

Parte II. Olallo Morales (1874-1957)

Prefacio: Olallo Morales en la historiografía musical española.

Olallo Morales puede ser considerado un caso tipo muy significativo de lo que denominamos *música española fuera de España*. No obstante, el criterio de territorialidad que domina la historiografía musical española ha dejado a un lado el punto de vista que tratamos y, por tanto, nos ofrece datos fraccionarios y absolutamente descontextualizados sobre Morales. Otro factor que ha influido en el deficiente estudio de este músico es la escasa repercusión de su obra en España durante su período de actividad e incluso en la actualidad. Así, sólo encontramos datos a un nivel muy general repetidos en los diversos manuales en que aparecen.

A pesar de esto, antes de profundizar en el estudio de su perfil biográfico, su intensa actividad y su obra musical, es necesario realizar un recorrido por la bibliografía sobre la música española para constatar el grado de conocimiento y el estado de la cuestión con respecto a Morales en España.

En primer lugar debemos estudiar el tratamiento que se hace de este compositor en las obras sobre la historia de la música española. Cabría esperar que Rafael Mitjana citara a Morales en su *Historia de la música en España*¹, pues ambos desarrollan su actividad profesional en Estocolmo durante los mismos años². Sin embargo, la obra de Mitjana finaliza con la música española del siglo XIX, donde aún no tiene relevancia la figura de Morales.

José Subirá, en cambio, sí hace referencia a Olallo Morales en su *Historia de la música española e hispanoamericana*³ al hablar de los músicos de la regiones periféricas en el capítulo dedicado a la música española en el siglo XX. Subirá califica a Morales de “excelente artista”, y ofrece una somera información sobre su formación y amplia actividad. Con respecto a su obra, señala:

“ Sus producciones musicales funden esencias folklóricas hispánicas con influencias franckistas e impresionistas de espíritu francés, asociadas a un romanticismo peculiarmente nórdico, figurando entre las mismas el ballet Las bodas de Camacho,

¹MITJANA, Rafael: *Historia de la música en España*. Madrid, Centro de Documentación Musical, 1993 (1920).

²Morales conocía y valoraba la actividad musicológica de Mitjana ya en un artículo publicado en 1911. Véase MORALES, Olallo: “Musikhistoriska forskningar. Uppsala universitetsbiblioteks nya musikkatalog.” *SvD*, 27/9 1911, 10.

³SUBIRÁ, José: *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953, 825-827.

Nostalgia, un concierto de violín, sonatas, lieder y composiciones corales”⁴.

En esta descripción de la obra de Morales aparecen ya una serie de características que encontraremos repetidas hasta la saciedad en la bibliografía posterior:

- utilización de elementos folklóricos hispánicos
- influencias francesas franckistas e impresionistas
- estética romántica peculiarmente nórdica

Como era de esperar en una obra de carácter tan general, Subirá no explica más profundamente estas características. Otra obra general sobre la historia de la música española es el compendio, intensamente sintético, de Adolfo Salazar⁵, en el que no se trata a los compositores que crearon sus obras fuera de España.

En este capítulo de las obras generales de la historia de la música española, debemos tener en cuenta los estudios realizados por autores extranjeros, que adquieren una importancia adicional con respecto al tema que tratamos. Estos escritos constituyen un ejemplo perfecto de la tipificación a la que se ve sometida la música española, su estudio, difusión y recepción. Así Livermore⁶, Le Bordays⁷ y Powell⁸ se centran en la música española más representativa a nivel internacional en el siglo XX: Albéniz, Granados, Falla, Turina y el folklore. Sólo Chase⁹ estudia las obras musicales extranjeras con referente español, pero se queda en el hispanismo del siglo XIX, dejando fuera la significativa producción de Morales.

Tampoco encontramos referencias a Morales en la mayoría de las obras de carácter general sobre la historia de la música española en el siglo XX. No es citado por Adolfo Salazar¹⁰, Manuel Valls Gorina¹¹ ni Federico Sopena¹². Más

⁴SUBIRÁ, José: *Historia de la ...*, 827.

⁵SALAZAR, Adolfo: *La música de España*. 2 vol. Madrid, Espasa Calpe, 1972.

⁶LIVERMORE, Ann: *Historia de la música española*

⁷BORDAYS, Christiane le: *La música española*. Madrid, EDAF, 1978 (1977).

⁸POWELL, Linton E.: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

⁹CHASE, Gilbert: “El hechizo de la música española”, *La música de España*. Buenos Aires, Librería Hachette, 1943, 308-324.

¹⁰SALAZAR, Adolfo: *La Música Contemporánea en España*. Madrid, Ed. La Nave, 1930.(Ed. facsimil: Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982)

¹¹VALLS GORINA, Manuel: *La música española después de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

¹²SOPEÑA, Federico: *Historia de la música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1976, y *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid, Instituto de España, 1976.

recientemente, Tomás Marco, en su *Historia de la música española. 6. El Siglo XX*,¹³ sitúa a Olallo Morales en “La Generación de los maestros” contemporáneos de Falla, en el apartado dedicado a los nacionalistas, junto a Nin y Donostia, entre otros. Lo trata, significativamente, después de otro músico español fuera de España, Manuel Infante. Marco ofrece algunos datos más que Subirá, citando algunos de los insignes maestros de Morales: Wilhelm Stenhammar, Teresa Carreño y Hans Pfitzner, y señala su actividad como crítico, director de orquesta, profesor y musicógrafo. También hace referencia a su relación con Falla. Con respecto a la obra de Morales, repite algunos de los rasgos señalados por Subirá añadiendo otras características específicas. De una forma un tanto enrevesada, Marco caracteriza la obra de Morales como una “curiosa proporción de romanticismo escandinavo mezclada con un españolismo de nacionalismo colorista y claro matiz andaluz”¹⁴.

Por lo tanto, Marco adscribe su música a las estéticas del romanticismo y del nacionalismo “colorista”, término que adquiere connotaciones retrógradas, específicamente andaluz. Estas afirmaciones tampoco aparecen ejemplificadas ni justificadas más allá de los títulos de sus obras.

En su *Historia de la música andaluza*, Antonio Martín Moreno¹⁵ añade a estos rasgos la valía de este compositor, sus aptitudes pianísticas y el reconocimiento que obtuvo en su época, que contrastan con un desconocimiento actual casi absoluto.

Otra fuente importante dentro de la historiografía musical española la constituyen los diccionarios. En el *Diccionario de Música* de Luisa Lacal¹⁶, no aparece la figura de Morales, aunque ya había contribuido al panorama musical español con su correspondencia en Estocolmo y Gotemburgo de la revista *La Música Ilustrada Hispano-Americana*¹⁷. En estos primeros años del siglo,

¹³MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. El Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 77.

¹⁴MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6. El Siglo XX*. Madrid, Alianza, 1983, 77.

¹⁵MARTÍN MORENO, Antonio: *Historia de la música andaluza*. Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985, 339.

¹⁶LACAL, Luisa: *Diccionario de la música, técnico, histórico y biográfico*. 3ª ed. Madrid, Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 1900.

¹⁷MORALES, Olallo: “Ensayo histórico sobre la música sueca. (Conclusión)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 10, 10/5 1899, 7; “De Gotemburgo (Suecia)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 15, 25/7 1899, 7; “Eduardo Grieg”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 23, 25/11 1899, 4.

Morales apenas había iniciado su actividad compositiva y no ocupaba todavía ninguno de los importantes puestos oficiales que lo convertirían en uno de los personajes más relevantes de la vida musical sueca.

Pocos años después encontramos una de las entradas más completas sobre Morales en la *Galería de músicos andaluces* de Francisco Cuenca (1927)¹⁸. Es considerado “notable pianista, director de orquesta y crítico musical”, proporcionando precisos datos sobre su origen, formación, actividades y algunos títulos de sus obras.

En el *Diccionario de la Música Lábor*¹⁹ aparece citado como “compositor español”, refiriendo también una breve reseña de su formación y profesores, y de su actividad como conferenciante, crítico musical, director de orquesta, profesor y compositor. Se acompaña de una somera lista de obras y la referencia de su libro de la historia de la Real Academia de Música Sueca²⁰.

