



Ricard Lamote de Grignon, entre el *noucentisme* y la contemporaneidad

En la celebración del centenario del nacimiento de Ricard Lamote, el autor del artículo reivindica la figura de este gran compositor, que se mueve entre la tradición *noucentista* de muchos compositores de élite catalanes y su continua experimentación en todos los géneros musicales. En este sentido, su esfuerzo le llevó a formar junto con otros compositores catalanes, entre los que se encontraban Toldrà, Gerhard y Mompou, el C.I.C. (Compositors Independents Catalans). Este grupo estaba centrado en abrir la música de su tiempo a las corrientes más innovadoras que se daban más allá de nuestras fronteras.

Hijo único del ilustre compositor y director Joan Lamote de Grignon, Ricard nació en Barcelona el 23 de agosto de 1899. Aquel mismo año tenía lugar en aquella ciudad un gran acontecimiento wagneriano: el estreno de *La Walkiria* con la novedad de una cabalgata de las walkirias primero filmada y después proyectada sobre el fondo del escenario, experimento escenográfico que no se había realizado nunca antes en ningún teatro de ópera. Y no citamos en balde estas efemérides operísticas puesto que el amor hacia Wagner profesado por los progenitores de Ricard fue lo que determinó la elección del nombre de pila de nuestro músico y también debió ser decisivo en la orientación del gusto por la música germánica en general que sintió siempre, a lo largo de toda su vida, este compositor. Rodeado de un ambiente en el que además de la música descollaba la personalidad de un padre de carácter energético que no hubiera permitido albergar dudas sobre la importancia suprema de aquel arte, no es

As part of the celebrations for the centenary of the birth of Ricard Lamote, the author of this article attempts to restore the reputation of this great composer, whose music can be situated between the noucentista tradition of many elite Catalan composers and his constant experimentation in all musical genres. His efforts led him to form part of the C. I. C. (Compositors Independents Catalans) together with other Catalan composers such as Toldrà, Gerhard and Mompou. The group centred their attention on introducing innovative trends from abroad to the music of their time.

de extrañar que Ricard —de temperamento más bien dócil y en absoluto propenso a la discordia o al enfrentamiento— aceptara como la cosa más natural seguir los pasos paternos y decidiera, una vez terminado el bachillerato, dedicarse al estudio del violonchelo —estudios que realizó en el Conservatorio del Liceu con Bernardino Gálvez— y que le permitirían acceder más tarde como instrumentista en la Orquesta Simfònica de Barcelona, que fundó y dirigió su padre, y en la del Gran Teatre del Liceu. Y sin embargo, el instrumento no colmaba la vocación musical cada vez más firme del muchacho, que pronto halló el verdadero centro de sus intereses en la creación musical. El aprendizaje de la armonía junto a Joan Lamote, que fue excelente profesor de esta materia en el Liceu, y las lecciones de piano con Frank Marshall debieron ser un excelente estímulo para que Ricard empezara a decidir ser compositor, una actividad, por cierto, en la que la lectura acostumbrada y disciplinada de

las obras de los grandes maestros y sobre todo la observación atenta del trabajo del padre en la transcripción de obras del repertorio clásico y romántico y contemporáneo orquestal para el contingente de instrumentos de viento que integran una banda, fueron buenos sustitutos de una formación académica en este oficio que Ricard Lamote nunca echó en falta. Debemos en este punto hacer un inciso para aclarar que en 1914, es decir cuando su hijo contaba con quince años de edad, Joan Lamote era nombrado director de la Banda Municipal de Barcelona, y prácticamente desde el mismo día de la toma de posesión de este cargo, el maestro empezó a llevar a cabo una reforma del viejo órgano de protocolo municipal que, en palabras de Francesc Bonastre¹, haría cambiar radicalmente el concepto, las funciones y la metodología de aquella institución. La Banda Municipal a lo largo de los veinticinco años en los que tuvo al frente de ella a Joan Lamote llegó a convertirse en verdadero sucedáneo de la formación orquestal ideal estable cuya plasmación no llegaba nunca a tener efecto en nuestra ciudad, y fue gracias a sus regulares actuaciones en concierto y a las modélicas transcripciones realizadas por su director titular, como un amplio sector popular, antes de la Guerra, pudo tener acceso a los bienes de la cultura sinfónica europea.

Tras la composición de *Engrunes* ("Migajas") (1923), una colección de doce piezas fáciles para piano en las que la adecuación al nivel expresivo y técnico de un principiante de piano no es óbice para que el músico exhiba una gran frescura de inspiración y un muestrario de formas elegantes de armonización de materiales populares dentro de los parámetros del *Noucentisme* de la época reinante en

Catalunya, Ricard prueba enseguida géneros más comprometidos como el *poematismo* sinfónico en *Boires* (1929) que como su propio nombre indica ("Nieblas"), plasma en forma de música la incertidumbre estética y la duda metódica de un joven artista que todavía no está muy seguro del camino a seguir, o la prácticamente coetánea *Festívol*, transcripción orquestal de una sardana compuesta por Pau Casals, y rutilante ejercicio de instrumentación que en sí mismo ya es indicio de por dónde iba a hallar el músico solución a la serie de conflictos que en la anterior obra se planteaban.

