada que quedava matriculat a la vella Escola Municipal de Música i vaig començar a sentir per la realitat musical una barreja de respecte i d'admiració. Per una banda el respecte i jo diria gairebé la por, me la produïa més que ningú el director de l'Escola, el venerable mestre Antoni Nicolau, alt, sever, amb el seu nas aguilenc, la barba blanca i la seva birreta negra que ens el feia semblar un rabí israelita. També el mestre Enric Morera, sempre arrogant encara que després, en esdevenir deixeble directe seu, vaig descobrir en ell, sota una aparença d'altivesa, una bondat gairebé infantil; el mestre Lluís Millet, invariablement irònic i jovial, que alternava la direcció de l'Orfeó Català amb les modestes classes de solfeig a les que acudíem de molt bon grat. I finalment el violinista Francesc Costa, la imatge prototípica del concertista famós i circumspecte, si bé en distingir-me més tard amb la seva amistat em demostrà un cordial afecte que va ésser naturalment correspost. Quan Francesc Costa era absent, el substituïa Eduard Toldrà, que ja era l'artista senzill i per això més admirable que cap altre i que amb el temps seria molt important per a mi i per a tots.

Per altra banda, l'ambient de l'Escola la veritat és que no m'atreia massa. En canvi, si la música va començar a ser per a mi alguna cosa més que la rutinària disciplina pedagògica, considero que ho dec al fet d'haver freqüentat tant sovint i de bon principi la sala de concerts.

Certament, els primers records que tinc dels intèrprets m'han quedat gravats més pel que es refereix a la seva

presència física que per la realitat del seu art. Tinc, per exemple, una idea molt llunyana però tanmateix ben perfilada del violinista Eugène Ysaye, corpulent i enfervorit, com a solista de l'Orquestra Pau Casals. M'impresionà més encara, en aquell moment, un recital pianístic de Serge Rachmaninov, tan elegant i distingit personalment com per la manera de tocar la seva música, la que encara avui, a desgrat de les crítiques que se li dediquen, no ha perdut el seu «charme».

També conservo una imatge clara de perfil aspre d'un altre pianista i compositor famós: Serge Prokofiev, rígid, eixut, percutint les teclcs amb una fúria que em va semblar fredament calculada.

Pel fet d'estudiar llavors el violí em va produir un gran efecte el primer recital celebrat a Barcelona per Yehudi Menuhin, que es presentà al Palau, si no estic confós, encara amb la calça curta i com a concertista-prodigi. I també la de Fritz Kreisler, assenyorat com un aristòcrata vienès, que programava les seves creacions o arranjaments de temes clàssics, petites obres que fascinaven el públic i que ara gairebé no són divulgades.

Recordo així mateix com un esdeveniment sensacional, l'actuació entre nosaltres d'aquella artista incomparable que era Marian Anderson, la primera cantant negra que va tenir accés al *Metropolitan* de Nova York. Les cançons espirituals de la seva raça varen commoure la sensibilitat de quants vàrem conèixer-la. Ella seria en realitat la que vingué a descobrir-nos el magnetitzant dramatisme d'aquelles melodies que de bell antuvi vaig considerar —i considero encara— com la destil·lació més pura d'una bellesa antiga i actual al mateix temps.

En el transcurs dels anys vint —a la meitat d'aquesta dècada sobre tot— el meu interès per la realitat musical s'incrementà i va produir-se lligat amb un major coneixement dels seus protagonistes, la qual cosa va ajudar-me a tenir plena consciència de les meves preferències.

Per a mi va constituir una revelació la presència dels *Ballets Russes* de Diaghilev a l'escenari del Liceu. El mític Nijinsky ja s'havia apartat de la companyia, però encara l'època dels grans coreògrafs com Fokine i Massine, ballarins al mateix temps junt amb les extraordinàries Lubow Tchernicheva o Lya Lopokova. Els seus noms els tinc presents, molt més que el de la famosa Ana Pavlova, que anys després vaig veure en un recital també al Liceu, i que em va decebre totalment.

Els *Ballets Russes* els vinculo a una representació que va marcar-me molt: la de *Petruchka* de Stravinsky. A partir de llavors, la personalitat del gran compositor rus no ha deixat de captivar-me. Per més que posteriorment em va semblar massa inclinat a especulacions de tota mena i que considero just que se l'hagi acusat de versàtil, Stravinsky ha representat per a mi l'exemple del músic integral, sensible a totes les aventures estètiques del seu temps, capaç de projectar la seva força creativa a totes les direccions sense deixar de ser lliure, original i absolutament individualista.

Vaig tenir dues oportunitats d'aproximar-me a ell i a la realitat del seu talent. L'any 1925 va ésser invitat per als concerts de quaresma que tenien lloc normalment en el nostre gran teatre. No conservo el programa d'aquells actes, encara que puc assegurar que hi figuraven diverses primeres audicions per a mi tan sorprenents i suggestives com la de *La*

Història del soldat, l'*Octet* per a instruments de vent i algunes cançons que interpretà Mercè Plantada amb el mateix compositor al piano, que a més dirigí el seu *Scherzo fantàstic* i la suite de l'*Ocell de foc*.