Una entrada más completa sobre Morales se encuentra en el *Diccionario Enciclopédico de la Música*²¹, donde, además de citar su formación en Estocolmo y Berlín, aparece su labor como preparador de ensayos en el Teatro *Westens* de Berlín (1904) y como director de la Orquesta Filarmónica de Lausanne (1904) y de la Sociedad Sinfónica de Gotemburgo (1905). Se citan también los periódicos en los que trabajó y sus principales obras. También aparece citado Morales en el *Diccionario biográfico de la música* de Ricart Matas²², con una entrada muy breve y genérica que no aporta nada nuevo. En realidad, la propia naturaleza de los diccionarios, con su brevedad y concisión, no deja lugar a una mínima valoración de su obra. Aunque esta ausencia también puede deberse al absoluto desconocimiento en nuestro país de algo más que los títulos de sus composiciones.

¹⁸CUENCA, Francisco: “Morales (Olallo J.), Almería, 1874”, *Galería de músicos andaluces*. La Habana, Cultura, 1927, 203-204.

¹⁹ANGLÉS, Higinio / PENA, J. / QUEROL, Miguel: “Morales Olallo, Juan Magnus”, *Diccionario de la Música Lábor*. Barcelona, Lábor, 1954, 1566.

²⁰Esta entrada aparece como “MORALES OLALLO, JUAN MAGNUS”, situando su primer nombre como segundo apellido (se omite el verdadero, Wilskman), error que repite Marco en su volumen de la historia de la música española.

²¹Morales, Olallo Juan Magnus”, *DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LA MÚSICA*, III. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones, 1956, 274.

²²RICART MATAS, J.: “Morales, Olallo Juan Magnus”, *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona, Editorial Iberia, 1980, 691.

I. Perfil biográfico.

Uno de los aspectos más importantes a tratar en el estudio de Olallo Morales es su peculiar trayectoria biográfica, que condiciona intensamente su formación, las influencias que acusa y su estética musical. Así, hemos creído conveniente iniciar nuestro acercamiento al músico hispano-sueco trazando su perfil biográfico, con un interés especial por conocer sus orígenes españoles, su formación musical y profesores. Este boceto de su vida nos puede ayudar a situarnos y comprender el contexto en el que realizó sus actividades, escritos y obras musicales.

I.1. Almería (1874-1881): orígenes españoles.

Olallo Juan Magno Morales Wilskman nació en Almería el 16 de Octubre de 1874²³. Su padre, Olallo Morales Lupión (1852-1889), figura en la documentación consultada como agregado diplomático de profesión. Provenía de una familia de antigua ascendencia almeriense²⁴, originaria de la comarca de Felix, que se trasladó posteriormente a Berja. El abuelo del músico, Olallo José Morales Sierra (1818-1869) fue empresario y propietario de unas minas de plomo en este pueblo almeriense. El ocaso de la minería virgitana le lleva a trasladarse a la capital en la década de los cincuenta, donde desempeñó un importante papel comercial y político, llegando a teniente de alcalde en 1865 y accediendo, al año siguiente, a la alcaldía de la ciudad. “Pertenece a esa burguesía conservadora financiera que apoya a Isabel II, sus excesos y su aventura africana, y que, mientras proclama en voz alta su celo católico, pagan bajo mano a agentes de la bolsa la compra de las tierras desamortizadas en 1838 y 1855”²⁵.

En 1862 envía a su hijo, Olallo Morales Lupión (1852-1889), al colegio

²³ Según consta en la certificación de nacimiento de la Sección 1ª, del Libro 11, Folio nº 115 del Registro Civil de Almería.

²⁴ Acerca de este interesante personaje véase PÉREZ DE PERCEVAL, José Mª: “Olallo Morales, análisis de una sociedad enferma”, *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses*, nº4. Almería, Diputación Provincial, 1984, 159-181.

²⁵ PÉREZ DE PERCEVAL, José Mª: “Olallo Morales, análisis...”, 164.

regentado en Madrid por su paisano Nicolás Salmerón, años después presidente de la primera República española. Cuando vuelve a Almería, en 1869, Morales Lupión se convertirá en un representante típico de la burguesía comercial y financiera de la ciudad, pero a la vez en un extraño a su estrato social, por pertenecer a la avanzadilla vanguardista que en torno a Salmerón lucha y pierde la batalla liberal en España.

En 1869, la muerte de su padre y el diagnóstico de una tuberculosis incurable le mueven a iniciar una vida de aventuras y viajes por Europa, Asia menor, Egipto y Palestina. Visita el Norte de África, Londres y París, donde sigue unos cursos de astronomía en el observatorio. La guerra franco-prusiana le llevan a trasladarse a Milán, donde conoce a una joven sueca, Zelma Wilskman (1850-1943), que se encuentra allí ampliando sus estudios musicales.

En 1873 es nombrado por la República Española secretario de la legación en Roma y contrae matrimonio con Zelma en Johannesberg (Suecia). Un año después visita Almería, donde nacerá su hijo Olallo. Tras la restauración borbónica, Morales Lupión deja su cargo como secretario de embajada y se exilia con su familia a Södertlje, una pequeña ciudad sueca cercana a Estocolmo. La repentina crisis de sus rentas familiares le obliga a volver a Almería en 1879, a donde llegará poco después también Zelma, con sus dos hijos Olallo (1874-1957) y Zelmica (1877-1957), naciendo después en esta ciudad otros dos, Matilda (1884-1971) y Juan (1888-1971).

A partir de 1880 Morales Lupión se autotitula astrónomo-físico-geólogo. Montará en la parte superior de su casa un observatorio astronómico, colaborando con instituciones científicas de Madrid y Barcelona. En 1881, contratado por la Compañía Azucarera de Barcelona, realiza observaciones meteorológicas y planea reorientar el cultivo almeriense hacia la exportación de la caña de azúcar. En 1885 está terminada la Fábrica de Azúcar *El Ingenio*, que se arruina tres años después, quedando como testimonio de ese intento una majestuosa puerta a las afueras de Almería. Olallo Morales Lupión murió en 1889, trasladándose Zelma, con sus cuatro hijos, a Suecia definitivamente.

Olallo Morales Wilskman proviene, por tanto, de una rica familia de la burguesía almeriense, de gran relevancia política y financiera en la ciudad. Su padre fue un hombre de amplias miras, gran viajero y empresario de signo liberal, que murió arruinado en una provincia decadente. A partir de su matrimonio con Zelma, la vida de la familia transcurre entre Almería y Suecia. Su hijo Olallo nace durante la primera visita del matrimonio a Almería en 1874. Pero un año después la familia se traslada a Södertlje, de donde vuelven en 1879. Si Morales Lupión

había sido alejado del estrecho ambiente almeriense ya desde su formación, realizando sus estudios en el colegio de Nicolás Salmerón en Madrid, él hará lo mismo con su hijo Olallo, que en 1881 es enviado a Göteborg con sus abuelos maternos.



Así, excepto dos breves períodos (1874-75 y 1879-81), los primeros años del músico transcurren en su mayor parte en Suecia, donde se trasladará definitivamente en 1881. A pesar de este “fugaz” origen español, su nombre y lugar de nacimiento son destacados exóticamente en la bibliografía sueca, con abundantes alusiones a la “fogosidad” de su sangre, a su rico abolengo español, e incluso al “parentesco paterno con uno de los compositores más conocidos del siglo XVI, Christobal Morales”²⁶.

²⁶Professor Olallo Morales 60 år” [“El catedrático Olallo Morales cumple sesenta años”], *Vår Sång*, VII (1934), n°9 (1/11/1934), 211-212.

I.2. Göteborg (1881-1890): abuelos maternos.

Con siete años Olallo es enviado a Göteborg a casa de su abuelo, el aduanero John Wilskman. Allí realiza cinco años académicos en el Instituto Superior²⁷, con los que completó sus estudios escolares. Ya en esta época había iniciado sus estudios musicales con su abuela y su madre, notables pianistas, presentando en 1891 un “concierto para piano a ocho manos por la abuela materna, hija y dos nietos”²⁸.



Entre los hermanos de Morales, que recibieron formación musical en su totalidad, Zelmica (1877-1957) llegó a ser una lograda pianista y con posterioridad pedagoga de piano²⁹. Bajo el mecenazgo de Oscar II, estudió en el Conservatorio de Estocolmo. En 1890 fue presentada a la célebre pianista venezolana Teresa Carreño en Göteborg, donde ésta dió una serie de tres

²⁷Los datos académicos han sido obtenidos de un *curriculum* y un *intyg* (certificado) mecanografiados que se hallan en la biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), elaborados en 1918 por el propio Olallo, según refiere en la redacción de los propios documentos.

²⁸*Göteborgs Posten*, 18.4.1891. [Citado en ÅSTRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan Magnus”, *Svensk biografiskt lexikon*, XXV. Stockholm, Svensk biografiskt lexikon, 1987, 718.]