Hacia cuatro años que Ricard Lamote había contraído matrimonio con Montserrat Coll, autora de unas breves pero entrañables memorias de lo que fueron casi cuarenta años de vida en común con el músico², y el nacimiento de su hija Nuria al año siguiente hacía aconsejable la decisión tomada por el *pater familia* de buscar un puesto de trabajo estable que asegurara a la familia unos ingresos mínimos pero seguros susceptibles de ser complementados por los "bolos" que ocasionalmente se presentaran. Es así como gana en 1926, por concurso-oposición, la plaza de percusionista en la Banda Municipal de Barcelona que conduce su padre, responsabilidad que a simple vista pudiera parecer intrascendente para los intereses del compositor pero que, sin embargo, tuvo una enorme importancia por cuanto la práctica constante con los instrumentos de percusión abrió el oído creativo del compositor al impacto expresivo de la paleta tímbrica, cuyo uso sutil y eficaz habría de llegar a constituir precisamente uno de los grandes logros de su música.

Este era el primer paso en el proceso de vinculación profesional del músico con la Banda puesto que

¹ Francesc Bonastre i Bertran: *Joan Lamote de Grignon (1872-1949). Biografia crítica*, (Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i Edicions Proa, 1998).

² Montserrat Coll: *Lamote de Grignon*, (Barcelona: Edicions Nou Art Thor, Col. Gent Nostra, 74, 1989). (Hemos traducido al castellano el texto original escrito en catalán).

a los pocos años Ricard obtenía, también por prueba de oposición y ante un tribunal formado por Pau Casals, Enric Morera y Joan Lamote —en la actualidad sería del todo inadmisibles que el padre de un opositor fuera miembro del jurado que ha de calificarle—, la plaza de subdirector de la Banda que había dejado vacante la jubilación de su anterior titular, el maestro Casañer. La ocupación de un puesto de responsabilidad en la institución fue vista con cierta animadversión, al menos al comienzo, por parte de algunos de los músicos de la plantilla que vieron en ello un acto de nepotismo, pero esta actitud reticente y que debió costar a Ricard muchos disgustos fue cediendo hasta la total aceptación al comprobar los músicos que además de ser el "hijo del director" el nuevo subdirector era a su vez un extraordinario profesional además de un hábil mediador en la resolución de conflictos que muy a menudo el carácter difícil de Joan Lamote provocaba en su relación con los componentes de la Banda. En estos casos las dotes diplomáticas de Ricard, puestas siempre al servicio de sus compañeros, servían para limar las asperezas y allanar el terreno en favor de la concordia.

Hasta el estallido de la Guerra Civil transcurren pues diez años en los que el centro de la actividad profesional de Ricard Lamote lo constituye su trabajo en la Banda Municipal y la colaboración junto a su padre en la creación de un repertorio para orquesta sinfónica de viento en el que está representada una buena muestra de lo más sobresaliente de la literatura sinfónica de todos los tiempos. Precisamente la defensa de la transcripción para banda en una época sumamente elitista como la que atraviesa una parte de la cultura burguesa catalana de tradición *noucentista*, nos da una perspectiva correcta de la especial situación en que se halla Ricard Lamote con relación a muchas de las premisas estéticas y culturales que son acatadas, sin

embargo, sin ambages por otros compositores catalanes de su misma generación. Son estos años de fecunda experimentación en todos los géneros musicales, desde el teatral en sus vertientes operística (*Le petit chaperon vert*, *La flor*) y de ballet (*El rusc*, *Somnis*, *El prat*), hasta el sinfónico (*Facècia: variacions calidoscòpiques sobre un tema empordanès*) o sinfónico-vocal (*Joan de l'Os*, para orquesta de viento, solistas y coro sobre un texto del poeta Josep M^a de Sagarra), sin excluir el apartado importante de canciones con acompañamiento orquestal (*Quatre estances de Kayyam*, o *Triptic* a partir de textos de Rabindranath Tagore), "lieder" para voz y piano o piezas para este instrumento como los *Preludis per a l'amic absent*. Y son años estos también de ilusiones compartidas como las que llevó a un grupo de ocho compositores catalanes a reunirse bajo unas siglas comprometidas únicamente en el deseo compartido de abrir la música a las corrientes más innovadoras allende nuestras fronteras a la vez que se procuraba que dicha puesta al día de la cultura musical no significara la renuncia del artista al compromiso con la tradición musical de su nación. El C.I.C. ("Compositors Independents Catalans") del que formaron parte junto con Ricard Lamote, Joan Gibert Camins, Baltasar Samper, Agustí Grau, Robert Gerhard, Eduard Toldrà, Manuel Blancafort y Frederic Mompou, tuvo una vida muy efímera pero el poco tiempo que duró permitió el intercambio de pareceres y el conocimiento mutuo de la obra, cosa que sin duda actuó de estímulo en la actividad de cada uno de los componentes del grupo.