Stravinsky tornà a Barcelona una altra vegada el març de 1936, igualment al Liceu. D'aquella visita únicament m'ha restat fixat a la memòria que el teatre estava pràcticament buit (la situació a Barcelona en aquells mesos precursors de la imminent revolta militar era tensa i amenaçadora) i que vaig acudir al prosceni per veure el meu ídol més de prop.

Semblava petulant i desdenyós, impecable però, vestint amb desinvoltura el frac, impassible darrera els seus movedissos binocles pinçats sobre un nas prominent. Entre bastidors podia contemplar com canviava d'ulleres i es disposava a dirigir el seu *Capriccio*, que em va entusiasmar. L'obra (que segueixo creient que és una de les més interessants de la seva producció) és un autèntic caprici per a piano i orquestra, i en aquella oportunitat va assumir la part solista el seu fill Soulima. Penso encara com va ésser interpretada per part de l'orquestra, ben capriciosament, ja que Stravinsky amb la partitura davant i la batuta a la mà va perdre totalment el control de l'execució i el més sorprenent és que no va fer res per dissimular-ho, fins al punt que girava a dreta i esquerra les pàgines de la partitura, s'encongia d'espatlles i esguardava vers el seu fill amb un gest d'interrogació, mentre aquest seguia tocant, completament desorientat. Amb tot, varen acabar més o menys junts, i l'estrena va ésser un èxit.

Tornant a l'any 1925, tinc una remisa idea de la presència d'Arnold Schönberg. Devia ésser quan va descobrir Barcelona, on després passaria una llarga temporada. Aquella vegada

a l'Associació de Música da Camera va estrenar aquí el seu *Pierrot Lunaire* que, ho confesso, no vaig entendre i em deixà completament perplex. Més tard vaig escoltar amb major comprensió però (ho confesso també) sense massa entusiasme el seu *Pelléas et Mélisande* que va dirigir a l'Orquestra Pau Casals, a més d'altres obres. Schönberg era baixet i una mica inflat, amb una calva lluent, una cara molsuda i un nas turgent de perfecte hebreu. Al seu costat, prop de la tarima de director, hi veig la figura d'intel·lectual acendrat de Robert Gerhard, que traduïa al català les indicacions que el mestre feia a l'orquestra. Va ser Gerhard, deixeble seu, qui —anant contra corrent— va aconseguir entre nosaltres imposar les normes compositives de l'artífex del dodecafonisme, i val a dir que a ell li vàrem deure un ulterior coneixement de la seva música; va aconseguir que l'acceptés Pau Casals (imagino que a desgrat) i que arribéssim a admirar-la, intuïnt la transcendència que anava adquirint el seu mètode que configurarà l'Escola de Viena.

Encara puc recordar que el mateix any 1925 Manuel de Falla va dirigir l'orquestra Bètica de Sevilla —que ell havia creat— per a l'estrena mundial del poema *Psyché* per a veu, instruments de corda, flauta i arpa, sobre un poema de Jean Aubry que va cantar Conxita Badia, i el *Retablo de maese Pedro* que feia només dos anys que havia donat a conèixer als salons parisencs de la princesa de Polignac, qui l'hi havia encarregat l'obra. També dirigí Ernesto Halffter —la gran promesa d'aquell moment— amb l'estrena a Barcelona de la seva deliciosa *Sinfonietta*.

L'any següent, Falla —que era estimadíssim a Barcelona— va reservar als catalans l'estrena mundial del *Concerto de clave*, d'una significació que no podíem preveure.

Jo llavors ja començava a introduir-me subreptíciament al camerino dels artistes i em vaig atrevir a saludar al gran compositor. Era un home aparentment insignificant, extraordinàriament afable i modest, amb moltes petites manies segons hem sabut després. Una mica en broma l'escriptor i enyorat amic Rossend Llates deia que Falla havia aconseguit domesticar una mosca.

L'estrena del *Concerto de clave*, que l'autor va dirigir amb Wanda Landowska al clavecí, va ser un esdeveniment, i el públic, en aparença almenys, es va entusiasmar. Sempre que escolto aquesta obra tan ascètica i rigorosa, absolutament transcendent en el panorama de la moderna música espanyola, no puc evitar de pensar en un detall anecdòtic d'aquella primera audició. Després de la interpretació que tothom va considerar perfecta, la gent va aglomerar-se a la saleta d'artistes per a felicitar-los. Tot eren elogis; «... qué maravilla maestro, qué bellísima versión...» A frases com aquesta o altres equivalents recordo que Falla contestava tímidament amb el seu finíssim accent andalús: «... No hemos dao ni una, ni una...!».