²⁹Véanse “Morales, Zelma”, *Hagkomster och livsintryck*, XXI, 170; “Morales-Asplund, Zelmica Matilde, pianist o. piano-pedagog (f.1877)”, *Sohlmans musiklexikon*, III. Stockholm, 1951; JOHANSSON, Björn: “Spansk Göteborgsdam från ett lysande skede.” *Göteborgs Handels-och sjöfarts-tidning*, 13.12.1952.

conciertos en el Real Instituto³⁰. Posteriormente Zelma y Olallo estudiaron con ella en Berlín. A partir de aquí inicia una vida concertística con gran éxito dentro y fuera de Suecia, difundiendo la obra de compositores suecos contemporáneos como Stenhammar, del que estrenó el segundo concierto para piano bajo la dirección del compositor³¹. Fue miembro de la Academia de Música a partir de 1921.

También su hermano menor, Juan (1888-1971), fue un gran violinista *amateur* que participó activamente en la vida musical de Göteborg integrándose en formaciones camerísticas que interpretaban tríos y cuartetos de Haydn, Beethoven, Schumann, Brahms, Franck, Borodin, Debussy y Ravel³².

La formación musical en el seno de la familia, dió sus frutos en lo primeros intentos de composición que Olallo realiza ya en 1883³³, y desde 1887 hallamos las primeras piezas para piano, para violín y piano, y también algunas canciones con formas muy sencillas, en álbumes en los que el propio compositor anotó posteriormente la fecha y la edad con que los compuso.

I.3. Stockholm (1891-1899): período de formación.

En el semestre de otoño de 1891 se traslada a Estocolmo e ingresa en el Kungliga Musikkonservatorium³⁴ en las especialidades de Piano, Contrapunto y Composición y Órgano. Según consta en su certificado³⁵, Morales “demostró una gran aplicación y un comportamiento honorable” durante el período de estudio. De hecho, obtuvo una beca durante ocho semestres. En estos primeros años en Estocolmo no dejó a un lado su vocación compositiva. Por el contrario, aparecen las primeras obras importantes dentro de su catálogo para piano (*Suite* op.1, 1894), canciones (*Tre Sångar* op.2 sobre textos de H. Heine), y obras de cámara

³⁰JOHANSSON, Björn: “Spansk Göteborgsdam från ett lysande skede.” [“Dama española de Göteborg de una época resplandeciente”] *Göteborgs Handels-och sjöfarts-tidning*, 13.12.1952.

³¹NORLÉN, Gunnar: “Clary och Olallo Morales” [“Clary y Olallo Morales”], *Svensk Musiktidning*, XXXIII(1913), n°1, 1-2.

³²ATTERBERG, Kurt: “Minnesalbum. Juan Morales i musikens Göteborg” [“Album de recuerdos. Juan Morales en el Göteborg musical”], *Svenska Dagbladet*, 25.9.1971.

³³STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 718.

³⁴Conservatorio de la Kungliga Musikaliska Akademien [Real Academia de Música].

³⁵Firmado por Bror Beckman, director de K. Musikkonservatoriet, en Estocolmo el 10 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

(*Deux Morceaux pour violon et piano* op.3).

Terminó sus estudios de Canto, Canto Sacro, Armonía, Órgano, Afinación y cuidado del órgano y Piano, durante los semestres de otoño de 1898 y primavera de 1899, con excelentes calificaciones, siendo galardonado con *Jeton* (premio). En el Conservatorio sus profesores de piano fueron Hilda Thegerström y, desde 1896, el catedrático Lennart Lundberg. Inició sus estudios de composición con Joseph Dente y los continuó a partir de 1897, en privado, con el Dr. Wilhelm Stenhammar. Éste último fue probablemente un gran estímulo creativo para Morales, pues en 1897 escribe el *Cuarteto de cuerda* en Re Mayor, y un año después realiza la primera versión de la obertura *Försommar* [*Principios del*



verano] op.10. *Dahlström*  STOCKHOLM
47 D. ROTTNINGGATAN 47.

Durante estos años, Morales y su familia mantuvieron el contacto con sus parientes españoles y con España, pues ya antes de ampliar sus estudios en Berlín, en el verano de 1899, Morales firma como corresponsal en Estocolmo y Gotemburgo de la revista *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, escribiendo sobre la historia de la música sueca, Eduard Grieg y la temporada de conciertos en Gotemburgo³⁶.

³⁶MORALES, Olallo: “Ensayo histórico sobre la música sueca. (Conclusión)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 10, 10/5 1899, 7; “De Gotemburgo (Suecia)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 15, 25/7 1899, 7; “Eduardo Grieg”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), nº 23, 25/11 1899, 4.

I.4. Berlín (1899-1901): pensionado en Alemania.

A pesar de sus escasas composiciones de gran volumen, sus estudios con tan insignes maestros le llevaron, en 1899, a obtener una de beca de composición del Estado sueco, entonces de nueva fundación, por una cuantía de mil coronas, manteniéndola durante cinco años consecutivos³⁷. En otoño de ese año amplía sus estudios en la Academia Kullaks³⁸ en Berlín en las especialidades de Composición e Instrumentación, con el catedrático Heinrich Urban hasta el verano de 1901, y Piano con Teresa Carreño, tanto en Berlin como los veranos en el Tirol y Thüringer.

Durante su período de estudios en Berlín compone la *Sinfonía* op.5 en Sol menor (1901)³⁹, *Tre dikter* [*Tres poemas*] op.6 para canto y piano, y la *Sonata* para piano op.7 en Re bemol Mayor (1900), dedicada a Teresa Carreño.

A la muerte de Urban, en 1901, Olallo volvió a Göteborg e inició su actividad profesional.

I.5. Göteborg (1901-1909): profesor, director y crítico musical.

Durante los años en Göteborg, se inició el carácter polifacético que marcaría progresivamente la actividad de Morales, aumentando su interés por los estudios de historia de la música y su actividad como compositor. Así, en 1901 se establece en su ciudad “adoptiva” como pianista, profesor y crítico musical del *Göteborgs handels och sjöfarstidning*

El 11 de junio de 1902 contrajo matrimonio en Estocolmo con la cantante y pedagoga Clary Charlotta Asplund (1876-1959). También su familia tenía una gran tradición musical, así, su madre había sido una espléndida cantante pero sin formación profesional⁴⁰. Clary había estudiado con Carolina Östberg y Gillis Bratts en Estocolmo, donde debutó en 1900 con gran éxito, y se perfeccionó en los años siguientes con Julius Hey en Berlín. Realizó numerosos conciertos en

³⁷STRAND, Hans: “Morales, Olallo ...”, 718.

³⁸STUART, Elsa Marianne: “Olallo Morales 50 år” [“Olallo Morales cumple 50 años”], *Musikern*, XVII (1924), nº19. Göteborg, Svenska Musikerförbundet, 1924, 253.

³⁹NORLÉN, Gunnar: “Clary och Olallo ...”, 1.

⁴⁰KREY-LANGE, Elisabeth: “Ett musikerpar” [“Una pareja de músicos”], *Idun. Illustrerad Tidning För Kvinnan och Hemmet*, XXX (1917), nº 51(16.12.1917), 809.

Berlín, Lausanne y algunas ciudades suecas con gran éxito⁴¹. Cultivó principalmente el género del lied y de concierto, con un timbre de soprano considerado por los críticos como mezzosoprano pero con gran facilidad para los sonidos más agudos. Su repertorio abarcaba tanto obras antiguas como las composiciones contemporáneas de la música sueca. Durante numerosos períodos realizó sustituciones como profesora de canto solista en el Conservatorio de la Academia, de la que fue nombrada miembro en 1919. Actuó frecuentemente acompañada por su marido. En 1933 fue una de las fundadoras de la Federación de Pedagogos de Canto en Suecia, y su presidenta hasta 1937. De esta unión nacieron Mona (1908-1999), Olallo (1914-1982) y Christer (1919).

Durante el verano de 1903 Morales se dedicó a estudiar dirección con el catedrático Hans Pfitzner en Berlín. A partir de enero de 1904 hasta junio del mismo año es preparador de ensayos en el *Theater des Westens*, a raíz de lo cual continúa sus estudios de Dirección e interpretación⁴² con Hans Pfitzner. A partir de Junio y hasta mediados de septiembre de ese año dirige la *Orchestre Symphonique* de Lausanne, invitado por Ernst Ansermet, estrenando su *Serenad* op.4 y su *Sinfonía* op.5.

