



Manuel Blancafort (1897-1987)

El presente artículo, que conmemora el centenario del nacimiento del compositor Manuel Blancafort, presenta las líneas maestras de su biografía y de su actividad creativa, que abarca una gran parte del siglo XX; transcurrida en su totalidad en Cataluña, la vida de Blancafort es un paradigma de los avatares acaecidos en aquella zona a lo largo de unos años que han visto sucederse grandes cambios en lo político y en lo cultural. Blancafort vivió prácticamente alejado de la vida social barcelonesa hasta finalizada la guerra civil por lo que su actividad creativa de estos años está muy vinculada a las corrientes francesas vanguardistas conocidas a través de la amistad con F. Mompou y de las frecuentes visitas musicales que recibía en el balneario de La Garriga, en donde residía, entre ellas la del célebre Ricardo Viñes. Después de la guerra se traslada con su numerosa prole a la ciudad de Barcelona y se enmarca en un cierto neoclasicismo atreviéndose con las grandes formas orquestales en las que alcanza cotas que pocos consiguieron. A pesar del abierto alejamiento de los planteamientos musicales vanguardistas, en estos años es considerado como un patriarca de la música catalana, que ahora se revive con motivo de la efemérides citada.

En el yermo de la historiografía musical española se pueden encontrar, y muy dispersos, unos oasis a los que el investigador suele acogerse para saciar la sed de información y justificar las penalidades del cotidiano quehacer entre legajos y empolvadas partituras de antaño. Son aquellos asuntos que, por motivos muy variados y no siempre justificables, han sido una y otra vez remendados por investigadores consecutivos que, en algunos casos, han ido sumando errores y, en otros —los menos—, han desbrozado el camino para ulteriores andaduras. Son los tópicos de la historia que lucen muy bien en los libros de divulgación y que suelen esconder la verdadera realidad, mucho más atomizada que la que ellos muestran.

This article commemorates the centenary of the birth of the composer Manuel Blancafort, presenting an outline of his biography and creative activity, which spans a large part of the twentieth century. Blancafort spent his whole life in Catalonia: his lifetime is a paradigm for the transformations which took place over many years in that region and the great political and cultural changes it experienced. Blancafort was almost entirely removed from the social life of Barcelona until after the Civil War, which led to his creative activity during these years being closely tied to the avant-garde French trends he learned from his friendship with F. Mompou and frequent musical visits at the La Garriga Health Resort, where he lived, among them one by the famous pianist Ricardo Viñes. After the war, he and his family moved to the city of Barcelona, where his music reflected a certain degree of neoclassicism and he tackled large orchestral forms, reaching heights that few composer ever achieved. Despite his open remoteness from avant-garde approaches to music, he is now considered one of the patriarchs of Catalan music who is currently being re-discovered in light of the above-mentioned anniversary.

Uno de estos tópicos que el centenario de Manuel Blancafort debiera diluir es el de la preeminencia de la figura y la obra de Federico Mompou¹ en la historiografía musical catalana del siglo XX. Mompou hizo lo que debía, como su contemporáneo Blancafort, y el resto lo hicieron los estudiosos, intérpretes y quizás también los parientes. Buscar un nuevo punto de vista en el ordenamiento estético de los autores de una época parece, además de necesario, positivo para facilitar una aproximación más justa, que se libere de tópicos.

¹ En Cataluña se suele respetar el idioma original para nombres y obras; pero en este caso se da la paradoja de que Mompou se hacía llamar "Federicu" y no "Frederic" que sería su traducción catalana, por lo que opto por su grafía castellana menos pintoresca que la otra.

1. Un paseo por la música catalana

Justifica esta previa referencia a la figura de Mompou y no a otras figuras musicales contemporáneas igual que ella sujetas a los avatares de los tópicos, el hecho de que este pianista y compositor fue durante muchos años el *alter ego* de Blancafort y, en consecuencia, su sombra, amigo, mentor, *partenaire*, colega y, en cierto modo, rival.

El 12 de agosto de 1897 nace en La Garriga, ciudad distante unos 30 km. de Barcelona, Manuel Blancafort, hijo de una familia acomodada en la que no faltaba el afecto por la novedad tecnológica, dato muy valioso para entroncar los Blancafort rurales con la vivaracha Barcelona que en aquellos momentos se estaba abriendo definitivamente a la modernidad. Joan Bta. Blancafort y María de Rosselló, sus progenitores, regentaban por herencia un establecimiento de aguas termales² en aquella población vallesana, próxima a la capital y a las puertas de las montañas del Montseny, por lo que se iba convirtiendo en zona residencial de la burguesía barcelonesa. Sin embargo, el padre, que en ratos libres dirigía una agrupación coral local, L'Espiga de La Garriga, de orientación claveriana, en la que sus hijos empezaron a vivir la emoción de la música, tenía mucha menos afición al negocio del balneario que a la maquinaria innovadora en el mundo de la fotografía y el sonido, a la astronomía y a otros cachivaches.

No se tienen datos de esos tan poco útiles relativos a las primeras lecciones y el contacto con supuestos geniales maestros artesanales que orientan definitivamente la vida de un futuro artista, ni tampoco de su formación escolar:

"Mi padre no se había dedicado a instruirme para que anotase correctamente la pequeña música que in-

ventaba sobre el teclado. Fue el maestro don Juan Alsius el que me diera lecciones; desde la clave a la armadura, hasta todo lo que sigue detrás [...] Del señor Jaume Llompart, ex-pianista del café Novedades aprendí también algunas cosas. Diciendo que este señor era un fanático de Schubert tenemos una inmejorable referencia de su sensibilidad musical."³

En su casa sonaba música:

"A la meva infància, a casa, es venerava Wagner i jo era wagnerià nat. Però va arribar el moment d'adquirir una consciència pròpia, i després d'haver passat per Grieg vaig conèixer Debussy. La primera obra seva que vaig sentir va ser "El pastoret" del *Coin des enfants*. Abans havia conegut Fauré, la seva Pavana m'havia impressionat, però aquell Petit berger va fer-me veure Debussy com un model insuperable per a una música que jo voldria fer. Després vaig anar coneixent tota l'obra de Debussy, i aquesta és la influència més profunda que he experimentat."⁴

y era de una calidad y modernidad que indican el tono cultural que existía:

"La nostra educació musical no deixa de ser, si més no, curiosa: quan érem petits, en lloc de sentir Beethoven, Chopin, etc., escoltàvem Stravinsky, Satie, etc. Per nosaltres Stravinsky era quasi com si fos un veí, el meu pare posava sovint la Consagració de la primavera pràcticament cada nit. També li agradaven molt Falla, Ravel i Debussy. Conixiem molt millor els moderns i contemporanis que no pas els clàssics."⁵

De entre los nueve hermanos Blancafort, cuatro formaron un grupo vocal infantil que hacía las delicias de parientes y amigos en las veladas familiares, lo que no era poco dada la costumbre del establecimiento que reunía con frecuencia a gente de cultura como el canónigo Jaume Collell, compañero de letras de Jacint Verdaguer, la compositora para niños Narcisa Freixas, el humorista Albert Llanas, el escenógrafo Modest Urgell, el escritor Rubén Darío, el compositor y director de orquesta Siegfried Wag-

² Todavía abierto al público y regentado por un Blancafort colateral, el Balneari Blancafort se ha beneficiado de la recuperación económica que ha significado para centros como éste la ascensión del mercado del ocio. Se trata de un típico centro de reposo lleno de encantos arquitectónicos y naturales que acompañó a Blancafort en su niñez.