De la dècada dels trenta, els anys de la República, podria evocar l'etapa segurament decisiva de la meua vida de compositor jove, però per no estendre'm indefinidament em cenyiré a dues cites singularment importants per a mi.

L'any 1933, jo era encara estudiant i em va fer l'efecte que havia de rebel·lar-me contra l'orientació que procuraren infondre'm els mestres que eren encara de la generació del modernisme, totalment dominats pel missatge wagnerià i els més evolucionats per l'obra simfònica de Richard Strauss, la personalitat del qual també em colpí en veure'l dirigir, uns

anys abans, l'Orquestra Pau Casals amb *Mort i Transfiguració* i en conèixer els seus *Lieder*, que va acompanyar al piano a Mercè Plantada.

Era quan a mi ja m'atreia molt més la música francesa, i aprofitant la convocatòria d'un concurs creat per la Fundació Patxot, vaig enviar-hi uns *Impromptus* per a piano que, amb no poca sorpresa, vaig veure que havien obtingut el premi que portava el nom de Concepció Rabell. Aquests tres *impromptus* (que de fet foren la meva *opus zero*) mai arribaren a ser interpretats i no sé on paren, cosa que no lamento perquè em sembla que era una música molt fluixa i d'un manierisme impressionista bastant innocent. El premi en qüestió —dotat amb cinc-centes pessetes— em va permetre passar una setmana a París, allò que havia somiat feia temps, i apropar-me a un món musical que em fascinava. Tanmateix tot es va acabar anant a l'Opéra per escoltar *Hamlet* d'Ambroise Thomas, acudir al Châtelet amb un bon amic que va aconseguir que actuéssim com a comparses del *Princep Igor* de Borodin i veure de prop i admirar el seu protagonista, el cèlebre Fedor Txaliapine, que causava una impressió tremenda, alt, majestuós, amb una veu torrencial i una força com a actor que imposava.

Altrament, em va semblar que havia d'anar, com en un pelegrinatge, a veure el Conservatori i l'École Normale on s'havien format els meus músics preferits, i entrar a l'editorial Durand a comprar les *Gymnopédies* i les *Tres peces en forma de pera* d'Erik Satie, la *Sonata per a violí i piano* de Ravel (que m'entusiasmava per les seves concomitàncies amb el jazz), les *Saudades do Brazil* de Milhaud i els *Mouvements Perpétuels* de Francis Poulenc.

A la primavera de 1936 vaig compondre sense gaire fe una *Petita Suite Burlesca* per a violí i quartet d'instruments de fusta; vaig enviar-ne la partitura a un dels concursos convocats per la Generalitat i se'm va concedir el Premi Felip Pedrell, compartit amb l'autor tarragoní Xavier Gols. Les tres mil pessetes que em correspongueren i el renom del premi em varen animar i em donaren una certa confiança —no sé si justificada— en mi mateix.

Això va coincidir amb un esdeveniment crucial per a la vida artística barcelonina, després del qual tot s'enfosquia amb el col·lapse de la guerra civil. Em refereixo a la celebració, el mes d'abril d'aquell any, del catorzè Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània, que congregà a la nostra ciutat els compositors més significatius de tot el món, els qui llavors representaven l'avantguarda. No cal dir que aquella sèrie de set concerts correlatius (als quals vaig assistir amb vertadera fruïció) constituïren per a mi una mena d'evangeli. Conservo els programes de cada audició i m'hi referiré citant només els autors, obres i intèrprets que representaren un punt de partida per a la meua ulterior activitat musical.

En els al·ludits programes, les estrenes superaven de molt les obres de repertori. Després d'un concert previ de la Banda Municipal, dirigida per aquell mestre eminent que fou Joan Lamote de Grignon, al vetust Palau de Belles Arts ja desaparegut, la inauguració efectiva del Festival al Palau de la Música Catalana va donar lloc a la primera audició absoluta del *Concert per a violí i orquestra* d'Alban Berg. El compositor més líric de l'Escola de Viena l'havia escrit «a la memòria d'un àngel» només sis mesos abans, a la riba del llac Wörther, no molt lluny del lloc on cinquanta anys abans Brahms havia

acabat també el seu únic concert per a violí. Seria la seva darrera creació, ja que el desembre següent d'aquell 1935 va morir. Barcelona li va retre doncs el primer homenatge pòstum. Va ésser intèrpret solista de l'obra el violinista que l'hi havia encarregat, Louis Krasner, sota la direcció de Hermann Scherchen, que fou conductor també d'una obra d'Ernst Krenek. El mateix dia igualment es varen donar un *Preludi i Fuga* de l'alemany von Borck i la música del ballet *Ariel* de Robert Gerhard, que va dirigir Hermann Scherchen, i, a més, fragments desconeguts de l'òpera *Wozzeck* amb Ernest Ansermet en el pòdium de director de l'Orquestra Pau Casals.