En el invierno de 1904-5 vuelve a Göteborg, donde ejerce como pianista, profesor de música, conferenciante de historia de la música, director de orquesta y de coro. Así en 1904 Morales organizó conciertos históricos, con la colaboración de destacados intérpretes, en los que pronunciaba conferencias musicales.

En el verano de 1905 realizó un viaje de estudios a Londres, en donde también actuó como pianista. Desde su fundación, en octubre de 1905, hasta mayo de 1909 fue segundo director en la orquesta de la *Göteborgs Orkesterförening*⁴³, en la cual dirigió ochenta y cuatro conciertos en Göteborg, Copenhague, Lund y otras ciudades. Además contribuyó a esta asociación con trabajos musicales, redacción y edición de programas, información a la prensa, conferencias y supervisión de la biblioteca de música de la asociación. Morales, según informa la asociación⁴⁴, mostró “habilidad, empeño, sentido de organización y fidelidad a sus deberes en el cumplimiento de todas sus tareas, ganando, con su carácter y

⁴¹Clary Morales. *Romanssångerska*. [Clary Morales. *Cantante de Romanzas*] Göteborg, Bröderna Töpel's Boktryckeri, 1906.

⁴²*Partiturspiel* en alemán (lectura de partituras).

⁴³ Sociedad de la Orquesta de Göteborg.

⁴⁴En certificado expedido por Peter Lamberg, miembro de la directiva, en Göteborg el 27 de marzo de 1909. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

comportamiento, la confianza de la asociación y su completo respeto”. El certificado destaca también que la cooperación con Morales fue “particularmente agradable” para la directiva.

Entre 1904 y 1906 fue director del coro masculino de la asociación “Till Sång” en Göteborg⁴⁵. En 1908-9, ocupó el puesto de organista de la sinagoga de Göteborg, mostrando, tanto en los preludios como en los acompañamientos de los cantos “gran talento y delicadeza musical”⁴⁶. Durante los años 1907-9, con la prestación económica del fondo musical Eduard Magnus, realizó ciclos de conferencias sobre historia de la música en la escuela superior de Göteborg⁴⁷. En estos años en Göteborg, Morales contribuyó decisivamente a revitalizar la vida musical de la ciudad:

“ Tengo un recuerdo personal de cómo él, ya alrededor de 1902, enriquecía la vida musical en Göteborg con sus instructivos artículos en cuestiones musicales, y de cuando él, más tarde, buscaba elevar la vida musical en la ciudad mencionada con buenos conciertos de música de cámara y orquesta.

El siguió la misma pauta que habían tomado Wilhelm Stenhammar, Tor Aulin y Henry Marteau para elevar la vida musical a un nivel internacional”⁴⁸.

Debido en parte a esta intensa actividad como crítico y conferenciante, Morales apenas compuso en Göteborg un par de obras orquestales de reducidas dimensiones (*Serenade* op.4 y *Andante Lugubre* op.8).

I.6. Stockholm (1909-1940): consolidación profesional.

En otoño de 1909 se traslada a Estocolmo donde desarrolla una intensa

⁴⁵Según se atestigua en certificado expedido por J.G. Thyboni y Hans Sjöblom, miembros de la directiva, en Göteborg el 7 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁴⁶Certificado expedido por el Doctor O. Koch, rabino, en Göteborg el 9 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁴⁷Certificado expedido por Peter Lamberg, Presidente de la directiva del fondo musical Eduard Magnus, en Göteborg el 15 de agosto de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁴⁸ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales död”, *Stockholms Tidningen*, 3.5.1957.

labor como crítico musical, provisionalmente en el *Dagens nyheter* (1909-1911)⁴⁹ y de modo más estable en el *Svenska Dagbladet* (1911-1918), con “buen don estilístico y un conocimiento de la cultura general de gran importancia, en todos los campos de la cultura y de tan amplia índole, que no conozco a ningún otro músico sueco que pueda competir con él”⁵⁰. En esta ciudad ejerce como pianista, profesor, director y conferenciante de historia de la música. Durante este período actúa como pianista en conciertos en Suecia⁵¹ y Alemania. También colabora como director en conciertos de la *Svenska Musikerförbundet*⁵² en Estocolmo entre 1910-12 y en la *Svenska Musikerfesten*⁵³ en Stuttgart (Alemania) en 1913. Así, en Noviembre de 1913 es recomendado por destacadas personalidades⁵⁴ para ocupar el puesto de director de la sociedad de la orquesta de Uppsala, subvencionada por el Estado, cargo que no llegó a desempeñar.

Entre 1910-12 pronunció una serie de conferencias sobre la historia de la música por encargo de la *Kristlig Föreningen av Unga Män*⁵⁵ (K.F.U.M) basadas en estudios sólidos y distinguidas por “una descripción pura y desenvuelta”⁵⁶. Durante los años 1912-14 realizó en el Instituto de Música de Estocolmo “una serie de conferencias sobre la historia de la música de una manera muy interesante y pura, tratando tanto la evolución de la historia de la música en su totalidad como partes específicas, como la historia de la música para piano, las sonatas de Beethoven y la evolución de la notación”⁵⁷.

⁴⁹Certificado expedido por Otto v. Zweigbergk, de *Dagens Nyheter*, en Estocolmo el 2 de octubre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918. Sustituyó al compositor y crítico Peterson-Berger cuando éste fue nombrado director de la ópera.

⁵⁰Certificado expedido por Helmer Key, de *Svenska Dagbladet*, en Estocolmo el 14 de Septiembre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁵¹En el verano de 1916 realiza una gira de conciertos acompañando a su mujer, Clary Morales, y al violinista Julius Ruthström. “En konsertturné.” *Svenska Dagbladet*, 9.6.1916.

⁵² Federación de Músicos Suecos.

⁵³ Fiesta de la Música Sueca.

⁵⁴Certificados expedidos por Conrad Nordquist, Andréas Hallén y Armas Järfelt, en Estocolmo el 8 de Noviembre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁵⁵Asociación de Jóvenes Cristianos.

⁵⁶Certificado expedido por Karl Fries, Doctor en Filosofía y Letras y Secretario de K.F.U.M. en Estocolmo, en Estocolmo el 18 de agosto de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁵⁷Certificado expedido por Sigrid Carlheim-Gyllenshöld, Directora y propietaria del Instituto de Música de Estocolmo, miembro de la Kungl. Musikaliska Akademien, en Småland Taberg el 17 de agosto de 1918.

En 1915 realizó también un ciclo de conferencias de historia de la música en el Instituto de Obreros de Södermalms. Fruto de sus estudios sobre la historia de la música sueca, y de su conexión con instituciones musicales españolas es la publicación de un artículo en la *Revista Musical* de Bilbao⁵⁸. Durante estos primeros años en Estocolmo, Morales consolida su posición de anfitrión de la música y los músicos españoles en Suecia. Así, en sus memorias, Juan Manén⁵⁹ relata cómo conoció a Olallo Morales en su primera gira de conciertos por Estocolmo en 1913. Su relación se mantuvo a través de los años, pues Manén realizó frecuentemente giras por distintas ciudades suecas (Malmö, Uppsala, Göteborg, Helsingborg y Karlstadt). Además de la relación de amistad que Manén menciona en sus memorias, mantuvieron también estrechos lazos profesionales, pues algunas orquestaciones de Morales⁶⁰ muestran correcciones y consejos en castellano realizados, probablemente, por Manén. Que la relación entre ambos maestros se mantuvo a través de toda su vida lo demuestra la dedicatoria del *Concierto para violín* (1943) de Morales a este insigne violinista.

Durante esta época de consolidación profesional en la capital sueca, Morales inicia también una intensa actividad institucional-administrativa. En 1910 es nombrado secretario en la directiva del *Konserthuset*⁶¹, miembro de la *Kungliga Musikaliska Akademien* y suplente en la directiva del instituto del *Kungliga Musikkonsevtoriet* (de la que será miembro a partir de 1911)⁶². En marzo de 1911, designado por el gobierno sueco y la Academia, asiste en Roma al Congreso Internacional de Música como delegado de Suecia, miembro de la Academia de música y compositor⁶³. Entre 1912-33 es secretario de la

Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁵⁸MORALES, Olallo: “La música sueca en tiempos pasados”, *Revista Musical*, Año II (1910), n° 2 (octubre), 227-234.

⁵⁹ MANÉN, Juan: *Mis experiencias. 3. Trabajar, sufrir, avanzar*. Barcelona, Juventud, 1970, 233-234.