Y sin embargo la primera época de madurez creativa que Ricard Lamote iniciaba a principios de los años treinta, iba a truncarse repentinamente con el estallido de la Guerra Civil y la larga secuela de intolerancia que inauguraba el franquismo. Evidentemente, el mismo músico que se ve aclamado por su obra *Joan de l'Os* estrenada en el primero

de los conciertos que se organizaron con motivo de la celebración en Barcelona, a comienzos de 1936, del Congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, no podía ni remotamente imaginar que tan sólo tres años después fuera a ser detenido, encarcelado y a punto de ser fusilado bajo la vaga pero terrible acusación de ser “un rojo separatista”, y que por idéntico motivo, poco después, se le incoaran a él y a su padre sendos expedientes de depuración administrativa que iban a tener como resultado la jubilación anticipada de Joan como director de la Banda Municipal y el cese fulminante de Ricard así como la supresión del cargo de subdirector que ostentaba. Sentencias bien duras para dos músicos que nunca habían militado en las filas antifascistas. A la familia Lamote le pasó lo mismo que afectó a numerosas familias catalanas en aquellos años: habían sufrido miedo y situaciones difíciles por razones políticas en el bando republicano, pero la llegada de las tropas de Franco los expuso igualmente a nuevos peligros de incomprensión y persecución política. Según unos, habían permanecido demasiado cercanos al confesionalismo católico, y eran demasiado “de derechas”; según los otros, se trataba de los típicos representantes de la conjura “judaico-masónica-separatista”.

La esposa del compositor nos ha dejado constancia de la situación de inseguridad que vivió esta familia recién terminada la guerra y el terrible hecho de que unas cuantas denuncias bastaran para encarcelar a una persona, como fue el caso ocurrido a su marido:

Entonces comenzó la parte más terrible. Amigos y familiares se odiaban los unos a los otros: denuncias por separatismo, intransigencias... y empezamos a oír aquella nueva palabra: “rojos”... “rojo separatista”. ¡Daba lo mismo!. Todos los que quedamos a este lado éramos “rojos”. Una envidia personal, antipática, el afán por ganar

méritos ante los nacionales... ya eran suficientes motivos para provocar una denuncia, acabar en la prisión y en muchas ocasiones “ser liquidado”³.

Las denuncias de personas por lo que parece cercanas al círculo de relaciones de los Lamote, sobre el telón de fondo del testimonio de una obra innegablemente comprometida encargada al compositor por el Govern de la Generalitat en plena guerra: 1936: *Cartell simfònic* —especie de poema sinfónico, que el compositor se apresuró a destruir tras la entrada en Barcelona de los nacionales, en el que eran los distintos himnos de los bandos republicano e insurrecto los que entraban en conflicto hasta que el *Cant dels segadors* acababa imponiéndose al final sobre todos los demás—, fueron las causas como decíamos del ingreso en prisión de Ricard, de la que se libró cuarenta días más tarde gracias al rosario incansable de gestiones emprendidas por su mujer.

Y tras la cárcel y el cese en el cargo y cuando no parecía nada halagüeño el futuro profesional de los Lamote, les llegó de forma imprevista una oferta de trabajo procedente de Valencia. En efecto, el Ayuntamiento de aquella ciudad, siguiendo la iniciativa propuesta por su alcalde conde de Trénor, acordó la creación de una orquesta municipal y el consistorio decidiendo confiar la dirección de la misma a Joan Lamote. Seguramente no fue ajena a esta resolución el hecho de conocer que el antiguo director de la Orquesta Simfònica de Barcelona contaba con un extenso y valioso patrimonio de partituras orquestales de su propiedad en una época en la que reunir material de este tipo resultaba muy difícil pero, sin duda alguna, también fue determinante el reconocido prestigio de que gozaba como director de orquesta la figura de Joan. Se llegó finalmente a un acuerdo y padre e hijo eran

³ Coll: *Lamote de Grignon*, p. 29.

contratados respectivamente como titular y subdirector de la nueva formación, que dio su primer concierto inaugural en el venerable Teatre Principal del Carrer de les Barques, la noche del 30 de mayo de 1943.

La estancia de Ricard Lamote en Valencia tuvo un efecto reparador tanto para su salud física como para la recuperación de su ritmo habitual de trabajo. Atrás parecía quedar el sufrimiento de los momentos más oscuros del inicio de la posguerra y atrás también quedaba la intervención quirúrgica a la que urgentemente fue sometido en Barcelona, poco después de abandonar la cárcel, para que se le extirpara un tumor ubicado detrás de su oído derecho. Valencia significaba la esperanza de un nuevo comienzo, y es verdad que la música compuesta durante estos años de "exilio" en la ciudad del Turia denota un sensible cambio de orientación cuyo signo más acusado será la concentración del compositor en el ámbito orquestal y su apertura hacia aspectos distintos de un nacionalismo adoptivo de matriz hispánica de marcado colorismo en *Fantasia sobre temas de Serrano*, o, por el contrario, caracterizado por la acidez de la escena castiza en las extraordinarias estampas de cámara coleccionadas bajo el título de *Goya, seis piezas desagradables para diez solistas*.