³ De cuadernos de notas. (Parc de l'Ametlla, 13-VIII-1986).

⁴ M. Canals, *Una vida dins la música*. Barcelona: Edicions Selecta, 1970; pp. 107-108.

⁵ De una conversación con su hija Imma Blancafort (1-VII-1988).

ner⁶, los compositores Amadeu Vives, Jaime Pahisa, Joan Lamote de Grignon y Enrique Granados, el musicólogo Felipe Pedrell, el pianista Ricardo Viñes, el poeta Josep Carner, el dibujante, escritor y músico Apel·les Mestres, la cantante Mercè Plantada, el político Ossorio y Gallardo y el pintor Santiago Rusiñol, etcétera. Era como si la cultura barcelonesa se trasladase de vez en cuando a La Garriga.

Sea como fuere, en 1905, mientras Manuel recibe las primeras lecciones musicales de su padre, éste se suma a una iniciativa del comerciante de música Lluís Guarro y entra en el negocio de pianolas Angelus Hall que tenía su sede comercial en la Rambla de Cataluña barcelonesa. Los instrumentos mecánicos eran una novedad en aquellos años de bobalicona fascinación por la máquina y los espíritus más capaces se sentían poderosamente atraídos por las expectativas que su uso abría en el consumo musical. Juan Bta. Blancafort abandona progresivamente los negocios del balneario en su hijo mayor, Pere, y se compromete en la empresa de pianolas para lo cual idea una fábrica productora de rollos musicales. En unas dependencias no utilizadas y con ayuda de la escasa tecnología del momento, imagina un modo de transferir la notación musical a los rollos; este trabajo, que se realiza en la fábrica La Solfa de La Garriga, genera los rollos de pianola Victoria, primer proveedor español y exportador a varios países europeos, americanos y a Australia.

Durante 25 años la empresa se consolida y adquiere un prestigio como empresa de servicios musicales de respetable sutileza, sobre todo a medida que los ingenios se van mejorando hasta lograr matices expresivos propios de cada intérprete, lo que aumenta su cotización en los ambientes musicales modernos. Además de lugar de obligada visita para curiosos y especialistas, entre ellos un enfurruñado Pedrell, la fábrica recibió la visita de

⁶ Es sabido que en 1907 Siegfried Wagner visitó Barcelona invitado por la Asociación Musical de Barcelona para los Conciertos de Cuaresma del Liceo, en el curso de los cuales el hijo de Wagner dio a conocer algunas de sus composiciones, que no tuvieron el menor relieve.



Manuel Blancafort

intérpretes de renombre, como Viñes, que iban a grabar en directo sus interpretaciones para que pudieran ser comercializadas.

Manuel Blancafort trabajó en la fábrica hasta su desaparición; en la más tierna infancia, encolando etiquetas a los envoltorios, después como "picador de solfa" y más tarde como responsable de la empresa y, por tanto, encargado de seleccionar el repertorio⁷. Al margen de la anécdota, ya de por sí muy sabrosa, es evidente que el futuro músico se formó de una manera muy poco ortodoxa siguiendo un procedimiento probablemente único

⁷ Para completar la información sobre la empresa de rollos, ver Martí Sunyol, *De la Garriga i la seva gent*. Sant Cugat: E. R. Edicions Catalanes, col. Temes Locals Catalans, nº 16, 1983; pp. 28-31.



Manuel Blancafort

en el mundo. La sutileza de los rollos exigía que el traslado de la partitura al perforado fuese lo más ajustada posible; la demanda creciente de este tipo de productos justificaba que el catálogo de la empresa cubriese todo tipo de músicas, desde las más próximas al mundo de la frivolidad hasta los más exigentes productos musicales de la vanguardia europea. Por extraño que pueda parecer, en el catálogo de la empresa de rollos Victoria⁸ se podían

⁸ Aunque es un documento de difícil localización, todavía quedan algunos ejemplares en fonotecas y centros de investigación. Se trata de un opúsculo en 16° de cerca de 200 pp. en el que aparece el detalle del repertorio que ofrecía la entidad, además de las condiciones de venta para pianos de 88 y 65 notas.

encontrar obras de Albéniz, Bach, Beethoven, Debussy, Grieg, Mozart, Ravel, Saint-Saëns, Scarlatti, Schubert, Schumann, Sarasate, Satie, Sauer, Stravinsky, Turina, Wagner, Weber, el gran repertorio zarzuelístico, las canciones populares catalanas⁹ y, naturalmente, un buen repertorio de tangos, garrutines, charlestons, blues, chotis, etcétera.

Era, pues, un autodidacta en el pleno sentido del término, gracias a su capacidad y trabajo riguroso ("... *Vaig estudiar amb el mètode Gevaert i amb el de Rimsky-Korsakov*"¹⁰) que tenía criterio propio para separar el grano de la paja¹¹ por lo que siempre manifestó un gran aprecio por el academicismo y un cierto temor a evidenciar su débil formación.

2. Mompou

En 1914, a sus diecisiete años, entabla el primer contacto con Federico Mompou y también con Helena París, su futura esposa, dos de las personas que mayor estabilidad afectiva le proporcionaron. Mompou se había trasladado a París en 1911 para seguir estudios de piano y volvía con frecuencia a su ciudad natal¹². En aquel momento de la primera juventud, la diferencia de edad entre ambos era aparentemente insalvable, pero el aspecto indolente de Mompou y su estrecho contacto con el ambiente parisino despertaron el entusiasmo de Blancafort y

⁹ Una carta de Conrado del Campo en la que este compositor felicita a Blancafort por su tarea al frente de la empresa "Victoria" me lleva a pensar que Blancafort utilizó la empresa familiar para promocionar la música de los compositores catalanes, una música que siempre había vivido en estado catacumbal y que gracias a aquella tecnología, podía aparecer en el catálogo junto a nombres de mayor prestigio del momento.

¹⁰ *Revista Musical Catalana*, mayo de 1985; pp. 34-37.

¹¹ En carta a Mompou de 11-V-1926 con motivo del estreno de *La historia del soldado* de Stravinsky afirma que el compositor ruso es un personaje de quien toda la crítica sensata sabe que toma el pelo y es un descarado.

¹² Para todas las referencias biográficas sobre Mompou conviene tener a mano la biografía de Janés (1987). Se trata de una revisión del primer texto de la misma autora (*La vida callada de Federico Mompou*, Barcelona: Ariel, 1975) lleno de anécdotas propias de una novelista, que contiene un apéndice bibliográfico apreciable.

entre ambos nació muy pronto una corriente de afecto y compadreo que les llevó a fabular universos propios¹³ y a vivir una intimidad a la que nadie más tenía acceso.