⁶⁰ Los manuscritos de la orquestación de *Nostalgia* (1920-21), que se conservan en la Kungliga Biblioteket (Stockholm) con la signatura “Olallo Morales. låda 2”, muestran correcciones manuscritas en castellano que corresponden, posiblemente, a Joan Manén.

⁶¹La Casa de Conciertos, una de las salas de conciertos más importantes de Estocolmo.

⁶²Certificado expedido por Erik Borgstedt, Secretario provisional de la Kungliga Musikaliska Akademien, en Estocolmo el 12 de Septiembre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁶³Aparece referido así en un Salvoconducto expedido a tal efecto en Estocolmo, el 24 de Marzo de 1911. A este respecto existe también una carta de S.A.R. Gustavo V a la oficina de Estado y un informe favorable de la Kungliga Musikaliska Akademien, expedido en el Palacio de Stockholm el 3 de marzo de 1911 por P. E. Lindström. Recopilados en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

*Musikaliska Konstföreningen*⁶⁴ y suplente en su comisión de compras, siendo después presidente de esta Asociación entre 1933-1940. En 1913 fue secretario en la *Svenska Musikerfesten* en Stuttgart (Alemania). En 1915 es designado por la Academia como suplente en la directiva del *Musikhistoriska Museet*⁶⁵, institución de la que fue inspector entre 1932-40.

Entre 1910-18 fue miembro de numerosos comités específicos designados por la Academia. En 1918 desarrolla tareas de contabilidad en esta institución y es nombrado inspector de las orquestas subvencionadas por el Estado, cargo que desempeñó hasta 1946. En 1913-14 inicia también su labor pedagógica en la Academia, como profesor sustituto de Orquesta y conjunto instrumental. En 1915 enseña Armonía y en 1917 es nombrado profesor de Estudio de Partituras para dirección. En 1918 mantiene el puesto de profesor de Orquesta y conjunto (que compagina con tareas de contabilidad), y ese mismo año es nombrado profesor de Historia y Estética de la música.

En 1918, fecha de redacción del *curriculum*, es además miembro correspondiente de la *Société Internationale de Musique*; colaborador en *Harmonia* y *Rivista italiana di musica*; ensayista de historia de la música, biografías y escritos en *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, *Der Merker*, *Revista Musical*, *La Música Ilustrada*, *Théatres et Concerts*, *Revue musicale de Société Internationale de Musique*, *Svenska Musiktidning*, *Musikern*, *Svenska Musikerförbundets tidning*, *Ord och Bild*, *Hvar 8 dag*, la revista danesa *Musik* aparte de artículos y columnas en los periódicos. Ya en 1913 Morales había aprovechado sus estancias en Berna, Londres y Roma para informar al público sueco: “El señor Morales es conocido por los lectores de *Svensk Musiktidning* por sus noticias musicales de Berna, Londres y Roma”⁶⁶.

En otro orden de cosas, también incluye en el *curriculum* el título de Caballero de primera clase de la orden de Fredrik Württemberg y adjunta certificados del nivel de conocimiento, escritura y habla de la lengua alemana⁶⁷,

⁶⁴Sociedad de Arte Musical.

⁶⁵ Museo de Historia de la Música.

⁶⁶NORLÉN, Gunnar: “Clary och Olallo Morales.” [“Clary y Olallo Morales”], *Svensk Musiktidning*, XXXIII(1913), n°1, 2.

⁶⁷Certificado expedido por Ernst S. Meyer, Doctor en Filosofía y Letras, Profesor de Alemán en el Handelshochule de Estocolmo, en Djursholm el 9 de Junio de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

italiana⁶⁸, francesa⁶⁹, e inglesa⁷⁰, todos expedidos en los meses de junio y julio de 1918.



Morales visitando a Hugo Alfvén.

Tällberg, Dalarna, 1918.

Probablemente, la redacción de este extenso curriculum y la relación de certificados, expedidos en gran número en Agosto y Septiembre de 1918, fueron presentados a la Kungliga Musikaliska Akademien, institución de la que fue nombrado Secretario en octubre de ese mismo año, como sucesor del catedrático Karl Valentin⁷¹ tras su muerte. También había sucedido a Valentin en el cargo de inspector de las orquestas subvencionadas por el estado. En 1921, junto con Tobías Norlind, publicó una memoria conmemorativa del 150 aniversario de la Musikaliska Akademien. Continúa su labor pedagógica en la Academia hasta

⁶⁸Certificado expedido por Caroline Dietrichson, en Estocolmo el 10 de Junio de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁶⁹Certificado expedido por Fr. Heise, Director del Berlitz Reform School, en Estocolmo el 31 de Julio de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁷⁰Certificado expedido por Fr. Heise, Director del Berlitz Reform School, en Estocolmo el 31 de Julio de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

“⁷¹Olallo Morales” *Hvar 8 Dag*, XXV (1924), nº 52 (18/9 1924), 822.

1940 y entre 1941-48 preside la sección de Arte y Literatura de esta institución. En 1921 obtuvo el título de catedrático y amplió, aún más, su ámbito de participación en la vida pública. Durante los años laborables 1921-22 fue *director musices* de la Universidad de Uppsala, por la excedencia del doctor Hugo Alfvén, puesto que volvería a desempeñar durante el semestre de otoño de 1924. En este año fue elegido miembro de honor por la nación de Göteborg en Uppsala. La relación de amistad de Morales con el insigne músico sueco se había iniciado en 1918 y se mantuvo durante toda su vida, tal y como se refleja en la abundante correspondencia entre ambos⁷².

En los años siguientes aumentó su febril actividad institucional. Colaboró con el comité de la ópera y formó parte de la directiva del *Kungliga Teatern*⁷³ hasta 1933. Entre 1924-47 fue jefe de programación de la Radiodifusión sueca. También fue miembro de honor del sindicato sueco de la música, *Svenska Musikerförbundet*. Fue fundador, director y, posteriormente, inspector de numerosas orquestas estatales. También fundó y fue primer presidente de la Sociedad Hispano-Sueca desde 1927-37 y en 1940.

En estos años Morales se convirtió en un personaje relevante de la vida pública sueca, apareciendo continuamente en la prensa artículos sobre su actividad en la academia y también con motivo de sus cumpleaños⁷⁴. Todos ellos destacaban su origen español, su impresionante cultura musical y su amplia actividad. En su 50º y 60º cumpleaños fue objeto de grandes homenajes y felicitaciones por las autoridades de la Academia, civiles, consulares y sociedades de música de todo el país.

Durante estos años de intensa actividad pública, Olallo Morales mantuvo una estrecha relación con España, recibiendo altas distinciones en nuestro país: Caballero de la Orden de Carlos III (1922), Comendador de la Orden de Isabel la Católica (1924), Comendador con placa de la misma orden (1926) y la Orden

⁷²Hemos localizado en UUB un total de 20 cartas de Morales a Alfvén que se extienden cronológicamente desde 1918 a 1954. Las respuestas de Alfvén se hallan en el archivo personal de Christer Morales.

⁷³El Teatro Real, el escenario musical más importante de Estocolmo en estos años.

⁷⁴“Olallo Morales” Hvar 8 Dag, XXV (1924), nº 52 (18.9.1924), 822; “Olallo Morales 50 år”, Svenska Dagbladet, 12.10.1924; “Olallo Morales 50 år”, A.B., 12.10.1924; “Olallo Morales 50 år”, Göteborgs Handels och sjofartstidning, 14.10.1924; “Olallo Morales 50 år”, Dagens Nyheter, 14.10.1924; “Dagens Profil”, Stockholms Tidning, 17.11.1931; “Olallo Morales 60 år”, Slöjd och Ton, IV(1934), nº9-10, 77-78; “En jubilaras musikaliska önskelista.”, Svenska Dagbladet, 9.10.1934; “Professor Morales hyllas.” Dagens Nyheter, 16.10.1934; “Hyllning:”, Svenska dagbladet, 16.10.1934; “Professor Olallo Morales 60 år”, Vår Sång, VII (1934), nº9 (1/11/1934), 211-212.

Civil de Alfonso X El Sabio en la categoría de Encomienda (1942)⁷⁵ y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en calidad de académico correspondiente en Suecia (1946)⁷⁶. Estos reconocimientos son el fruto de su relación con los representantes diplomáticos y los músicos españoles, y de su difusión de la cultura española en los países nórdicos:

“ En la sesión extraordinaria del día 29 de Abril próximo pasado, a solicitud del Excmo. Sr. Marqués de Prat de Nantouillent, Ministro Plenipotenciario de España en Finlandia, y en virtud de propuesta reglamentaria firmada por los Excmos. Sres. D. Conrado del Campo, D. Antonio José Cubiles y D. José Forns, miembros numerarios de esta Corporación pertenecientes a la Sección de Música, fué elegido V.I. Académico correspondiente en Suecia como reconocimiento a sus altos méritos y a la difusión de la cultura y prestigio musical de España en el extranjero”⁷⁷.