Finalizado en 1947 el contrato que los unía a la orquesta, Joan Lamote todavía permaneció allí dos años más alternando sus actuaciones con las del nuevo titular Hans von Benda, pero Ricard y su mujer Montserrat optaron por regresar a Barcelona donde amigos, familiares, lugares y cosas amadas les esperaban pero donde igualmente aguardaba al compositor la misma incertidumbre laboral que había dejado en su partida. Colaboraciones en la emisora de Radio Barcelona, composición de bandas sonoras para más de una veintena de películas comerciales del cine español de los cincuenta dirigidas, entre otros, por Antonio Isasi, Ignacio Iqui-

no, Antonio Santillán, o Juan de Orduña –pero donde tampoco faltan producciones curiosas como la película *Parsifal* dirigida por Daniel Mangrané y para la que Lamote escribió una deliciosa música ambiental wagneriana–, y actuaciones esporádicas como director invitado de orquesta al frente de distintas formaciones, aportaron los medios de subsistencia digna en una España que sólo muy lentamente empezaba a salir por esta época de la crisis económica en la que la había sumido la guerra. Es importante destacar la vertiente del Lamote director y de la importancia de algunos éxitos cosechados en este campo porque iban a ser ellos los que, al cabo de uno años, llevarían a Lamote a poder acceder al cargo de subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona. Uno de estos conciertos, por ejemplo, tuvo lugar en Palma de Mallorca en 1954 y al día siguiente aparecía en la prensa local un elogioso artículo escrito por un cronista que firmaba con el seudónimo "Contrapunto" en el que se resaltaba la capacidad especial del compositor en su calidad de director de orquesta. El artículo en cuestión se titulaba *Ricardo Lamote de Grignon o el equilibrio* y comenzaba de esta manera:

No hemos encontrado palabra más adecuada para sintetizar la ilustre personalidad de Ricardo Lamote de Grignon, en el título de esta crónica. Porque el gran director catalán constituye, a nuestro juicio, uno de los casos más portentosos de equilibrio que conocemos. Equilibrio entre su exquisita y bien cultivada sensibilidad y su clara y profunda inteligencia. Por tanto, no es el director cerebral que todo lo confía al entendimiento (...); tampoco es un sentimental, cuya parte efectiva desborde su inteligencia para ofrecerle al auditor versiones en las que predomine la emoción a raudales, venga o no venga a cuento. Inteligencia y sensibilidad, de común acuerdo, laboran en Ricardo Lamote de Grignon de tal modo que sus versiones (...) quedarán como modelos de expresividad y clarividencia⁴.

⁴ Hoja del Lunes, Palma de Mallorca. 8 de febrero de 1954.

El lector recordará que Ricard Lamote, a consecuencia de la represalia emprendida por el nuevo régimen militar contra todos aquellos profesionales y cargos de quienes tan sólo se hubiera sospechado que en su habitual quehacer habían contribuido a apoyar el orden constituido en el momento de alzamiento de los golpistas, fue cesado fulminantemente en su puesto de subdirector de la Banda Municipal de Barcelona. Por esto, instalado ya de nuevo en su ciudad natal, el músico estuvo atento a la serie de disposiciones sobre antiguos empleados públicos y contratos que iban siendo publicados en la prensa y ante los que albergaba la esperanza de que finalmente su expediente de cesación fuera revisado. Y fue gracias a la influencia ejercida por el Marqués de Lozoya, —entonces Director General de Bellas Artes y al que unía al compositor estrechos lazos de amistad—, ante las más altas instancias del poder municipal de la ciudad que Ricard Lamote consiguió ser readmitido en la Banda, pero no para detentar su antiguo cargo de subdirector —puesto que había sido suprimido— sino la plaza de director provisional de la entidad y mientras se aguardaba el nombramiento de un nuevo titular que había de ser elegido desde Madrid. De hecho, y a pesar del tradicional carácter civil de las bandas municipales, en la nueva reglamentación quedaban sometidas a las mismas bases estatutarias de funcionamiento y organización por las que se regían las bandas militares, lo que en la práctica significaba que su dirección se confiaba a músicos militares pertenecientes al “cuerpo” y adictos al régimen. La designación no tardaría en recaer en la persona de Joan Pich Santasusana con lo cual Ricard Lamote hubiera incurrido de nuevo en una situación, en esta oportunidad mucho más complicada, de “cesantía” por cuanto ahora la apariencia de legalidad en que había transcurrido el proceso hacía de todo punto imposible una impugnación al mismo.

Pero afortunadamente al artista, que a la sazón contaba con cincuenta y ocho años de edad, se le dispensó de tener que apurar por una vez del cáliz de dolor acostumbrado. La situación en algo había cambiado durante todo este tiempo y la elección, en 1957, de Ricard Lamote, a propuesta de Eduard Toldrà y de distintas personalidades del mundo cultural catalán como subdirector de la Orquesta Municipal de Barcelona, vino a significar el reconocimiento público a la trayectoria profesional y humana de uno de los compositores catalanes más importantes de este siglo. Todavía le quedaban al maestro cuatro años de vida en los que no iba a disminuir en absoluto su habitual ritmo de trabajo creativo; incluso es correcto afirmar que éste aumentó en el último periodo, es decir, durante aquella etapa de madurez que se extiende desde el regreso a Barcelona en 1947 hasta su muerte acaecida en 1961.