En el segon concert de música de cambra, entre altres produccions vàrem conèixer una *Suite* que va interpretar el violinista Antoni Brosa —català resident a Anglaterra— acompanyat al piano per un noi de vint-i-tres anys que era l'autor de la composició: Benjamin Britten.

Altres noms, alguns dels quals han estat posteriorment oblidats, figuraven en els altres programes: en destacaven els de Jacques Ibert, Albert Roussel, dels suïssos Robert Blum i Franck Martin, de l'anglès Lennox Berkeley, del belga André Souris i dels polonesos Roman Palester i Karl Szymanowski, que un any després moriria a Lausanne, a més dels espanyols coneguts per la *generació de la república*: Oscar Esplà, representat per la seva *Nochebuena del Diablo*, Ernesto Halffter amb el seu ballet *Sonatina* —que encara considero la seva obra més representativa—, el seu germà Rodolfo Halffter, Salvador Bacarisse i Pedro Sanjuan.

No faltaven tampoc a la llista Falla, Albéniz, Granados, Turina i la participació més explícitament catalana: unes peces

per a piano de Manuel Blancafort, la sardana *A Pau Casals* de Garreta i l'estrena absoluta del poema per a veus solistes, cor i orquestra *El Comte Arnau* de Felip Pedrell, que va dirigir Pau Casals.

Hauria de parlar ara de la postguerra, d'aquells primers anys quaranta, obscurs i amargs i dels que seguiren, però en la impossibilitat de referir-me a aquesta llarga etapa sense prescindir d'un enfilall de noms, dades, notícies i al·lusions, donaré un gir a aquest una mica desordenat soliloqui per no fatigar més l'atenció dels que aquí us trobeu reunits. Encara que de fet hauré descartat no res menys que quatre dècades, durant les quals, òbviament, han transcorregut per a mi i per totes les persones de la meva generació els anys més gràvids de records i d'incidències, vull limitar-me a evocar en concret i a la manera d'una recapitulació, la imatge de set músics desapareguts, la personalitat dels quals m'haurà colpit més vigorosament.

El primer és Arthur Honegger. Va ésser dels primers artistes que acceptaren de venir a Espanya en aquell lapse de màxim isolament i de tota mena de privacions. Recordo que va arribar per l'estació de França i que amb l'enyorat amic Manuel Valls i algú més anàrem a rebre'l amb un cotxe de punt, que portava els forratges del cavall al mateix compartiment on ens comprimírem, i que ens serviren de catifa sota els peus. Al compositor francès el va divertir molt aquella contingència i arribà a perdre momentàniament una serietat pròpia del seu temperament i que caracteritzà així mateix la seva música, la més consistent i transcendent entre les que ens han llegat els francesos que formaren el *Grup dels sis*, aglutinat precàriament per a representar una reacció enfront les delinqüescències impressionistes.

D'Honegger, a la temporada de 1958 al Liceu, vàrem conèixer una partitura que el defineix: la cantata *Jeanne d'Arc au bûcher* amb text de Paul Claudel, en la qual va actuar com a recitant Ingrid Bergman, que va estar esplèndida expressant-se en un francès impecable.

No gaire després vingué Francis Poulenc per un recital de les seves cançons a l'Ateneu Barcelonès, amb el seu amic el tenor Pierre Bernac. El vaig tractar bastant, ja que passà uns dies a Barcelona per l'estrena aquí del seu *Stabat Mater* amb l'Orfeó Català, que el va emocionar, i més tard tornà per a la representació de l'òpera *Dialogues des Carmélites*, de la qual no va quedar massa satisfet. L'havia conegut a París, on hom tenia la sensació que estava màximament ambientat en la seva residència confortable enfront els jardins del Luxembourg. Em va invitar a l'*Opéra Comique*, on es representava una altra òpera seva desconcertant, *Les mamelles de Tirésias*, que va produir un gran escàndol. L'espectacle em va ajudar a comprendre i admirar la singularitat del seu talent i una finor intel·lectual que li permeté passar sense trair el seu estil, de Georges Bernanos en musicar els *Dialogues des Carmélites*, fins a Guillaume Apollinaire, co-autor de *Les mamelles de Tirésias*. Amb un sentit poètic alambinat, una mòrbida intuïció de la gràcia harmònica i de l'*esprit* més subtil, Poulenc ha deixat una obra interessant i de clara originalitat.

Tot i que no aconsegueix el relleu i la significació d'Honegger, Poulenc o Milhaud, la personalitat més superficial de Georges Auric, integrat també al *Grup dels sis*, sempre em va atreure des dels anys trenta, quan el seu ballet *Les matelots* va representar-se al Liceu amb decorat i figurins del nostre Pere Pruna, amb la companyia de Montecarlo, i quan

ja el coneixia, amb un altre poema coreogràfic: *Phédre*, protagonitzat a l'Opéra de París per la inoblidable Tamara Toumanova, al final de la seva carrera de ballarina.