Olallo Morales visitó España en varias ocasiones. Estuvo en nuestro país en los veranos de 1927 y 1928, en éste último año es cuando conoció a Manuel de Falla en Granada⁷⁸. En septiembre de 1928 le entrega a Alfonso XIII, durante la visita del monarca español a Suecia, un manuscrito de su obertura “España”, una versión de la obertura “Abu Casems Tofflor” (1926), que se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid⁷⁹. También realizó una intensa labor de divulgación de la música española en su ejercicio de la crítica musical, pero es a través de sus cargos de Secretario de la Real Academia de Música y, sobre todo, de Presidente de la Sociedad Hispano-Sueca, cuando traba amistad con destacados músicos (Joan Manén, Andrés Segovia, José Iturbi) y literatos (Palacio Valdés, Menéndez Pidal, etc.) españoles.

⁷⁵Orden 21 de octubre de 1942 (BOE 30 de noviembre, nº 334)

⁷⁶*Libro de actas de las sesiones ordinarias y extraordinarias*, signatura 538/3, 264. Madrid, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

⁷⁷FRANCÉS, José (Secretario Perpetuo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando): *Carta a Olallo Morales*. Madrid, 9/5 1946.

⁷⁸MORALES, Olallo: *Carta a Manuel de Falla*. Estocolmo, ¿? Agosto de 1928 [AMF].

⁷⁹MORALES, Olallo: *Carta a Manuel de Falla*. Estocolmo, 1/12 1928 [AMF].



En estos años su horario laboral en Estocolmo era intenso y ajustado. Pasaba las mañanas en la Academia, y las tardes en el despacho de su casa, trabajando en asuntos administrativos, escribiendo artículos y estudiando piano, actividad que no abandonó nunca. Ya en los primeros años en Estocolmo su actividad compositiva de Morales se hizo más esporádica, debido a sus múltiples ocupaciones. De sus años de Göteborg continuó componiendo ciclos de canciones como *Fem dikter* ur “Rosenstaden” av B. Gripenberg op.13 (1912). Tenemos que avanzar hasta 1924, cuando compone las *Två fantasier* [Dos fantasías] para piano op.15, obra muy característica e importante dentro de la producción de Morales. Posteriormente, no encontramos otra obra de esta época de intensa actividad pública hasta 1926, fecha de la *Obertura a “Abu Casems Tofflor”* [Las babuchas de Abu Casem, drama de August Strindberg] op.16, que se convertiría en una de sus obras más interpretadas.

I.7. Stockholm - Tällberg (1940-1957): abandono de la actividad pública.

A partir de 1940, a la edad de 65 años, Olallo Morales se retira de la mayoría de sus cargos públicos. Sólo mantiene algunas actividades institucionales que le ocupan menos tiempo, como la presidencia de la sección de Arte y Literatura de la Real Academia Sueca de Música y la jefatura de programación de la Radiodifusión sueca hasta 1948. Sin embargo, al jubilarse, Morales tiene que pagar al Estado sueco una gran cantidad de impuestos que no había previsto, por lo que se ve obligado a emprender distintas actividades para recaudar esas sumas, entre ellas, realiza numerosas traducciones de literatura española al sueco y escribe gran cantidad de artículos y un manual de dirección⁸⁰

Morales permanece trabajando en Estocolmo hasta 1951⁸¹, año en que se traslada definitivamente a Tällberg (Leksand), un pueblo a unos cincuenta kilómetros al norte de la capital, que había sido hasta entonces su lugar de veraneo habitual. En estos años Morales retoma su actividad compositiva, que prácticamente había abandonado desde su nombramiento como secretario vitalicio de la Academia de Música en 1918. También es la época en que su obra muestra un referente español más intenso. Compone el *Concierto para violín* en re menor (1943), dedicado a su amigo Joan Manén, *Camachos Bröllop* [*Las Bodas de Camacho*] (1944), ballet y suite sobre un episodio del Quijote, *Vaggvisa scen ur Federico García Lorcas drama "Blodsbröllop"* [*Canción de cuna. Escena del drama de Federico García Lorca ["Bodas de sangre"]*] (1944), *Balada Andaluza* (1945) para piano, y una serie de obras orquestales como la *Ouverture n° 3 "Sommarmusik"* [*"Música de verano"*] (1948), *Triptykon* (1953) y *Fetspel* [Festival] (1954).

⁸⁰Esta información fue proporcionada por su hijo, Christer Morales, al autor de este trabajo.

⁸¹ Bostadsadress. Stockholms Stadsarkiv. [Registro de Direcciones. Archivo estatal de Estocolmo].



Incluso después de retirarse de sus cargos públicos, Morales continuó manteniendo una posición destacada en la vida musical sueca, apareciendo numerosos artículos sobre él en la prensa con motivo de su cumpleaños⁸², del estreno de sus obras⁸³ y de sus actividades⁸⁴. Murió en Tällberg el 29 de Abril de 1957, siendo publicados artículos en los periódicos más importantes del país⁸⁵. Posteriormente aparecieron referencias aisladas conmemorando fechas significativas⁸⁶ o la interpretación de alguna de sus obras⁸⁷.

«⁸²Olallo Morales 70 år» [“Olallo Morales cumple 70 años”], *Svenska Dagbladet*, 14/10/1944; “Olallo Morales 70 år”, *Dagens Nyheter*, 14.10.1944; “Musikprofessors födelsedags-önskan: Samla folkvisorna innan de tystas ner av schlagermusiken.” *Stockholms Tidning*, 15.10.1944; ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales 70 år”, *Stockholms Tidning*, 14.10.1944; ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales 80 år”, *Stockholms Tidning*, 14.10.1954; MALMBERG, Helge: “Olallo Morales 65 år”, *Röster i Radio*, 42 (1939).

«⁸³Olallo Morales blir Komponist igen.” *Svenska Dagbladet*, 4.8.1940; “Sångbok för svensk soldat. Modern sångsamling klar till våren.” *Svenska Dagbladet*, 5.12.1940; “Finska operan i Helsingfors...”, *Svenska Dagbladet*, 28.9.1948; “«Camachos bröllop» på Finska operan.” *Svenska Dagbladet*, 15.10.1948; “Olallo Morales violinkonsert”, *Dagens Nyheter*, 13.12.1952; “Olallo Morales tonkonst”, *Dagens Nyheter*, 15.5.1955.

«⁸⁴Olallo Morales gästdirigent i Helsingfors.” *Svenska Dagbladet*, 3.2.1943. “Musik spalten. Handbok i dirigering”, *Svenska Dagbladet*, 17.10.1946.

«⁸⁵Olallo Morales död” [“Olallo Morales ha muerto”], *Dagens Nyheter*, 3.5.1957; “Olallo Morales död”, *Svenska Dagbladet*, 3.5.1957; “Olallo Morales död”, *Stockholms -Tidningen*, 3.5.1957.

«⁸⁶Olallo Morales. Centenario” *Utställning* [Exposición]. Kungliga Musikaliska Akademien, 1974; En conmemoración de su centenario, además de una exposición en KMA se realizó una emisión radiofónica del concierto de Kerstin Lindberg-Torlind (soprano) y Gunnar de Frumerie (piano); “Morales, Olallo, överläkare. Nekt.”, *Dagens Niheter*, 9.7.1982.