La carta de presentación de la vuelta a casa del músico es la *Simfonia catalana*, obra con la cual el compositor concurre al Premi Ciutat de Barcelona que se convocaba por primera vez en 1950. El compositor no iba a obtener este año aquel codiciado galardón —el mismo recayó en Manuel Blancafort por su *Simfonia en Mi*— pero lo conseguiría, sin embargo, al año siguiente con *Enigmes*, verdadera cantata sinfónica sobre *El libro del Apocalipsis* del evangelista San Juan, de la que, con objeto de ceñirse al cumplimiento de las bases establecidas en el premio, Lamote suprimió en su presentación al concurso los dos últimos movimientos porque aquellas bases no admitían obras con coros. Si la *Simfonia* significa la recuperación del nacionalismo catalán ya no como filón temático sino como marco en el que experimentar toda una serie de procedimientos compositivos de naturaleza estructural, *Enigmas*, por su parte, daba solución musical a la honda inquietud religiosa sentida por el músico y

de la que fue exponente su fervor por la lectura de los textos bíblicos que siempre acompañó a Lamote. Vendrían luego otras obras como *Monocromies* para orquesta de cuerda; *Toccata*, para oboe, clarinete, flauta y cuerda (ganadora del Premi Juventuts Musicals, 1957), en la que el músico emplea por primera vez y de forma deliberada la técnica dodecafónica, o *Tríptico de la Piel de Toro*, auténtico concierto para piano derivado, según declaraciones del propio autor, "del espíritu de nuestros clavecinistas y también, en cierto modo, sugerido por algunas felicísimas páginas, vigorosamente rítmicas, del teatro lírico español".

Una muestra más de la progresiva estima de que es objeto Lamote y del creciente interés que iba despertando su música fue, por ejemplo, el estreno de su ópera *La cabeza del dragón* sobre texto de la comedia del mismo título de Ramon M^a del Valle-Inclán. En efecto, esta obra terminada en la inmediata postguerra había esperado hasta entonces inútilmente una oportunidad. Y ésta llegó finalmente de la mano del empresario del Gran Teatre del Liceu, Sr. Joan Pàmias, quien decidió programarla dentro de la temporada operística 1960-1961, justo al comienzo del ciclo, en noviembre de 1960. De la ópera de Lamote iban a darse tres representaciones y el empresario catalán anticipaba por ellas pérdidas económicas que iban no obstante a quedar compensadas por otros títulos mucho más populares entre el público del Liceu, como *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini o *La favorita*, los cuales comparían cartelera con la pieza de Lamote. Es verdad que *La cabeza del dragón* no llegó a suscitar un especial interés en el ánimo de los habituales pero, por contra, tampoco faltaron voces que supieron salir en defensa de la calidad y solidez de la obra, así como del ágil juego dramático que en ella los personajes alcanzaban. También debemos recalcar que, tanto desde el punto de vista de la historia de la inter-

pretación como desde el de la sociología de la música, *La cabeza del dragón* ocupa un lugar destacado en los anales en cuanto al primer aspecto, porque en ella hacía su debut en el Liceu el tenor Bernabé Martínez (que pronto había de ser conocido como Bernabé Martí, y que acabaría por ser el marido de Montserrat Caballé), y por lo que se refiere al segundo, también es importante por cuanto fue la primera ópera transmitida íntegramente por televisión desde el Gran Teatre del Liceu.

Mientras tanto Ricard Lamote estaba trabajando en la que había de ser su última obra, *El càntic dels càntics*, un oratorio para dos solistas —barítono y mezzo-soprano— y gran orquesta para cuya elaboración el compositor se había sumergido antes en el estudio intensivo y profundo de las diversas versiones y comentarios del poema hebreo a fin de obtener una plena identificación con el sentido original de los diálogos. Pero la obra no llegó a ser completada por su propio autor, por lo que tras su muerte sus familiares confiaron la ultimación del proyecto al compositor Manuel Oltra, quien terminaría su orquestación, fiel a las indicaciones y los bosquejos dejadas por Lamote, en 1982. Llevan transcurridos desde entonces casi dieciocho años y esta obra póstuma que encierra la culminación de la experiencia humana y la esencialización del trabajo de un gran artista, sigue esperando paciente-mente el momento propicio para su estreno.

De regreso del viaje a Cádiz, donde la Orquesta Municipal de Barcelona, su director Eduard Toldrà y su subdirector, Ricard Lamote, se habían trasladado los últimos días del mes de noviembre de 1961 para presentar en la misma ciudad en que viera la luz Manuel de Falla su *Atlántida* —el estreno había ocurrido el 24 de noviembre en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona—, Lamote enfermó gravemente en pocas semanas. Antes de partir a Cádiz ya se conocía el pronóstico fatal de la enfermedad

que en mayo de 1962 debía acabar con la vida de Eduard Toldrà, pero el cáncer de pulmón que le fue diagnosticado a Ricard Lamote de regreso a Barcelona fue una aciaga noticia que no esperaba nadie:

.... Aquella noche, cuando volvíamos con la orquesta a Barcelona, Ricard se pasó todo el viaje en tren tosiendo. Cuando llegamos a casa, y a pesar de sus protestas, llamé al médico; su dictamen fue que debía guardar cama. (...) Viendo que las cosas no mejoraban, un primo suyo que era médico mandó hacer unas radiografías. El diagnóstico fue "cáncer de pulmón". En aquella época no existía todavía medio alguno para luchar contra aquella terrible enfermedad. Se levantaba cada día para "ir haciendo partitura" del *Càntic*; sentía flaquear enseguida su fuerza pero nunca se quejaba por nada. Su única preocupación era seguir componiendo. Un día se le administró un calmante pero al poco rato nos dijo seriamente que no quería tomar nunca más, que yo no lo permitiera, que aquello era voluntad de Dios, y que deseaba tener la cabeza bien clara hasta el último momento⁵.