"A La Garriga, un amic em va oferir presentar-me un noi que havia arribat de París i que tocava molt bé el piano, però em va prevenir que no ens podríem fer amics perquè era molt feréstec i no volia amistat amb ningú. Vaig pensar, 'ja som dos'. En sentir-li tocar el piano em vaig entusiasmar per la seva pulcritud, la sonoritat i la manera expressiva; no cal comentar-ho i només et vull dir que a vint-i-un anys ja era l'intendent que ha estat sempre més. Després va fer-me sentir les seves primeres composicions i això va ser definitiu: la nostra amistat havia començat. Ell, manifestant el seu talent musical; jo, dedicant-li una fervorosa admiració, vàrem sentir-nos compenetrats, agermanats: ell, el germà gran."¹⁴

Desde aquel momento hasta los años cuarenta el continuo intercambio de correspondencia y las frecuentes visitas fueron un oasis de intimidad en la actividad de ambos; Mompou arrasando su figura entre París y Barcelona; Blancafort en su rutinaria vida local, diversificada a partir de su boda en 1920. Poca gente tuvo acceso a la intimidad de L' Ermita y ni siquiera el padre de Blancafort manifestaba demasiado interés en ello. Una visita excepcional, consignada por la prensa, nos da la oportunidad de conocer lo que allí se fraguaba:

"En el año 1918 Eugeni d'Ors vino con su familia a pasar una larga temporada en nuestro balneario de La Garriga. Los jardines del hotel le sugirieron el tema *La lliçó de tedi en el parc* (probablemente punto de partida para su castellana *Oceanografía del tedi*). En uno de los capítulos que iba enviando a *La Veu de Catalunya* anota-

¹³ Ambos habían construido un refugio situado en el balneario, en el antiguo laboratorio fotográfico del padre de Blancafort, denominado L' Ermita, cuyo anagrama, dibujado por el hermano de Mompou, Josep, de estilo *naïf*, evoca un edificio a dos aguas flanqueado por dos cipreses ligeramente ladeados; años más tarde, Mompou lo utilizó como *ex-libris* de ahí que pasase a representar a un emblema característico exclusivo de su poética.

¹⁴ M. Canals, *Una vida dins la música*. Barcelona: Edicions Selecta, 1970; p. 111.



Manuel Blancafort frente a la fábrica

ba que en el momento de cesar se dio cuenta de que había estado llegándole la tenue voz de un piano que cantaba en algún apartado lugar del edificio.

Yo, devoto del "Glosari", me las prometía muy felices pensando que tendría ocasión de aproximarme al "Mestre", mientras que él se mantenía apartado de toda la gente —un cortés saludo y poco más— salvo cuando le asaltaba un grupo de señoras. Pero el día que leí lo del piano decidí no perder la oportunidad y llamé a Federico Mompou para, conjuntamente, proponer a D' Ors una visita al estudio de donde procedía aquella tenue voz musical. Le explicamos cómo —en solitario— los dos amigos estábamos acometiendo la empresa de iniciar una nueva música catalana universal. Le complació nuestro entusiasmo juvenil, aceptó la oferta y concertamos hora para la visita a nuestra celda, llamada —le dijimos— L' Ermita. Esta palabra detuvo la conversación: el Maestro repitió... [lentamente, en voz baja] L' Ermita, cerrando los ojos y aprobando con la cabeza ¡Dios sabe qué sugerencias para el futuro pasaron por su mente!

Este "sancta sanctorum" de nuestras ilusiones era una reducida habitación en la que sólo podía alojarse un piano, un escritorio, un estante para libros y un diván. Pero le hice notar que con un juego de cortinas había conseguido establecer un vestíbulo, un pasillo y una sala de trabajo. Con regocijo admitió d'Ors que realmente no faltaba nada, era perfecto (aunque luego surgieron dificultades para acomodar la voluminosa humanidad dorsiana en aquellas estrecheces).

Una singular decoración en blancos y azules; en el techo, una lámpara formada con mazorcas de varios colores; paredes con tapices de sedas antiguas dejando una ventana abierta al paisaje y un silencio total; todo ello

gustó de tal modo a Xènius que solicitó L' Ermita para ofrecer un avance de su entonces nuevo libro *Gualba la de mil veus*. (Noche memorable: removiendo muebles y cortinas pudieron escuchar la lectura doce personas que él eligió: señoras jóvenes que se sentaron en el suelo alfombrado de espliego.)

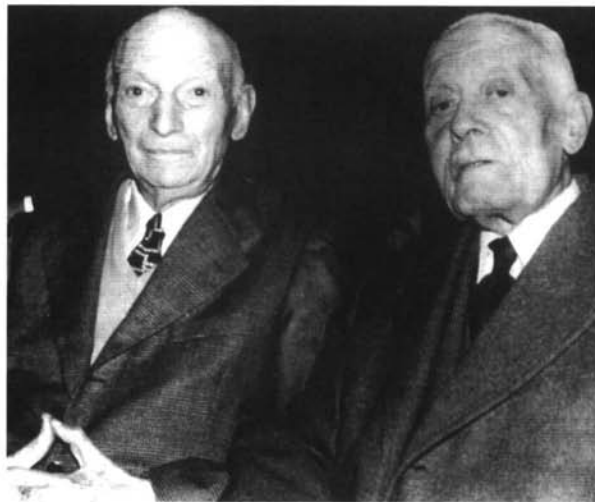
Pero volvamos a la música: a la primera visita, d'Ors empezó invitándonos a exponer nuestras ideas, que en síntesis consistían en liberar a la música catalana del asalto wagneriano que aquí entre nosotros sufría en aquella época; era preciso huir del pesado contrapunto germánico y conseguir unos medios de expresión simples, transparentes, exentos de brumas nórdicas, como corresponde a nuestro clima y temperamento mediterráneo. Con el rechazo, por otra parte, de ciertos pintoresquismos locales que ya era hora de dar por terminados.

En aquel mismo año había surgido el grupo Les Six, de París, y nosotros teníamos sobre el escritorio el libro *Le coq et l'arlequin* con el que Jean Cocteau se hizo portavoz de las ideas propugnadas por los del grupo. Era también el tiempo de las "boutades" del sarcástico Erik Satie, que destruyendo mucho y construyendo poco realizó una saludable limpieza, denunció falsa moneda y fraudes de purpurina. A 'Xènius' le interesó mucho tener en mano el nuevo libro de Cocteau.¹⁵

La amistad entre ambos jóvenes empezó como una broma, con una composición a medias, un fox-trot firmado con el pseudónimo "Hubby" y publicado en rollo, y continuó sobre todo en el intercambio de correspondencia hasta los primeros años de la posguerra en que empezó a flojear. Contrariamente a la familiaridad conseguida en los primeros años de amistad compartida conviene decir que en la segunda parte de sus vidas, la relación pasó por el lógico distanciamiento, en cierta manera abonado por la diferencia de actividad de uno y otro, tanto en lo personal como en lo creativo, puesto que mientras Mompou no supo salir de la composición pianística, Blancafort se arriesgó a penetrar en el desconocido campo de la orquesta, logrando estrenar todas sus obras¹⁶.

¹⁵ Citado en un artículo de Blancafort publicado en *La Vanguardia* de 29-XI-1979 "Libro de recuerdos - Frederic Mompou - Eugeni d'Ors - La Garriga" en el que se refiere a un libro, *Música y Músicos en La Garriga*, que confiesa no haber concluido.

¹⁶ Así lo cree Carlos Suriñach en "Sobre la personalidad de Manuel Blancafort" en *Música de Madrid-Barcelona* (1-III-1946).