⁸⁷CASTEGREN, Nils: “Lärare med glimt i ögonvrån” [“Un profesor con brillo en la mirada”], *Röster i*

Con toda probabilidad, su lugar en la historia de la música sueca está determinado por su importante labor pedagógica y administrativa en la Real Academia de Música:

“ Olallo Morales, que falleció esta primavera, vino a dedicarse en los decenios más productivos de su vida a cuestiones ajenas a su propia creación artística, lo que puede ser consecuencia de la casualidad de que un compositor, director e investigador de música tenga aptitud y cualidades para las actividades administrativas y pedagógicas. En la historia de la música sueca se le recordará en primer lugar, posiblemente, como secretario de la Musikaliska akademien y como profesor en el Konservatoriet.”⁸⁸

A la muerte de su esposa, Clary Morales, el 16 de Junio de 1959, el archivo personal del compositor fue depositado en la Radio sueca, según consta en el informe de Statens Musikbiblioteket:

“ La sección de música de la Radio compró en 1959 las partituras póstumas de Morales y su colección de libros. En el mismo año fue donada su correspondencia manuscrita. También se entregaron fotografías y recortes de prensa. Las partituras y libros fueron anotados en una relación. Los libros y partituras útiles fueron incorporados a la colección de la biblioteca de música. La correspondencia póstuma fue trasladada a la sección de manuscritos de Kungliga Biblioteket.”⁸⁹

Radio, 8.12.1957; BERG, Curt: “Teater Musik Film. Konsertföreningen.” [“Teatro, Música y Cine. La Sociedad de Conciertos.”], *Dagens Nyheter*, 6.11.1933; BERG, Curt: “Music. Olallo Morales.” *Dagens Nyheter*, 9.12.57.

⁸⁸CASTEGREN, Nils: “Lärare med glimt...”

⁸⁹ “Morales, Olallo. Enskilt arkiv.” [“Morales, Olallo. Archivo personal.”]. Stockholm, Statens Musikbiblioteket, 1991. Reproducimos y realizamos un estudio de la relación de libros y partituras depositadas en Sveriges Radio en el apéndice IV.4. La colección Morales.

II. Actividad profesional.

Antes de profundizar en el estudio de la obra musical de Morales, creemos necesario realizar un breve tratamiento de sus múltiples actividades profesionales, aparte de la composición, para completar así el contexto en el que se desenvuelve su obra y comprender sus períodos de inactividad, su visión histórica y sus diversas influencias.

II.1. Crítico musical.

Junto a su vocación compositiva, Morales desarrolla su afición musicográfica desde los años de estudiante en Estocolmo⁹⁰. Tratamos primero su labor como crítico musical de varios periódicos, que realizó en los inicios de su vida profesional y tiene un carácter diferente a su actividad como ensayista, que desarrolló durante toda su carrera. Por otra parte, el estudio de sus críticas nos revela sus conocimientos musicales y sus preferencias estéticas.

En 1901 se establece en Göteborg como pianista, profesor y crítico musical del *Göteborgs handels och sjöfarstidning* (1901-1904). En otoño de 1909 se traslada a Estocolmo y se abre paso en el panorama musical de la capital sueca desarrollando una intensa labor como crítico musical. En un principio comienza con un arreglo provisional en el *Dagens nyheter* (1909-11)⁹¹, sustituyendo al compositor y temido crítico Wilhelm Peterson-Berger cuando éste fue nombrado director de la ópera. En el certificado de su actividad, se destaca que “el señor Morales dispone de una exposición agradable y ágil que, según parece, atrae a los lectores”.

Pero su principal contribución como crítico musical la realizó en las páginas de *Svenska Dagbladet*, donde sucedió a Patrik Vretblad desde septiembre de 1911 hasta el otoño de 1918, fecha en que fue nombrado secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien. En la presentación del nuevo colaborador el 1 de septiembre de 1911⁹² se incluía un informe de los méritos de Morales largo y

⁹⁰Curiosamente, sus primeros escritos publicados aparecen en la revista española *La Música Ilustrada Hispano-Americana*. Véase: “Ensayo histórico sobre la música sueca (Conclusión)”, *MIHA*, Año II (1899), nº10 (10/5 1899), 7; “De Gotemburgo (Suecia)” *MIHA*, Año II (1899), nº15 (25/7 1899), 7; “Eduardo Grieg”, *MIHA*, Año II (1899), nº23 (25/11 1899), 4.

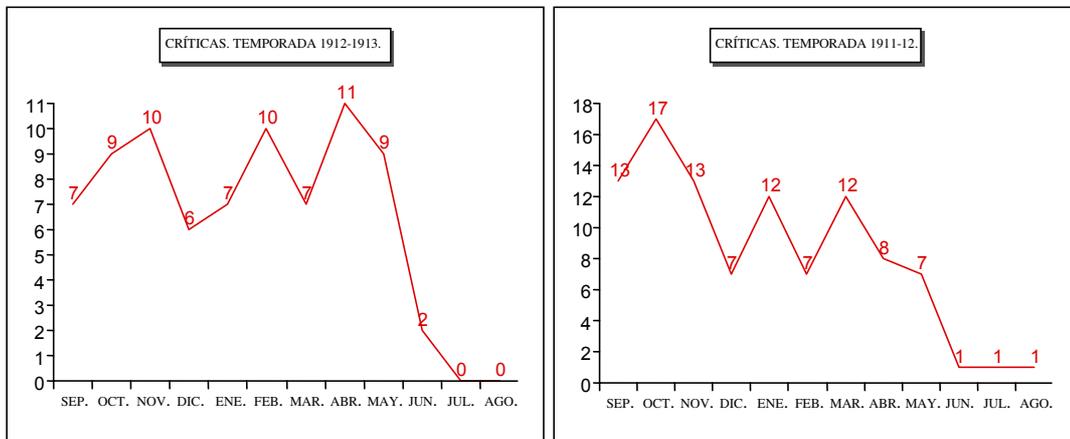
⁹¹Certificado expedido por Otto v. Zweigbergk, de *Dagens Nyheter*, en Estocolmo el 2 de octubre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

⁹²*SvDs* redaktion. Olallo Morales.” [“Redacción de *SvD*. Olallo Morales”], *SvD*, 1.9.1911.

detallado, señalando tanto la diversidad de sus estudios como sus raíces internacionales. Entre sus méritos se destacaban algunas actividades más representativas para el público de Estocolmo, como las conferencias en las noches temáticas de historia de la música en K.F.U.M. durante el invierno de 1910 y la representación del Estado sueco en el Congreso Internacional de Música en Roma en la primavera del mismo año.

El joven crítico desarrolló una intensa actividad recién llegado a Estocolmo, como aparece reflejado en el estudio de la frecuencia de aparición de reseñas de Morales en sus primeras temporadas en *SvD*:

La temporada, durante la cual Morales desarrollaba una actividad bastante



regular, se extendía normalmente de Septiembre a Mayo. Sus críticas incluían breves reseñas de conciertos y artículos más extensos sobre algún estreno, con especial atención a las óperas de Wagner, a las que el público sueco era muy aficionado.

En sus años en *SvD*, Morales demostró un profundo y asombroso conocimiento de las corrientes musicales que entonces aparecían como “modernistas”⁹³. Uno de los testimonios más interesantes de su orientación internacional fueron una serie de artículos publicados en otoño de 1915 - en plena Guerra Mundial - sobre el “renacimiento de la música francesa”. En ellos incluía una gran riqueza de detalles y mantenía criterios profundamente comprometidos. Valora la producción de Debussy, “se puede recordar que él mismo, como

⁹³Musikkritik i *SvD* [“La crítica musical en *SvD*”], *SvDs historia 1884-1940*. 220-222.

compositor, tuvo grandes influencias de los músicos impresionistas franceses”⁹⁴, pero critica sus últimas obras:

“ Probablemente, su estilo se ha vuelto más popular, pero más desdibujado, degenerando en un estilo superficial, aunque, al mismo tiempo, ha aumentado el refinamiento virtuosístico. Sólo ha dedicado al escenario un ballet aburrido y ‘Le Martyre de Saint Sébastian’, música escénica incolora, que deja sin sentido el drama en cinco actos de d’Annunzio, cuya duración sólo se puede medir por su vacío desesperanzador.”⁹⁵

“Le Martyre” se estrenó en 1911 y el ballet aburrido posiblemente fuera *Jeux*, de 1912. En estos años todavía no pudo tratar al mismo nivel de profundidad la incipiente obra de Maurice Ravel, pero ya se observa que Morales no se unía a la opinión generalizada de que podría ser un simple epígono de Debussy. En octubre de 1916, después de un concierto francés dirigido por Henri Rabaud, Morales escribió la siguiente crítica:

“ Ante la evidente sobrevaloración que ha suscitado la ópera francesa, el arte de la sinfonía francesa ha sido recibido con frialdad, lo que actualmente resulta injustificable, pues en algunas áreas encabeza la evolución musical. Berlioz aparece cada vez con más evidencia como el virtuoso orquestal más grande del siglo, y César Franck muestra una gran profundidad en sus obras, también francesas, por lo que esta música es algo más que un *agrément de l’esprit*” (4/10 1916)”⁹⁶

Con su reverencia por César Franck, de clara inspiración germana, Morales dió a entender que compartía su apreciación entre la cultura musical germana y la gala. Resulta sorprendente la amplitud de concepción de Morales, “un músico nacido en España, naturalizado sueco y con pasión por los conciertos sinfónicos franceses, que se expresa en los siguientes términos recién estallada la guerra en 1914:

« El Kungliga Teatern inició el martes su temporada ligeramente anticipada de actuaciones con ‘Tannhäuser’, acertada elección, según las diversas opiniones, pues por un lado la obra es una de las más expresivas de la cultura germana, ‘un alemán de los pies a la cabeza’, como Wagner llama a su héroe, y por otro pertenece a lo mejor que la ópera puede presentar.» (2/9 1914).”⁹⁷

«⁹⁴Musikkritik i Svenska ...”, 221.