Auric va venir últimament bastants vegades a Barcelona per a formar part del jurat del Premi Maria Canals. Era també, com Poulenc, una persona encantadora, irònica, enormement divertida. Escoltant la seva música sempre tindrè la sensació que només ell podia haver-la escrit.

En parlar de tots aquests compositors no puc deixar de referir-me a d'altres quatre que tal vegada són els que més poden haver-me marcat i hauré de fer-ho, paradoxalment, abreuçant al màxim el comentari. Un d'ells és Hector Villa-Lobos. Encara que ha passat molt de temps des que va estar per darrera vegada a Barcelona (el prolífer músic brasileny va morir el 1959), tinc vitalment present a la memòria la seva exultant cordialitat, la seva lúcida visió del fenomen compositiu, el seu decidit criteri —que exposava amb una eloqüència directa— i la seva defensa apassionada de la integritat contra l'afectació en tots els ordres de la vida. El seu art és un fruit d'aquesta veritat, i també d'una altra veritat, inclosa en una divisa que va inculcar-nos: que la música, per a ser vàlida, cal que reflecteixi un contingut racial, que estigui plenament inserida a la seva època i que tingui un explícit poder de comunicació.

Aquesta norma la volia assumir (i ho va aconseguir, almenys en part) Òscar Esplà, amb el qual em vaig sentir lligat sempre per un afecte, una amistat i per la consideració que em mereixia. A Òscar Esplà el vaig tractar sovint i llargament a partir de 1958, quan se'm va concedir el premi que porta el seu nom i que convoca l'Ajuntament d'Alacant.

Ell va ésser l'únic entre els compositors sobresortints d'un període (el de la República, entre els que figurava com el més madur i de més sòlida entitat) que va escapar a la temptació de l'andalusisme per a crear-se un estil propi, netament mediterrani. Després de la guerra va compondre suficientment perquè seguíssim considerant-lo un gran músic. Després de 1958, anualment (i més tard biennalment) ens trobarem formant part del jurat del Concurs Internacional d'Alacant que ell presidia i que em va donar l'avinentesa de departir interminablement sobre la problemàtica musical, junt amb d'altres autors integrats a la mateixa labor, d'analitzar i opinar sobre les partitures que teníem a l'abast. Entre els compositors amb qui vaig notar que tenia més afinitats hi havia Goffredo Petrassi —que venia a cada convocatòria— i els ja desapareguts André Jolivet i el belga René Absil.

Com a l'obra de Villa-Lobos i a la d'Esplà, un contingut racial, una dinàmica viva i una identificació amb l'esperit del nostre temps, la trobo en la música d'Alberto Ginastera. Ell es considerava igualment identificat amb la seva senzilla i evocadora cançó de joventut que li va donar tant de renom —la *Canción del árbol del olvido*— com amb la darrera obra, l'abstracte però subtil i colpidor *Segon Concert per a violoncel*, que va estrenar a Madrid amb l'Orquestra Nacional, i on va participar la seva esposa Aurora Nátola com a solista.

Feia ja dos anys i no se m'esborra la depressió que em va produir reveure'l. Sempre havia estat de naturalesa robusta, plàcid i parsimoniós. El vaig trobar desconegut, demacrat, trist i febrós. Encara vàrem parlar molt i recordo que em va dir amb un aire d'íntima confessió, amb el seu cadenciós accent argentí: «Mirad amigo, a nuestras edades sólo podemos escribir la música que nos sale del corazón...».

Ens vàrem acomiadar a casa de Paloma O'Shea, mecenas del Concurs Internacional de Santander, que li dedicà una vetllada d'homenatge. Unes hores després era traslladat a Suïssa, a Ginebra, on va morir l'endemà.

Finalment, la cita més emotiva que puc concretar és la de l'amic que, menys a través de concomitàncies musicals o valoracions estètiques que per la compenetració i l'afinitat de les nostres preferències generals haurà gravitat com ningú en la meva manera de ser i de sentir. Evoco ara l'entranyable Manuel Valls, que ens va deixar el mes de setembre passat. Era un bon músic i una excel·lent persona i no puc evitar de creure que si ara fos aquí —ell que defugia l'emulació, no coneixia la rivalitat i molt menys l'enveja— estaria content de veure'm protagonista d'aquest acte i hauria estat el primer a felicitar-me.

Tot el que he exposat desitjaria que no s'interpretés més que com un afany que poguessin situar-me en el lloc que em correspon. Els qui han tingut la paciència d'escoltar-me voldria haver-los convençut que com a compositor no crec en altra cosa que en allò genialment expressat amb una frase del que és i serà sempre per a mi un model de músics, el meu estimat Frederic Mompou, una frase, un concepte que he volgut fer-lo meu, segur que expressa l'única veritat absoluta que no devem oblidar mai: «Cal arribar a la certesa —ha dit Mompou— que la música que fem, si és bona, no la fem nosaltres». Moltes gràcies.