Ricard Lamote murió el 5 de febrero de 1962 y con su muerte, la de Toldrà, Mompou, Gerhard, Blancafort, etc., se cierra una etapa importante de la vida musical catalana sobre la que todavía resta por esclarecer la mayoría de sus principales aspectos. Acerca de lo que significó la llamada "Generación de 1920", es decir saber lo que realmente aportó aquel grupo de autores catalanes nacidos a lo largo del último lustro del siglo pasado y que por lo tanto comienzan a dar las primeras manifestaciones de estar en posesión de una obra elaborada y original durante los años de la Dictadura del General Primo de Rivera, es cierto que ya se han llevado a cabo ciertas investigaciones en el campo concreto de la historia de las instituciones de la época, así como también que se han escrito monografías aisladas de unos pocos compositores; sin embargo, en general, los estudios resultan escasos y todavía

demasiado desconectados entre sí como para llegar a hacer posible la formulación de una teoría general susceptible de articular las aportaciones específicas de cada uno de los artistas integrantes de aquel grupo heterogéneo que, a causa del modelo cercano que brindaba la literatura o las artes plásticas catalanas coetáneas, mucho más estudiadas, nos hemos precipitado a etiquetar con el concepto vago y omnicompreensivo de "Noucentisme".

El desconocimiento general del que aún es objeto, por ejemplo, la obra de Ricard Lamote de Grignon, ha constituido una forma de certificar la validez del término "Noucents" y de que éste sea óptimo para categorizar con una serie de juicios analíticos "a priori" a una música que, por otro lado, estamos convencidos que nunca llegará a poner en tela de juicio los atributos de "obra bien hecha", de "claridad de concepción", de "mediterraneidad de inspiración", etc., que se le suponen de entrada incluso antes de que sea escuchada. Y es que si una pieza musical que consideramos significativa fue escrita en Barcelona —y por extensión, en Catalunya— poco antes de la Guerra Civil, no albergamos ninguna duda de que debía hacerse eco irremisiblemente —con la necesidad con la que la conclusión de un silogismo deriva del encadenamiento ordenado de sus premisas— de aquel clima cultural, delicado, delicuescente, cosmopolita, católico y conservador pero a veces también propenso al escaqueo irónico y a la elegancia de aparentar no tomarse demasiado en serio el oficio de artista, que hemos querido considerar como el medio natural en el que pudo brotar uno de los períodos más trascendentes de nuestra cultura en su búsqueda por hallar voz propia dentro del conjunto de innovaciones científicas, tecnológicas, literarias, plásticas, musicales, etc., que este siglo produjo en el panorama global de la cultura europea.

Ricard Lamote ingresaba de esta manera, por haber nacido en Barcelona en 1899, en las filas de

⁵ Coll: *Lamote de Grignon*, p. 50.

los compositores del "neonoucentisme" –y nos apresuramos a añadir el prefijo "neo" porque el verdadero "noucentisme", el de Eugeni d'Ors del *Glossari* en las páginas del diario *La Veu de Catalunya* o el de Josep Carner autor del libro de poemas *Els fruits saborosos*, a mediados de los años veinte son ya historia pasada–, de la misma manera que su padre, Joan Lamote –el fundador de la Orquesta Simfònica de Barcelona y el renovador de la Banda Municipal– fuera a su vez el hombre de acción característico de la generación anterior de músicos modernistas. Pero la realidad no resulta ser nunca tan esquemática como fácilmente tienden a serlo las ideas y las formas de clasificación que tanto nos seducen. Así, si observamos, por ejemplo, el catálogo de obras de Ricard Lamote vemos que en su datación, el año 36 –el año fatídico de la violenta y repentina fractura del clima de normalidad de una vida social en avance contradictorio pero indudablemente progresivo desde finales del siglo anterior– marca un momento de inequívoca inflexión dramática en las circunstancias personales de la vida del artista, pero aquel punto de ruptura que fue motivo del desmoronamiento de un orden social con muchas y valiosas conquistas en el terreno de las libertades y de la cultura democrática de un país, la verdad es que no solamente no llegó a interrumpir sino que incluso sirvió para que Ricard Lamote hallase en la producción incesante de música un antídoto con el que conjurar la desgracia y la irracionalidad de lo externo.