El compositor junto a Federico Mompou

De la extensa correspondencia de ambos¹⁷ se puede deducir una amistad apasionada, de corte adolescente, sobre todo en los primeros años, para serenarse posteriormente. En ella se encuentran datos del carácter poético de Blancafort y de la proverbial indolencia de Mompou, datos del proceso creativo de las obras de Blancafort y de los avatares que éstas sufrieron para salir a la luz, a lo que Mompou contribuyó con no poca eficacia, de acontecimientos concretos, como la interpretación de sus obras¹⁸, los contactos con Vallribera, Marshall, así como de sus primeros balbuceos en el campo orquestal¹⁹.

¹⁷ Curiosamente, la correspondencia de Blancafort se encuentra entre sus papeles y es de suponer que la de Mompou se halla entre los propios, puesto que a finales de su vida y por iniciativa de Carmen, la mujer de Mompou, ambos amigos se devolvieron la correspondencia.

¹⁸ En carta de 15-V-1926, Blancafort afirma que Viñes toca la mayor parte de sus obras sin haberlas estudiado, dato interesante habida cuenta que es a él que Blancafort debe su fama internacional.

¹⁹ Blancafort expone a Mompou un procedimiento mimético muy primitivo: "*La primera idea me va ésser agafar una obra i fer-ne una d' igual, encara que es vegés i es comprengués l'origen. L'obra escollida va ésser Les estepes de l'Asia Central de Borodin que crec una meravella de senzillesa. Vaig començar però me'n vaig allunyar tot seguit*" (carta de 15-IV- 1926).

3. El primer periodo creativo

Desde 1915, fecha de su primera obra, *Record*, para piano, hasta finalizada la guerra, Blancafort avanza a tientas y, a pesar de ello, consigue colocar alguna de sus obras entre las más populares del momento. Huelga decir que lo primordial de este primer momento creativo es el piano sobre el que Blancafort compone la totalidad de sus obras: *Jocs i danses al camp*, *Cançons de muntanya*, *Notes d'antany* (1915), *Tema i divagacions* (1916), *Cançó a la platja*, *Cants íntims I* y *Els primers freds*, para coro (1917), *Muntanyes regalades* y *Cants íntims II* (1919).

En 1920 inicia *El parc d'atraccions* y escribe algunas obras para voz y piano como *Tres cançons de Nadal* y *Quatre cançons* así como *Cant d'amor* para coro, que coincide con su boda. Esta nueva situación introduce una mayor exigencia en la vida de Blancafort que se ve obligado a no descuidar el aspecto laboral puesto que a partir de 1923 empiezan a nacerle hijos hasta un total de 12, uno de los cuales murió prematuramente²⁰. Por ello se ciñe para hacer producir la empresa y relega la actividad compositiva, evidentemente complementaria, a los momentos de ocio, que comparte con su esposa, violinista de gran nivel, y sobre todo con su amigo Mompou.

En 1923 realiza un viaje a París y Nueva York por cuenta de la empresa; para un joven de pueblo como Manuel, el salto era considerable y marcó profundamente su trayectoria compositiva y amplió su horizonte. Conoció en medio del viaje la noticia de que el editor parisino Sénart le publi-

²⁰ Sus hijos, Jordi (1922), Imma (1923), Camila (1925), Eugènia (1926), Alberto (1928), Gabriel (1929), Isabel (1930), Xavier (1931), Mercè (*Tita*) (1933), Josep M^a (*Kukey*) (1934), Manuel (1935) y después de la guerra, Helena (1940) que murió en el parto, se dedicaron a profesiones diversas. De entre ellos dos han continuado en cierta manera la tradición paterna al dedicarse a la música, Alberto, director del Coro de RTVE durante un cuarto de siglo y actualmente residente en Madrid, y Gabriel, constructor y restaurador de órgano de gran prestigio nacional e internacional, residente en Collbató, Barcelona. No parece que Manuel fuese muy partidario de despertar la vocación musical en sus hijos.



Ejemplo 1. *El parc d'atraccions*.

caba su *Parc d'atraccions* y descubrió en el Nuevo Mundo un bullicio lleno de augurios que nada tenía que ver con la placidez de La Garriga ni aún con el ajetreo de Barcelona. De este viaje resultó una de las obras más representativas, *American Souvenir* (1926) y uno de los textos más simpáticos de su pluma²¹. El conocimiento de Viñes en 1924 y las facilidades dadas por Sénart²² le permiten dar a conocer *Pastoral en sol* y *Chemins* (1927). Mientras tanto Blancafort, aún a pesar de la lejanía de los centros de decisión cultural, interviene tan activamente como le da a entender su deseo de hacerse conocer como músico. Alejado de los planteamientos neoclásicos que dominaban en aquellos años y que ponían por encima de todo la música alemana, en especial Wagner y Beethoven, se permite el lujo de despreciarlos y abogar por músicas más sencillas, creándose un cierto aire de *enfant terrible*, calificativo por el que apostaban muchos de los creadores del momento a la espera de poderse servir de él para hacerse con un nombre en el mundo musical.

A pesar de su pertinaz tendencia al enclaustramiento garriguense, Blancafort se va acercando a los círculos musicales catalanes del momento;

²¹ Recogido por Emilio Casares en su estudio sobre Blancafort "Manuel Blancafort, o la afirmación de la nueva música catalana", en el catálogo de la exposición *La música en la Generación del 27*, Madrid, 1986.

²² Menores de lo que pudiera parecer puesto que Blancafort tenía que sufragarse la edición de sus obras hasta que su prestigio lo hizo innecesario.

además de hacer algunas incursiones en el periodismo musical, escribiendo en *El Matí*, en 1927 el director de *La Nova Revista*, Josep M^a Junoy, le encarga un número monográfico que reúna lo mejor de la música catalana del momento con comentarios y partituras; ello le permite hacer un proyecto para aupar a músicos que “no vagin amb espardeyes, que no facin música de pet i porró, ni folklorica ni sardanística”²³ pensando en Mompou, Nin, Viñes, Riba Martí, Gerhard o Grau. Quizás de esta idea no nata surgiese la idea de la creación del grupo de Compositores Independientes de Cataluña (CIC) que a principios de los treinta intentó emular el grupo francés de los Seis²⁴; por lo que se sabe de este grupo, su primer y único concierto tuvo lugar en la Sala Mozart, el 25 de junio de 1931, ofrecido por la Associació de Música “da Càmera”²⁵, en el que Blancafort presentó algunas de sus obras más vigorosas.

Blancafort va ocupando un lugar eminente en el atomizado espectro musical barcelonés del momento; en la encrucijada de los años de la República parece ya un hombre consagrado; en abril



Ejemplo 2 - *Sonatina antigua*

de 1933, tuvo lugar un concierto monográfico organizado por Maria Carratalà bajo el lema de “El paisaje de Cataluña a través de los músicos y poetas” que contó con la obra de Robert Gerhard (*Ariel*), Josep M^a Ruera (*Tres moviments simfònics*), Ricard Lamote de Grignon (*Joan de l'Ós*), Manuel Blancafort (*Tres peces per a piano*), Isaac Albéniz (en un arreglo de la *Suite Iberia* para orquesta), Juli Garreta (*A Pau Casals*), Enrique Granados (fragmentos de *Goyescas*) y Felipe Pedrell (*El comte Arnau*).