CURRICULUM VITAE

DE

XAVIER MONTSALVATGE

Curriculum vitae i distincions

Estudis en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, però de formació autodidacta.

De 1969 a 1974, director de la revista *Destino*.

De 1970 a 1982, redactor-crític musical del diari *La Vanguardia* de Barcelona, en el que continua integrat com a crític-col·laborador.

De 1970 a 1982, Catedràtic de Composició al Conservatori Superior Municipal de Barcelona.

Acadèmic de número de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.

Membre corresponent de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Membre corresponent de la *Société Frédéric Chopin* de Varsòvia.

Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de França.

Medalla de plata del Mèrit Artístic atorgada per la *Dirección General de Bellas Artes*.

Distingit amb la Creu de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya.

Premio Nacional de Música 1985. Ministerio de Cultura.

Algunes obres compostes per encàrrec

1962 *Desintegració morfològica de la Chacona de Bach*, per a orquestra. Festival Internacional de Barcelona.

1962 *Cinc Invocacions al crucificat*, per a soprano i 12 instrumentistes. Setmana de Música Religiosa de Cuenca.

- 1966 *Viatge a la Lluna*, fàbula infantil per a narrador i orquestra simfònica. Joventuts Musicals de Catalunya.
- 1970 *Serenata a Lydia de Cadaqués*, per a flauta i orquestra o piano. Festival Internacional de Música de Cadaqués.
- 1971 *Laberint*, per a orquestra simfònica. *Festival Internacional de Música y Danza de Granada*, per a la commemoració del XX aniversari.
- 1973 *Sum Vermis*, per a soprano, 2 pianos i percussió, sobre texts de Verdaguer.
- 1975 *Concertino 1 + 13*, per a violí i orquestra de corda. Festival Internacional de Música de Barcelona.
- 1975 *Concerto Capriccio*, per a arpa i orquestra. Orquesta Nacional de España. Nicanor Zabaleta, solista.
- 1977 *Concerto del Albayzin*, per a clavicèmbal i orquestra. Orquesta de la RTVE. Rafael Puyana, solista.
- 1980 *Questions and replies*, per a quintet de metalls. Gabrieli Brass Ensemble.
- 1983 *Música per a un diumenge*, per a orquestra d'instruments de vent. Ajuntament de Barcelona, per a la Banda Municipal.
- 1983 *Alegoria*, per a piano. Ministeri de Cultura, per al llibre homenatge a Joaquin Turina.
- 1983 *Fantasia* per a guitarra i arpa. Narciso Yepes i Nicanor Zabaleta.
- 1984 *Quadrivio per a tres Stradivarius*. Trio de corda. Patrimonio Nacional, per als recitals del Palacio de Oriente.

Obres premiades

- 1934 *Tres impromptus* per a piano. Premi Concepció Rabell.
- 1936 *Cinc peces burlesques*, per a violí i quartet d'instruments de fusta. Premi *Felip Pedrell* de la Generalitat de Catalunya.
- 1947 *Simfonia Mediterrània*, per a orquestra. Premi Extraordinari del Conservatori Superior Municipal de Barcelona.
- 1954 *Calidoscopi*, per a orquestra. Premi Extraordinari del Conservatori Superior Municipal de Barcelona.
- 1951 *Cuarteto Indiano*, Premi Samuel Ros.
- 1958 *Cant Espiritual*, per a cor i orquestra. Text de J. Maragall. Premi *Lluís Millet* de l'Orfeó Català.
- 1982 *Metamorfosi de concerto*, per a guitarra i orquestra. Premi Ciutat de Barcelona.

Obres

I. SOLO

Tres Divertimentos (1940) 9'

Piano

Southern Music

Estr.: 43. Barcelona. R. Sabater.

Sonatine pour Yvette (1960) 15'

Piano

Ed. Salabert

Estr.: 63. Reus. G. Soriano.

Aurèola per a una Imatge de Ramon Amadeu (1970) 6'

Orgue

Unión Musical Española

Estr.: 72. Barcelona. M. Torrent.

Havanera (1940) 3'

Guitarra

Estr.: 59. Barcelona. N. Yepes.

Sí a Mompou (1984) 5'

Piano

Unión Musical Española

Estr.: Londres. E. Pérez de Guzmán.

II. MÚSICA DE CAMBRA

Serenata a Lydia de Cadaqués (1970) 10'

Fl. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 71. Cadaqués. J.P. Rampal, A. Soler.

Self-Paràfrasis (1969) 6'

Cl. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 70. Barcelona. J. Panyella, A. Soler.

Variations on la Espagnoletta by Giles Farnaby (1947) 14'

Vl. Pno.

Southern Music

Estr.: 45. Barcelona. R. Ferrer, M. Canela.

Spanish Sketch (1946) 2'

Vl. Pno.

Southern Music

Estr.: 64. New York. E. Friedman.

Paráfrasis Concertante (1975) 12'

Vl. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 75. Badalona. X. Turull, García Morante.