Así como la reacción inmediata de otros compositores tales como Frederic Mompou o Robert Gerhard fue emprender, tras la guerra, el camino del exilio o procurarse un lugar de residencia permanente fuera de España, y mientras para otros –Eduard Toldrà, por ejemplo–, la opción de quedarse les costó el elevado precio de abandonar la composición, para Ricard Lamote la creación nunca

pareció precisar de la satisfacción de una serie de requisitos propicios especiales de orden externo. El músico, a diferencia de otros, supo componer bajo el paradigma de la perfecta autonomía de la obra musical; muy concorde con la concepción stravinskiana del objeto musical, entendido en calidad de objeto distanciado de la personalidad sentimental del artista, y suficientemente dotado de leyes objetivas como para convertirse en construcción formal desvinculada de las circunstancias concretas que la motivaron, la actitud de Lamote le permite trabajar prescindiendo de cualquier referente situado fuera del dominio estrictamente lingüístico que gobierna la combinatoria sonora. En este contexto de labor individual, solitaria y autónoma en que se inscribe la mayor parte de la producción del músico, el "noucentisme" conforma tan sólo un horizonte lejano de recuerdos amados rememorados con fervor ya fuere desde el ostracismo de los años pasados en Valencia o desde la consciencia existencial de pérdida de un tiempo que nunca más ya volvería. Fuera de este marco, y de la obediencia a la consigna orsiana de "l'obra ben feta" –que evidentemente, no podemos hacer exclusiva de un determinado movimiento cultural–, la especificidad nacional y moderna de la música de Lamote transita por caminos inéditos y bien distintos a los acostumbrados.

Lamote se mostró, por ejemplo, en muy poca sintonía con la corriente purista proveniente de los círculos ilustrados "noucentistes" que dictaminó que los conciertos populares realizados por la Banda Municipal con un repertorio de obras sinfónicas transcritas para la "orquesta de instrumentos de viento" eran una impostura, constituían un pobre y triste remedo a una situación de anormalidad –una ciudad como Barcelona debería contar con una verdadera orquesta sinfónica estable financiada con fondos públicos– que en lugar de

intentar corregir con una meritoria labor de suplencia, no hacía sino contribuir a que se agravara mediante la perversión del gusto de los aficionados a aquellos conciertos matinales. Las transcripciones para banda eran productos bastardos y, consecuentemente, la emoción que suscitaba no podía sino ser de la misma índole. Tal actitud elitista, en absoluto extraña en los músicos cultos de la Barcelona de aquellos años, evidentemente no podía ser compartida por los Lamote padre e hijo, autores del revolucionario cambio de rumbo llevado a cabo por la Banda y responsables últimos de que este contingente decidiera asumir competencias sinfónicas que, por principio, no les estaban encomendadas en su función esencialmente festiva y protocolaria.

Ricard Lamote respondió escribiendo un breve artículo que a la postre había de permanecer inédito, donde tras la defensa de la legitimidad de la transcripción, es decir, del derecho que le asiste a un músico a efectuar la “traducción” de una música preexistente desde su medio instrumental original a otro cualquiera que el transcriptor crea conveniente, —siempre y cuando no se conculquen las leyes de autoría de la partitura original, el trabajo se haga lo más dignamente posible y se cuente con el permiso de su autor antes de hacerse pública la nueva versión—, lo que se esconde, repetimos, detrás de esta defensa al derecho de vulnerar la premisa de la “inviolabilidad” de las obras de arte, es una actitud musical muy abierta y concorde con el principio de la funcionalidad social del objeto artístico que tanto en Francia como, sobre todo, en Alemania a través de los postulados radicales de la *Gebrauchsmusik* había llegado a convertirse, por aquellos mismos años, en un potente y joven revulsivo contra el aristocratismo romántico todavía presente en los representantes de la vieja Segunda Escuela de Viena.

La mayoría de las grandes obras, por no decir todas, han sido reducidas a piano solo, precisamente para que todo el mundo pueda llegar a gozar del derecho indiscutible, de este derecho que tiene toda persona por el simple hecho de haber nacido, por pobre que uno sea, a disfrutar espiritualmente de una obra de arte. Dicho de otra manera, la transcripción es exactamente una traducción. ¿Por qué se traducen las obras literarias? Para que puedan ser asimiladas por quienes desconozcan el idioma en que fueron creadas. Y nadie se levanta en contra de una traducción si la misma está bien hecha, sino todo lo contrario. No hay duda de que es mucho mejor leer una obra tal y como la escribió su autor, pero si no poseemos su lengua, ¿tendremos que plegarnos de brazos y renunciar a conocerla? Son muchos los hogares en los que encontramos pinturas y esculturas de autores famosos reproducidas en fotografía o en yeso. ¿Y quién sería capaz de criticar estos objetos? ¿Quién puede erigirse en juez para privar a nadie de tener al alcance de su mirada, si así lo desea, una obra de arte honestamente reproducida?... Es cierto que sería mucho mejor poder disponer del original!, pero ¿existen muchas personas que puedan permitirse este lujo?⁶

La justificación del trabajo de la Banda así como de las muchas transcripciones que tanto padre como hijo realizaron para aquella extraordinaria “Orquesta de instrumentos de viento” —como prefería llamarla Ricard— no deseábamos que se convirtiera en prueba concluyente que nos diera derecho a atribuir al compositor concepciones en materia de estética o de filosofía de la música que, en realidad, Ricard Lamote tampoco se esforzó mucho en explicitar si no es a través del propio contenido de sus creaciones. Nuestra intención era únicamente recortar la figura del compositor del fondo uniforme en que una cultura imperante tiende a igualar las cosas y a hacer que cuanto transcurra cerca de ella —en proximidad temporal y geográfica— sea demostración irrefutable de su supremacía.