No es extraño, pues, que Blancafort fuese uno de los escasos músicos catalanes escogidos para participar en Festival de la Societat Internacional de Música Contemporània (SIMC) de 1936, lo que significó un hito en su carrera. Se celebraba en aquellos momentos la XIV^a edición de un festival que año tras año iba recogiendo las composiciones de mayor prestigio del momento en diversas ciudades de Europa; la edición de Barcelona coincidió con el III Congreso de la SIM y supuso un momento apoteósico para la música española, pocas semanas antes de la Guerra Civil. Aunque para participar era necesario presentar las obras a un jurado, el hecho de haber sido elegido indica el prestigio de Blancafort en aquellos momentos. La interpretación de la *Sonatina antiga* (1934) le permitió hacerse oír en un fórum internacional y compartir cartel con nombres del momento tan prestigiosos como Berg, Webern, Szimanowsky, Ibert, Bartok o Piston y saltar a la fama al lado de autores catalanes como Gerhard, Ruera, Ricard Lamote, Garreta o Granados.

²³ Es decir, “que no vayan con alpargatas, que no hagan música hortera, ni folklorica ni sardanística”. Carta a Mompou (12-XI-1927).

²⁴ Una carta de Agustí Grau (25-XI-1927) lleva a esta conclusión: “Aquest dia ens vam reunir uns quants elements, disposats a emprendre una creuada amb el propòsit de constituir una agrupació que crei als nostres músics un ambient i un prestigi. De moment no us puc ésser explícit; la iniciativa està en període de gestació i no és prudent aventurar-se a fer pronòstics. Quan la cosa estigui un xic encarrilada ja us ho escriuré, puix comptem amb el vostre concurs.”

²⁵ El programa del concierto fue el siguiente:

| | |
|---------------------|--|
| Robert Gerhard | Trio |
| Ricard Lamote de G. | <i>Sonatina</i> (estreno) |
| Manuel Blancafort | “L'orgue dels cavallets” (de <i>El parc d'atraccions</i>) “Homenatge a Chaplin” (de <i>American souvenir</i>) |
| Baltasar Samper | <i>Ritual de pagesia</i> (estreno) |
| Frederic Mompou | <i>Altitud</i> |
| Agustí Grau | <i>Bell son</i> |
| Eduard Toldrà | <i>Sonett de la rosada</i> |
| Frederic Mompou | <i>Cançó incerta</i> |
| Agustí Grau | <i>A les fires!</i> |
| Joan Gibert-Camins | <i>L'enyor</i> |
| Eduard Toldrà | <i>A muntanya</i> |
| Ricard Lamote | <i>Quant estances</i> (estreno) |
| Baltasar Samper | <i>Cançó de taverna</i> |
| Robert Gerhard | <i>Hai-kai</i> |

Lento $\text{♩} = 66$

Corno inglés

bouché

Trompas en Fa

bouché

Violín II

meta arco con sordina

Violas

pp pizz. con sordina

Cellos

Bajos

arco

espres.

div. arco con sordina

Ejemplo 3. *Matí de festa a Puiggraciòs*

4. La creación de un universo sinfónico

En el programa de mano de aquel festival, Blancafort indicaba el motivo para su incursión en la música de orquesta: "... *Temptat per l'orquestra, vaig anar a aprendre lliçons amb el mestre Lamote de Grignon, qui estrenà al Liceu el meu poema Matí de festa. Posteriorment, Pau Casals donà a conèixer la meva segona obra simfònica, El rapte de les Sabines*".

Ya en años anteriores, Blancafort había manifestado a su corresponsal la pasión por la aventura sinfónica que era en Cataluña poco menos que suicida dado que las orquestas estaban mucho más preocupadas por rellenar los huecos del repertorio alemán que en divulgar las producciones autóctonas. Sin embargo no existía repertorio catalán moderno:

"...El vell mestre Joan Lamote de Grignon m'havia explicat les dificultats amb què topava cada vegada que

havia de fer un programa de música simfònica catalana. L'any 1928 va dedicar un d'aquells memorables concerts de Quaresma del Liceu a autors catalans i va patir no poc per combinar un programa que seguís una mena d'ordre cronològic: va iniciar-lo amb un fragment de Felip Pedrell, seguit d'un intermedi o preludi (no recordo exactament) d'una de les òperes d'Albéniz. Em deia: no t'nim tradició en el camp de la música orquestral [...] Aquest plany va quedar-me molt gravat; a partir de l'ocasió vaig fer-me el propòsit d'ésser jo qui tingués l'empenya d'abordar un repertori simfònic."²⁶

El año de 1927 con todo su oropel de celebraciones del centenario de Beethoven y 1930 con el pintoresco centenario del Romanticismo habían seducido a más de un compositor empeñado en no dejar las riendas del mundo sinfónico en manos de los alemanes; con una formación tan somera como la que tenía Blancafort, resultaba doblemente au-

²⁶ Cuadernos de notas (9-V-1972).

daz, pero en 1929 se estrena con *Matí de festa a Puiggraciós*, una obra para gran orquesta de 12 minutos de duración y carácter nacionalista envuelto en un lenguaje moderno que fue dada en 1929 por Lamote y al año siguiente por Casals. El referente imaginario a que alude la obra, una romería en una ermita próxima a La Garriga indica el carácter folclorista del punto de partida, aunque el tratamiento dado al material sonoro sea mucho más ambicioso.

El buen recibimiento de la crítica lo anima a repetir y en 1931 estrena *El rapte de les Sabines*, obertura sinfónica para un ballet, con argumento de Francesc Trabal, que nunca tuvo formato escénico; una alusión irónica a la *Quinta* de Beethoven en referencia a un dragón insistía en la irreverencia de los compositores modernos respecto a los autores intocables.

Quizás el deslumbramiento que produce el éxito o la situación económica nada halagüeña provocada por el cierre de la fábrica de rollos, acontecida al irrumpir con fuerza la radiodifusión, le llevó a aceptar por una única vez y sin entusiasmo el encargo de poner música a una zarzuela, *La falç al puny*, que se estrenó en el Teatro Nuevo de Barcelona el 13 de febrero de 1931 y retransmitida en octubre del mismo año por Unión Radio; la obra, con libreto de Lluís Capdevila y H. Homedes Mundo era un panfleto nacionalista repleto de tópicos destinados a levantar las masas en un tiempo especialmente conflictivo, pero la música de Blancafort resultaba demasiado culta para las necesidades del espectáculo y fracasó hasta tal punto que nunca más quiso volver al teatro ni que se hablase de la obra.

Llegados a este punto, la vida de Blancafort acuciado por las necesidades económicas de una familia enorme, ha de combinar la actividad laboral con el placer de componer. Después del cierre de la fábrica de rollos, Blancafort intenta diversos oficios, entre ellos el de representante de una casa de discos y el negocio de perfumería y, llegada la guerra, las milicias populares, que incautan el balneario, persiguen a la familia provocando una innecesaria tensión en su familia que se ve obligada a recurrir al trabajo clandestino para sobrevivir. Triste sino el del



Blancafort y la familia a Sarrià

compositor de procedencia burguesa que rechaza el nacionalismo por corto de vista y se enrola en el espíritu vanguardista en momentos en que las derechas y las izquierdas se han vuelto irreconciliables.