Sonata Concertante (1971) 20'

Vc. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 72. Toledo. P. Corostola, L. Rego.

Microrapsodia (1976) 5'

Vc. Pno.

Ministerio de Educación y Ciencia

Estr.: 77. Barcelona. P. Corostola, L. Rego.

III. CONJUNTS DE CAMBRA

Concertino 1 + 13 (1975) 17'

Violí solo; Cord. (4.4.2.2.1)

Unión Musical Española

Estr.: 75. Oviedo. G. Comellas, London Chamber Orchestra, dir.: A. Sunshine.

Cuarteto Indiano (1951) 20'

2Vl. Vla. Vc.

Southern Music

Estr.: 52. Madrid. Agrupación Nacional Música de Cámara.

Questions and Replies (1970) 10'

2 Tpet. Corno, Tbó, Tuba

Estr.: Barcelona 1980. The Gabrieli Brass Ensemble.

Novello & Company Limited.

Fantasia (1983) 18'

Guitarra i Arpa

Estr.: Washington i New-York. Narciso Yepes i Nicanor Zabaleta.

Quadrivio per a 3 Stradivarius (1983) 16'

Vl. Alto i Vc.

Estr.: 84. Madrid. Trio de Madrid.

IV. VOCAL

Cinco Canciones Negras (1942) 15'

Text: Alberti, Luján, Guillén, Pereda-Valdés

Sopr. Pno.

Southern Music

Estr.: 45. Barcelona. M. Plantada, P. Vallribera.

Canciones para Niños (1946) 16'

Text: F. García Lorca

Sopr. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 65. Barcelona. M. Caballé, M. Zanetti.

Cançó Amorosa (1956) 4'

Text: T. Garcés

Sopr. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 58. Barcelona. C. Badía, P. Vallribera.

Deshecha de Romance que cantaron los Seraphines (1956) 4'

Text: Fray Iñigo de Mendoza

Sopr. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 65. Barcelona. M. Caballé, M. Zanetti.

Vocaliso (1961) 2'

(de l'Òpera «Una voce in off»)

Sopr. Pno.

Unión Musical Española

Estr.: 78. Barcelona. M.C. Bustamante, García Morante.

Soneto a Manuel de Falla (1976) 3'

Text: F. García Lorca

Sopr. Pno.
Unión Musical Española.

Sum Vermis (1973) 18'

Text: J. Verdaguer

Sopr. 2Pno. 2Perc.

Unión Musical Española

Estr.: 74. Alacant. E. Casas, Diabolus in Musica, dir.: J. Guinjoan.

Cinc Invocacions al Crucificat (1962) 21'

Soprano solo; 3Fl. Arp. Cel. Pno. 5 Perc. Cb.

Southern Music — Unión Musical Española

Estr.: 63. Cuenca. A. Chamorro, dir.: J.M. Franco Gil.

V. ORQUESTRA

Tres Dances Concertants (1960) 18'

Corda (8.6.4.4.2)

Southern Music

Estr.: 62. Barcelona. Orq. Municipal Barcelona, dir.: R. Ferrer.

Partita 1958 (1957) 20'

Pic. 2.2.2.-2.2.3.0 Arp. Pno. 4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 59. Alicante. Orq. Municipal Barcelona, dir.: E. Toldrà.

Desintegració morfològica de la Chacona de J.S. Bach (1962, rev. 1972) 15'

Pic. 2.2.2.BCl.2.CFg.-4.2.3.0-5Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 72. Bruxelles. Orch. Simphonique RTB, dir.: E. Jordà.

Laberint (1971) 21'

Pic.2.2.2.BCl.2.CFg.-4.3.3.0-4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 72. Granada. Orq. RTVE, dir.: E. García Asensio.

Reflexus-Obertura (1973) 6'

Pic.2.2.2.2-4.3.3.0-4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 73. Barcelona. Orq. Ciutat Barcelona, dir.: A. Ros Marbà.

Serenata a Lydia de Cadaqués (1973) 11'

Fl. solo; 2.2.2.2-2.2.1.0-3Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 73. Barcelona. S. Cornelis. Orquestra Ciutat Barcelona, dir.: A. Ros Marbà.

Música per a un diumenge (1984) 15'

Banda.

Unión Musical Española

Estr.: 85. Barcelona. Banda Municipal, dir.: A. Argudo.

Concerto Capriccio (1975) 20'

Arpa solo; Pic.2.2.2.2.BCl.2-2.2.2.0-4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 75. Madrid. N. Zabaleta, Orquestra Nacional de España, dir.: R. Frühbeck.

Concerto del Albayzín (1977) 20'

Cembalo solo; Pic.2.2.2.2.BCl.2-2.2.2.0-4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 78. Granada. R. Puyana, Orquestra RTVE, dir.: E. García Asensio.

Concerto Breve (1952) 20'

Piano solo; Pic.2.2.C.A.2.BCl.2-4.2.3.0-4Perc.-Corda.