⁶ Ricard Lamote de Grignon: *Defensa de la transcripció*. (1935). (Documento inédito perteneciente al archivo del compositor).

Pero asomándonos a la música, no deja de ser revelador la novedad expresiva aportada por la que consideramos que es una de las primeras piezas realmente importantes en el catálogo del músico —y es a la vez una de las mejores obras pianísticas catalanas de este siglo—: los tres *Preludis a l'amic absent*. Dedicados al poeta y amigo Ventura Gassol, que fue Conseller de Cultura del primer gobierno de la Generalitat de Catalunya, y que estuvo encarcelado con motivo de los acontecimientos del Seis de Octubre de 1936, los *preludis* inauguran la vía de un compromiso moral del artista con el rigor de la composición, coincidente en este caso con lo que significa un testimonio profundo de amistad y solidaridad hacia el amigo ausente detenido, que no se adecuaba demasiado con la atmósfera de estilización elegante, menuda, con la cual aquella burguesía "ilustrada" que comentábamos había acabado por autoreconocerse musicalmente ya fuere a través de la canción de Eduard Toldrà, de la lírica intimista del piano de Frederic Mompou o del fresco transparente y luminoso de la orquestación de Robert Gerhard, autor de obras como *L'alta naixença del Rei en Jaume*. Por el contrario, los *Preludis* aportan una densidad expresionista a la literatura musical catalana que no solamente los hace premonitorios del conflicto entre hermanos que tenía que estallar un año después en la gran contienda civil, sino que avanza también algunos de los rasgos de resignada abdicación ante la catástrofe colectiva y del dulce retiro en el reducto seguro y confortable de la música que serían precisamente característica fundamental del Lamote de la posguerra. De entrada, el cromatismo intenso que atraviesa esas páginas pianísticas, las adscribe a un núcleo de influencias mucho más centroeuropeas, que no proclive a seguir las novedades de intrascendentalismo y de fácil neotonalismo representados por la música francesa del "Group des Six". Pero también

es verdad que el cromatismo de esta obra no llegará nunca a hacer tambalear la eficacia del mecanismo tonal. Como en el caso del cromatismo denso del Stravinsky de la "época rusa", el que aquí utiliza Lamote sirve para frenar el ritmo armónico, para explayar la narración liberándola de la tiranía de la direccionalidad pero sin poner en entredicho la fuerza atractiva de las cadencias. Lo interesante es la forma como desde este dominio esencialmente armónico donde los distintos diseños rítmico-melódicos que fueron apareciendo integrados primero en la densidad del tejido armónico envolvente, de repente, por ejemplo en la sección central del segundo *preludi*, se transparenta la textura para dejar flotar por encima del ritmo de nana inquieta que ejecuta la mano izquierda, una melodía en Re menor y ámbito de octava, melodía de carácter inequívocamente popular y que posee un poder extraordinario de evocación del amigo ausente a la vez que, en el contexto en que funciona, sabe hacerse portadora de la voz insegura de todo un pueblo amenazado.

En cualquier caso, la cita de la canción popular —literal o imaginada— en los *preludis* todavía apunta hacia un referente extramusical y recibe su significado a partir de la función simbólica que ejerce. Pero pronto la canción dejará de ser, en la obra de Ricard Lamote, un elemento incrustado en la estructura para pasar, en cambio, a constituir el eje vertebrador alrededor del cual va a trenzarse la arquitectura entera de la composición; de contenido puntual se convertirá en procedimiento constructivo; dejará de desempeñar una función simbólica para adquirir un papel configurador de la nueva narrativa musical desplegada por el compositor.

Ricard Lamote nos ha dejado un legado numeroso y muy diversificado de obras que abarca desde óperas que nunca llegaron a estrenarse, *Le petit chaperon vert* (1933), hasta piezas de música ligera

como una *Melodia. Foxtrot* (1942) para contrabajo y piano, o una veintena de partituras para banda sonora de películas de cine español de la década de los cincuenta. Y nos ha dado un conjunto de obras extraordinarias, por citar sólo algunas de las que hemos podido consultar, como son *Facècia* (1936), *Goya, seis piezas desagradables para 10 solistas* (1944), la serie de canciones *Quatre estances de Kayyam* (1930) y *Cants homèrics* (1961), o *la Simfonia catalana* (1950).

Pensamos que la celebración en este año del centenario del nacimiento de Ricard Lamote debería

servir para que su música fuera finalmente recuperada y pudiera escucharse en condiciones normales en las salas de concierto y en los teatros de ópera de toda España. Porque el silencio en que tenemos des-cuidados a nuestros compositores muertos no es inocuo, no aguarda resignada y pacientemente que llegue su turno. Contrariamente, este olvido nos señala de forma acusadora y apremiante y nos hace directamente responsables de su suerte. Sin la necesaria atención a nuestros compositores desaparecidos también nosotros adquirimos la condición de muertos, y de muertos en vida... que es lo más grave.