5. La posguerra

Acabada la guerra, la numerosa familia Blancafort se traslada a Sarrià, una zona residencial en las afueras de la capital. Encuentra trabajo como director de transportes de la compañía de seguros La Sudamérica de Barcelona. La limitación que le impone el horario de trabajo le obliga a prescindir un tanto de su papel de padre y de algunas de las horas de sueño para dedicarse intensamente a la composición; no suele dejarse ver en los ciclos de conciertos y tan sólo frecuenta un tanto algunos domicilios particulares como los de Lama-drid, el arquitecto Bonet Garí, el escultor Monjo, los Carreras-Granados, en los que se celebran conciertos privados. No suele ser frecuente el caso de Blancafort, obligado por la necesidad a pasar la mayor parte del tiempo en ocupaciones totalmente alejadas del mundo de la cultura, sujeto a horarios y a rigores laborales que por fuerza habían de minar su imaginación artística.

Excepcionalmente, el compositor adquirió

aquellos años la costumbre de aterrizar los miércoles en casa de María Canals²⁷ para comentar algunas de sus obras y discutir de música; ya de muy joven la Canals había seguido de cerca la composición de Blancafort y a ella fueron destinados sus dos conciertos de piano escritos en los años cuarenta, el *Concierto en Do* (1944) y el *Concierto Ibérico* (1946). Tras las experiencias orquestales de los años anteriores a la guerra, Blancafort se entrega al estudio de aquellos repertorios que le parecen más adecuados y, a modo de ejercicios de laboratorio, se atreve con uno de los géneros más difíciles; el primer concierto tiene referente preciso puesto que el *Concierto en Do* está concebido como homenaje a Franz Liszt en cuyo virtuosismo pianístico se inspira; el *Concierto ibérico* pretende un acercamiento a planteamientos nacionalistas gracias al uso de temas populares y se complementa por el uso de un tejido orquestal denso y una escritura pianística vigorosa y brillante al estilo de Rachmaninoff.

La pretensión sinfónica es la cualidad más relevante de este segundo periodo en el que sin abandonar la música para piano y para voz acompañada, se entrega a composiciones de mayor ambición instrumental siempre con la intención de ser respetuoso con las formas académicas. Para componer sus dos cuartetos, el *Cuarteto en Do* (1948) y el *Cuarteto de Pedralbes* (1949), Blancafort estudia atentamente a algunos de los compositores que le merecen más respeto²⁸; con un espejo de esta calidad, Blancafort construye dos conciertos que son rápidamente estrenados por la Agrupación de Música

de Cámara de Barcelona (E. Bocquet, D. Ponsa, M. Valero i J. Trotta); el segundo de ellos, además consigue el accésit al premio del Concurso Nacional de Música de Madrid.

Son años fecundos y de éxito constante; en 1950 recibe el Primer Premio del Ayuntamiento de Barcelona por su *Sinfonía en mi* para gran orquesta que es estrenada al año siguiente por la Orquesta Municipal dirigida por Toldrà.

"...Representa una posición de orientación clásica, y dentro de ella aspira a una sublimación de los matices característicos del folklore musical catalán. [...] Los temas son todos de invención; pero creo que es fácil reconocerles una procedencia digamos espiritual catalana. Esto, por lo que se refiere al primero y segundo tiempos de la obra. En cuanto al tercero ("final"), he vuelto a escribir unas páginas en el tono que los franceses llaman "spirituel", y que nosotros podemos traducir por irónico o agudo. Este final es un "Galop" escrito con desenfado, como si me encontrase aún en mis lejanos tiempos de la Polca del equilibrista."²⁹

A pesar de su retraimiento, en 1953 contribuye junto a Ferrer, Mompou, Cassadó, Toldrà y Montsalvatge a la fundación de la Sociedad de Música Contemporánea, bello proyecto que quedó en eso pero que habría de ser años a venir el embrión de la Associació Catalana de Compositors. Poco después tiene el honor de ser objeto de una sesión monográfica en el Círculo Medina, hecho que se repitió en junio de 1964. En uno y otro caso se dan cita las obras ya consagradas de Blancafort, como *El parc d'atraccions*, el *Primer cuarteto*, y algunas canciones, *Quatre cançons*, *Tres cançons de nadal*, *Plany*, *Ceiño da miña aldea*, *Joc y Cançó de l'amor I*.

Ciertas suspicacias hacia su pose de artista honesto que encajaba mal en el ambiente comercial de la empresa de seguros le lleva a dimitir y a ingresar en la editorial Ariel, en la que se ocupa de una revista científica; en sus ratos libres escribe obras como la *Cantata Virgo María* que en

²⁷ Pianista hija del profesor de piano de la Escuela Municipal de Música de Barcelona Joaquín Canals, casada con el musicógrafo Rossend Llatas, en 1948 fundó la escuela Ars Nova y seis años más tarde el Concurso María Canals que año tras año ofrece premios de interpretación no sólo de piano sino también de otros instrumentos.

²⁸ Entre sus papeles aparecen indicaciones del análisis de las siguientes obras: Ravel, *Tombeau*; Ravel, *Ma mère l'Oie*; Falla, *Retablo*; Stravinsky; *Sinfonía de los Salmos*; Honegger, *Pastorale*; Grieg, *Concierto en la*; Ravel, *Daphnis*; Debussy, *Cuarteto* (1-XI-1947); Mompou, *Comptines* (15-VI-1974); Britten, *Cuarteto* (1-IX-1949); Hindemith, *IIIª sonata per piano* (11-VIII-1951); Ravel, *Jardin féerique* y Ravel, *Cuarteto* (15-XI-1947).

²⁹ De una entrevista de Pedro M. Voltes en *Ritmo* (diciembre de 1951).

Allegro giocoso $\text{♩} = 128$

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo

ff *ff* *ff* *ff* *ff*

p *p* *cresc.* *cresc.* *f*

pizz. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *f*

p *p* *cresc.* *cresc.* *f*

Ejemplo 4. *Quartet de Pedralbes*

1965 gana el premio convocado por el Orfeó Català; su estreno significó un hecho ciudadano de considerables dimensiones, que agrupó a la Orquesta Ciudad de Barcelona, recién creada de la antigua Orquesta Municipal, y al Orfeó Català, ambos dirigidos por Lluís M^a Millet³⁰.

"Consiste en seis estampas vocal-sinfónicas sobre diferentes fases de la vida de la Virgen. En la extensión de la obra cuya duración rebasa los tres cuartos de hora, me he esforzado en conseguir, hasta donde me han permitido mis posibilidades, la unidad de estilo que es lo que precisa una obra para que tenga una fisonomía concreta [...] Empecé a escribirla hace diez años, aunque ya la tenía pensada desde muchísimo tiempo atrás³¹.