Southern Music

Estr.: 53. Barcelona. A. de Larrocha, Orquestra Fiharmònica Barcelona, dir.: L. de Froment.

Poema Concertante (1950) 7'

Violin solo; 2.2.2.2-2.2.1.0-2Perc.-Corda.

Southern Music

Estr.: 48. Barcelona. H. Szeryng, Orquestra Municipal de Barcelona, dir.: E. Toldrà.

VI. ORQUESTRA I VEU

Cinco Canciones Negras (1942) 15'

Soprano solo; 2.2.C.A.2.BCl.2-2.2.1.0-Arp.3Perc.-Corda.

Southern Music

Estr.: 49. Barcelona. M. Plantada, Orquestra Municipal de Barcelona, dir.: E. Toldrà.

Hommage a Manolo Hugué (1970) 20'

Text: M. Hugué

Soprano solo; Pic.2.2.CA.2.BCl.2-4.3.3.0-Arp.3Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 72. Madrid. V. de los Angeles, Orq. RTVE, dir.: O. Alonso.

Viatge a la Lluna

Text: J.M. Espinàs

Narrador;2.2.2.2-2.2.3.0-Arp.3Perc.-Corda.

Estr.: 66. Barcelona. J.M. Espinàs, Orquestra Ciutat de Barcelona, dir.:

A. Ros Marbà.

Cant Espiritual

Text: J. Maragall

Cor Mixt;3.2.2.2-4.3.3.0-Arp.Pno.3Perc.-Corda.

Estr.: 60. Barcelona. Orfeó Català, dir.: Ll.M. Millet.

VII. ESCENA

El Gato con Botas (1946) 60'

Òpera en 1 Acte. Text: N. Luján

Sopr. Ten. Bar. B;3.2.2.2-3.4.2.1-Arp.3Perc.-Corda.

Southern Music

Estr.: 48. Barcelona. T. Rosado, Orquestra del Liceu.

Una Voce in Off (1961) 45'

Òpera en 3 escenes. Text: X. Montsalvatge.

Sopr. Ten. Bar; Cor Mixt; 3.2.2.BCl.1-2.2.3.0-4Perc.-Corda.

Unión Musical Española

Estr.: 62. Barcelona. E. Todeschi, Orquestra del Liceu.

DISCOGRAFIA

Sonatine pour Yvette

G. Soriano — Emi ASD 642.

A. de Larrocha — Decca SXL 6467

A. Besses — Edigsa. St. 01 L0081.

Aurèola

M. Torrent — Philips 63.28.224.

Havanera

N. Yepes, guitarra — DGG 11.39.3666.
A. de Larrocha. Decca CS-6677.

Spanish Sketch

X. Turull — Edigsa 10/32.
J.M. Alpiste — Belter 70.918.

Tres Danzas Concertantes

Quartet Tarragó — Basf 37.53902.

2 Danses Concertants

Pollensa Festival Strings
Decca SXL 6757
Musical Heritage Society 3513
Duchesne DD 6071.

Cinco Canciones Negras

T. Berganza — Alhambra MC 25031.
I. Penagos — Zafiro 2L-89.
V. de los Angeles. Orq. Conservatoire de Paris
Emi 065-000 211
Montserrat Caballé-Alexis Weissenberg
Emi C 069-16380
T. Berganza-F. Lavilla DGG 2530.598.

Canto Negro

N. Merriman-Angel 352
Orfeón Donostiarra - Columbia SCGE 80450.

Punto de Habanera

V. de los Angeles-Gerard Moore — Emi C 063-003 458.

Canción de Cuna para Dormir a un Negrito

M. Merriman — Angel 35208.
R. Valenzuela — Philips 10606 R.
M. Caballé — Vergara 775 STL.
V. de los Angeles — Emi 1J053.00777.
M. Landi — Dixtel.
M.R. Casals — Belter 70.911.
S. Stenhammar — Emi E061.35255.

Canciones para niños - Oraçao

M. Caballé — Emi LALP 668.

Cançó Amorosa

M. Caballé — Emi LALP 668.

H. Burjau — Vergara 5.006 SL.

La Vierge Couronnée

M. Alavedra — Discophon S.4180.

**Cinc Invocacions al Crucificat - Tres Divertimentos - Sketch - Sonatine
pour Yvette**

A. Chamorro, R. Sabater, dir.: E. García Asensio

Ensayo ENY - 1MHS 3820.

Concerto Breve

A. de Larrocha, The Royal Philharmonic Orch., dir.: R. Frühbeck — Decca
SXL 6757.

Viatge a la Lluna

J.M. Espinàs. Orq. Ciutat de Barcelona.

Concentric 5708 STL.

Divertimento

Leonora Mila. Aviu/Cerclare - 77-2067.





LAB DHC

18

Servei de Biblioteques

Reg. 132.210

Sig. 78.036.071

Ref. 12500