"La música, muy elaborada, estudiada y tamizada, no presenta desarrollos temáticos, ni de ella se desprende un definido aroma religioso ni catalán. Su lírica, fragmentada por golpes de efecto y erizada de abundantes durezas disonantes, no tiene la celestial dulzura que el tema —divino y femenino— invita a esperar, y tal vez por eso, no consigue llevarnos a un estado de éxtasis o de conmovida religiosidad. Es la obra de un gran conocedor de lo que puede hacerse con una orquesta y una masa coral."³²

³⁰ Es de sobra conocido que la tradición exige que el Orfeó Català no sea nunca dirigido por otro que su director titular.

³¹ De una entrevista de 22 de mayo de 1965.

³² A. Menéndez Aleixandre en *La Prensa*. 11-III-1968.

En 1966 gana el Premio Ciudad de Barcelona por su *Rapsòdia Catalana* para violonchelo solo y gran orquesta. En aquellos momentos su figura emergía de entre sus colegas compositores como un valor fijo de la música catalana; su edad le alejaba de las jóvenes generaciones que habían iniciado su andadura por los acantilados de los nuevos lenguajes sonoros, que Blancafort consideró siempre como extraños a su música, y sus contemporáneos en la mayor parte de los casos habían muerto (Toldrà, 1962, Ricardo Lamote, 1962, Massana, 1966, Pahissa, 1969, Gerhard, 1970) o se dedicaban con preferencia a la música pianística, como era el caso de Mompou.

Por eso, era tiempo de honores; en 1982 recibe de manos de Pujol la Creu de Sant Jordi, con la que la presidencia de la Generalitat suele honrar a centenares de hombres de la cultura, la economía o la política catalana y en 1986 recibe la Medalla de Oro de la Ciudad de Barcelona, que le entrega en mano Maragall, poco antes de morir, en 1987.

Hombre de profundas convicciones cristianas, contribuyó con su pluma al repertorio religioso de su época con obras como *Camí de Siena* (1920) que la Editorial Franciscana premió en el centenario del fundador, junto a otros compositores que también intentaron el mismo homenaje, el *Himno*

al *Colegio Vedruna* (1945) encargo del Instituto Joaquina de Vedruna de Tarragona, *¿A dónde te escondiste?* (1956), encargo del Colegio del Sagrado Corazón de Chamartín, el *Sonet penitencial* (1965), *El Crist de la bona mort* (1972), premiado en Sant Llorenç de Morunys, para coro y órgano, *Ave Maris Stella* (1972), encargo de La Garriga, *Lírica Catalana* (1973), para soprano y piano sobre poemas de López Picó y Tomás Garcés, o el *Tripticum Sacrum* (1976), una de sus obras más populares.

6. Su obra

Un autor que no supera el centenar de obras pudiera parecer un autor poco representativo dados los enormes catálogos de algunos de los autores de todos los tiempos, pero hemos de recordar que la mayor parte de los compositores españoles del siglo XX son escasamente prolíficos a causa de las dificultades que supone la creación musical y de las mayores dificultades que implica el estreno de dichas obras. El coeficiente de obra por año nos da un índice bajo en la mayor parte de los casos. El mérito de Blancafort no reside en un abundante catálogo sino en la personal visión que otorga a las composiciones y a su entronque con el devenir sonoro del siglo XX.

Manuel Blancafort no tuvo maestros musicales sistemáticos; fue, como tantos otros autores de nuestro país, autodidacta, lo que significa verse obligado a aprender sin maestro y a exponerse al juicio del público sin la seguridad que proporciona pertenecer a una escuela; por eso se inclinó tan ostensiblemente por la estética francesa del momento, en un intento de adscripción que le abriese las puertas del reconocimiento nacional e internacional.

La obra de Blancafort se ocupa prácticamente de todos los géneros habituales, con excepción de la ópera, lo que no parece extraño dado su talante clasicizante que casi siempre ha implicado un menosprecio de lo lírico en favor de lo sinfónico y camerístico; lo que define sus dos periodos es el cultivo del piano y de la orquesta. En lo que al piano se refiere, hay que tener en cuenta las carencias forma-

tivas de nuestro músico que le impedían de momento volar más alto; su formación musical a partir de un instrumento tan singular como la pianola, que le permitía escuchar en vivo la mayor parte del repertorio del momento así como tener una percepción directa de lo que significa el cambio de formato de la escritura pianística a la orquestal, determina la primera época en la que predomina el cultivo de formas breves y referencias pintorescas siguiendo la tónica del antitrascendentalismo, al modo de Satie.

La composición surgía del conocimiento que tenía de las obras francesas y de los comentarios que recibía de Mompou, privilegiado conocedor del proceso de todas ellas, puesto que solía tener conocimiento del material antes de que hubiese sido definitivamente lanzado a la luz pública. Así pues, aunque más compositivo que Mompou, el cual trabajaba sobre el piano tanteando sonoridades hasta que daba con la anhelada, Blancafort condiciona el proceso compositivo a las expectativas de posibles transformaciones de la obra una vez iniciada su andadura sonora, característica ésta que mantendría toda su vida y para la totalidad de sus obras, que aparecen repletas de indicaciones y de cambios cuidadosamente anotados tras cada revisión.

El resultado está a la vista: obras breves compuestas de fragmentos todavía más breves, dotados de fuerte carga expresiva; inspiración en temáticas banales deliberadamente escogidas para sintonizar con los efluvios suburbanos que llegaban de París; riqueza rítmica y colorística, armonías inesperadas pero desarticuladas entre ellas sin pretensión de crear teorías propias.

El caso más representativo y a la vez más popular es *El parc d'atraccions* (editada en 1924), obra dividida en seis piezas, "L'orgue dels cavallets", "A través del tumult", "Abstraccions", "Polka de l'equilibrista", "Música militar a la terrassa", "Prop del dancing", con una duración total de 22 minutos, uno de cuyos números, la "Polka de l'equilibrista", gozó de una popularidad rayana con la frivolidad; de ella el bailarín catalán Joan Magriñà hizo una memorable interpretación en 1932 con figurines de Grau-Sala.

En las primeras obras publicadas, Blancafort rechaza las indicaciones de compás y armadura que le resultaban tan farragosas como inexpresivas; en esto seguía ciertas tendencias de la escuela francesa, en especial de Debussy, y la práctica pianolística que hacía caso omiso de tales indicaciones; la pretensión iba encaminada a reforzar el carácter expresivo de la música a base de anular el sustrato cuarteado que implica el compás, y aceptar por la vía del hecho la irrelevancia de la armadura para solucionar escrituras politonales. De este modo surgen ritmos elásticos y envolventes y escrituras abiertas que no cuajan ni en polirritmia ni en teorías propias. Más adelante Blancafort se vería obligado por recomendación de los editores y los intérpretes a acogerse a las indicaciones ignoradas.

En relación a las obras para orquesta, a pesar de la temprana fecha de la primera de ellas, *Matí de festa a Puiggraciós* (1929), corresponden en su mayor parte a la segunda época de su autor; tras las obras pianísticas la música orquestal aparece como el desarrollo natural de las inquietudes tímbricas de Blancafort. Aunque una parte de dichas obras siguen una estructura que las emparenta con las formas tradicionales, es decir, los dos conciertos para piano, o la sinfonía, la composición orquestal de Blancafort es muy abierta, contando con partituras de referentes nacionalistas, como *Ermita, panorama i sardana* (1933), *Pastorela* (1940), *Sardana sinfónica* (1949), *Rapsodia Catalana* (1953) o *Evocaciones* (1969) y alguna obra de carácter neoclásico como *Preludio, aria y giga* (1944). En todas ellas Blancafort ha asumido definitivamente que es un compositor de pensamiento clásico y transmite a sus composiciones este espíritu, tanto en lo que se refiere al tratamiento estructural de sus obras como a las texturas armónicas y a la función melódica de su discurso.

Ello le permite mantenerse cerca de la temática nacionalista y a la vez alejarse del "pairalisme"³³

³³ Concepto que se refiere a la estética que deriva del término "casa pairal" o casa paterna, consistente en defender los valores de la tradición catalana al precio que sea.

que Blancafort consideraba uno de los principales lastres de la música catalana de aquellos momentos, prendada de lo rural por imperativo de un *noucentisme* mal entendido.

Este alejarse de las rutinas del momento y hacerlo desde fuera, primero desde La Garriga, después desde el exilio interior, convirtió a Blancafort en un hombre clarividente, precursor atrevido, que lejos de amilanarse ante la envergadura de ciertas empresas, en especial la sinfónica, se lanzaba a ellas, con la prudencia del sabio. La esencia catalana que contienen sus obras está elaborada de manera que no quede diluida su primigenia espontaneidad por el constante recurso a formas académicas, que para Blancafort eran garantía de la obra bien acabada.

"...En el catálogo de la producción de Blancafort, donde figuran partituras sinfónicas, de cámara, pianísticas y muchas canciones, observamos una anomalía ilógica: su obra inicial hasta la Primera sinfonía, fue ampliamente divulgada con profusas audiciones en Barcelona, Madrid, París, Londres y Filadelfia y en diversas grabaciones en disco. Después, en cambio, no encontramos publicada más que una canción en un excelente libro de poemas de Tomás Garcés [...] Ciertamente, Blancafort ha escrito poco en los últimos años. Su música de juventud tiene un acento poético, irónico y graciosamente desenfadado que el artista, a partir de sus dos conciertos de piano y su Cuarteto, desmintió evolucionando hacia una expresión más cauta y serena, más conservadora en definitiva [...] La obra de Manuel Blancafort representa una etapa difícil e inestable en el proceso renovador de la música catalana: aquella en que ha debido liquidarse las últimas tendencias nacionalistas para incorporar definitivamente a la historia los autores de la "Renaixença" y encontrar nuevas formas de expresión no divorciadas del actual impulso evolutivo que le imprimen los compositores de hoy."³⁴

7. Blancafort escritor

Manuel Blancafort era un músico literario; sus partituras están repletas de indicaciones, algunas de carácter técnico y otras simplemente resultado de la necesidad de plasmar las ideas que le surgen

³⁴ Xavier Montsalvatge en *Destino* (4-II-1967), con motivo del Premio Ciudad de Barcelona por su *Rapsodia Catalana*.

en el momento. Dejó numerosos cuadernos de notas dispersas, algún dietario y abundante literatura epistolar en la que se puede apreciar la fina sensibilidad de un hombre de cultura superior. Gracias a estos textos es relativamente fácil dibujar la personalidad musical y los anhelos íntimos del compositor, cosa no siempre fácil cuando se carece de ese tipo de documentación.

Explicando su punto de vista respecto a su papel en la historia de la música catalana afirma:

"...Entré en la adolescencia en una época en que el wagnerismo imperaba: Barcelona era, como es sabido, un verdadero feudo de Bayreuth y a pesar de mi poca edad conocía muy a fondo el repertorio wagneriano.

Antes de cumplir diecisiete años, el estreno de *Iberia*, de Albéniz, y unos festivales de música francesa y rusa (anteriores a la guerra de 1914) me impresionaron vivamente. Descubrí nuevos horizontes y me persuadí de que nuestra música debía encaminarse en aquella otra dirección. Imaginé una música catalana en la que imperase la claridad: simple, descargada de excesos contrapuntísticos y de cromatismos nebulosos que ahogarían la pureza expresiva de nuestra lírica. Una música tonal, lógica y concisa en su forma.

Mis primeros cuadernos para piano, páginas intimistas, son testimonio de mi amor a la simplicidad y mi apego a los giros de nuestros temas raciales.

Con sus ventiocho páginas, *El parque de atracciones* fue mi primer paso hacia una obra de mayor proyección. En ella se acusa la influencia francesa que oponía a los excesos de trascendentalismo germanos la nota de humor. No obstante, a pesar de los rasgos de ironía el conjunto permanece en la línea de lirismo y de sabor popular.

Mi fe en el nacionalismo como elemento musical seguía afirmada y pensaba que nosotros debíamos seguir las huellas de Albéniz, Granados y Falla, pero empleando con preferencia nuestro cancionero catalán como material para la creación de una obra paralela a la que ellos construyeron con materiales de otras regiones españolas.³⁵

En defensa de la cultura mediterránea frente a la nórdica o la americana afirmaba:

"...I tornant a la lletgesa i la barbàrie, perquè nosaltres, mediterranis, fills de Grècia i de Roma, ens hem de deixar portar pels ritmes violents i bàrbars dels eslaus o dels negres? És fals. No els sentim. I perquè ens hauríem de moure en la lletgesa si aquí estem acostumats a la bellesa del nostre país on tot és suavitat i mesura, claredat i ponderació.

Podem admirar el *Sacre* de Stravinsky, però no el podem prendre per patró. I pel que fa a l'atonalisme (Schoenberg i els seus escassos seguidors) ni pensar-hi, amb el nostre temperament absolutament tonal i definit. Som concrets.

Catalunya és, pràcticament, plena de vinyes, però no hi ha borratxos. És que tenim el sentit de la mesura. Els ballets catalans són sempre reposats de ritme i un dels més coneguts del nostre folklore porta el nom de "Ballet de cortesia" o sigui, l'antitesi de barbarismes primitius. Cortesia és cultura."³⁶

O en defensa del arte puro:

"...—Orientaciones propiamente nuevas no las veo después del *Sacre* y del *Pierrot Lunaire*, ambas obras anteriores a la guerra de 1914. Creo que los avances positivos son los efectos logrados con más audaces superposiciones de líneas melódicas, pluralidad de tonos, fondos armónicos, así como en nuevas modalidades en el empleo de los instrumentos. Admiro estas conquistas, pero temo que la obsesión por la pasta sonora establece un predominio de la materia sobre el espíritu. Con frecuencia, después de escuchar unas maravillas orquestales experimento un vacío en el alma, como si aquellas voces en admirable despliegue no hubiesen expresado algo inteligible.

—Entonces ¿usted cree que la música ha de expresar algo?

—Por algunos se preconiza un arte "puro" sin mezcla de elementos subjetivos: la música debería ser un simple juego del intelecto sin que el compositor aproveche la ocasión para aludir a estados de ánimo que a nadie interesan. No niego que un juego exclusivamente intelectual pueda ser llamado arte y ser digno de admiración, pero si no se hubiese escrito más que este tipo de música aséptica, la humanidad se habría visto privada de unas obras maestras que perduran porque ahondan en el corazón de los oyentes."³⁷

³⁵ De un cuestionario presentado por A. Fernández-Cid.

³⁶ De papeles dispersos, 8-VIII-1969.

³⁷ Revista, nº 206, 22-III-1956