«⁹⁵Musikkritik i Svenska ...”, 221.

«⁹⁶Musikkritik i Svenska ...”, 221.

«⁹⁷Musikkritik i Svenska ...”, 221.

El estudio de la crítica musical de Morales citado, continúa destacando su amplitud de comprensión. No era reacio a la tendencia modernista ampliamente representada en la vida musical de Estocolmo. La única señal en esa dirección sería su frialdad ante *Salomé* de Richard Strauss, cuya escena final se interpretó en Konsertföreningen en abril de 1914, escribiendo entonces Morales sobre “la cacofonía de Strauss”. Pero ante la Cuarta Sinfonía de Sibelius, como otros críticos, Morales se muestra cauto. “La pretensión de comprender esta sinfonía desde el primer momento supondría desvirtuarla (...) ¿Ha entendido el poeta su lengua o es sólo oscuridad para un profano?”⁹⁸

Su opinión sobre Kurt Atteberg, que le sucedería como Secretario de la Academia en 1940, variaba según las obras. Fue desde el amable aprecio (mayo de 1912) hasta la intensa crítica con motivo del estreno de su tercera sinfonía en noviembre de 1916. También le afectó mucho la tendencia más tardía de Debussy hacia un lenguaje de tono más ascético en sus últimas obras. Los pasajes desprovistos de riqueza tímbrica y sonidos fluyentes no parecían atraer su sentido musical.

En 1917, tras siete años de febril actividad como crítico, Morales expresa en una entrevista el agotamiento y la falta de tiempo para dedicarse a otras actividades:

“ La obligación de ser crítico no puede atar a un alma tan libre como la de Olallo Morales. Tiene tantos intereses, tanto trabajo en la creación de música y literatura, que la obligación de escuchar todo lo que se ejecuta en nuestra exquisita ciudad, tanto la música buena como la mala, parece agotador. Una obra musical considerable y una biografía muy avanzada sobre Berwald le exigen al artista y autor esfuerzos que, por el momento, apenas puede cumplir.”⁹⁹

Durante la época de Olallo Morales en *SvD*, la vida musical en Estocolmo inició una etapa de florecimiento, de modo que un solo columnista no podía cubrir toda la actividad de la ciudad. A partir de 1917, coincidió también con una etapa de gran actividad de Morales en el Musikkonservatoriet, por lo que los críticos auxiliares, sobre todo en acontecimientos de menor importancia, como conciertos de coro, se hicieron cada vez más frecuentes. En otoño de 1918, al ser

⁹⁸Musikkritik i Svenska ..., 222.

⁹⁹KREY-LANGE, Elisabeth: “Ett musikerpar.” [“Una pareja de músicos”], *Idun. Illustrerad Tidning För Kvinnan och Hemmet*, XXX (1917), nº 51(16.12.1917), 809.

nombrado Secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien, dejó su actividad crítica en *SvD*, sucediéndole el compositor William Seymer. A partir de esta fecha, Morales sólo publicó artículos esporádicos sobre temas específicos que, por otra parte, tienen un mayor interés que las críticas.

Las valoraciones de su actividad como crítico en *SvD* que aparecen en las fuentes suecas destacan su afabilidad y diplomacia, que restaban severidad a sus juicios:

“(…) siempre elegante y humano, aunque no siempre tan personal, (…)”¹⁰⁰

“Como crítico en *SvD* y otros periódicos se dirigía a veces con elegantes estocadas con la espada contra individuos y algunas expresiones culturales. No obstante, su propia opinión, de que un ‘crítico’ es en primer lugar un oyente cualificado con criterio personal, la lleva a cabo la mayoría de las veces con el generoso reconocimiento de las numerosas dificultades en el ejercicio de la cultura”¹⁰¹.

En cambio, Kurt Atterberg, sucesor de Morales como secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien, valora en su reseña necrológica el afán del crítico por educar y orientar el gusto del público sueco:

“Durante la época entre los años de Göteborg y la época de secretario trabajó Olallo Morales como crítico musical en Estocolmo, y también entonces mantuvo alta la bandera de los ideales y luchó heroicamente aunque con poco éxito contra los molinos del mal gusto y la escasez de conocimientos.”¹⁰²

La lectura de sus críticas¹⁰³ revelan una pluma amena, de estilo afable, que, sin embargo, ironiza sobre la cultura musical del público sueco y señala los excesos y deficiencias de los intérpretes y la escenografía. Están exentas, eso sí, de polémicas, de opiniones severas, probablemente por su afán diplomático y su apoyo decidido a la vida musical de Estocolmo, en la que se abría camino durante sus años de crítico.

II.2. Ensayista de historia de la música, biografías y escritos.

¹⁰⁰“Olallo Morales”, *Hvar 8 Dag*, XXV (1924), nº 52 (18.9.1924), 822.

¹⁰¹“Olallo Morales 80 år”, *Stockholms Tidning*, 14.10.1954.

¹⁰²ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales död” [“Olallo Morales ha muerto”], *Stockholms Tidningen*, 3.5.1957. La alusión a los molinos proviene de la comparación de Morales con el Quijote, a partir del comentario del ballet de *Las Bodas de Camacho*.

¹⁰³Reproducimos dos de ellas en el Apéndice 2.1.

Si en su actividad como crítico Morales mostró una amplia concepción estilística y cronológica, ésta se debió, fundamentalmente, a su interés por estudiar la música del pasado y por mantenerse siempre informado sobre las corrientes estilísticas más recientes.

En 1899, al finalizar su etapa de estudiante en el Conservatorio de Estocolmo, Morales inicia su actividad como “ensayista de historia de la música, biografías y escritos”¹⁰⁴ en diferentes publicaciones. De ese año datan sus primeros artículos en *La Música Ilustrada Hispanoamericana*¹⁰⁵, que no suponen una mera correspondencia o informe de conciertos de la música sueca (como sucede en “De Gotemburgo”), sino que además tienen pretensiones de ensayos sobre la historia de la música nórdica más alejada o reciente. Así, en su conclusión del “Ensayo histórico sobre la música sueca”, Morales cita a Berwald, Norman, Hallstrom, Hallén y Stenhammar, realizando después un retrato de la situación musical en Estocolmo a finales del siglo XIX:

“ Entre las instituciones que contribuyen a elevar el nivel musical en Estocolmo, puede notarse el Conservatorio de música, fundado con la Academia, donde toda la enseñanza es libre; y además las dos sociedades de canto, «Musikföreningen», que dirige el profesor Neruda, y la «Philarmónica», dirigida por Stenhammar. Ambas tienen por objeto reproducir grandes obras vocales, como por ejemplo la misa en re mayor de Beethoven y el oratorio *Santa Elisabeth*, de Liszt, que la sociedad Filarmónica va a dar esta temporada.

El antiguo teatro de Gustavo III, que durante más de un siglo ha dado protección al canto sueco, y que se encontraba en bastante mal estado, fue reemplazado el año pasado por un nuevo coliseo, que por su acústica, magnífica y sólida construcción llena todas las exigencias. Además de las representaciones de ópera (cinco por semana), se dan allí también los conciertos sinfónicos de la orquesta real. El cuarteto dirigido por Aulin, el mejor violinista que hay en Estocolmo, da cada invierno en sus cinco conciertos las mejores obras de los maestros clásicos y modernos.

El arte del canto no está ahora tan bien representado en Suecia, como cuando figuraban en el teatro las celebridades Jenny Lind y Christina Nilsson. Sin embargo, tenemos todavía los nombres de las artistas Sigrid Arnoldson y Ellen Gulbrandsson, de las cuales la última ha interpretado varias veces en Bayreuth los principales personajes en las obras

¹⁰⁴ *Curriculum*. Biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), mecanografiado, 1918.

¹⁰⁵ MORALES, Olallo: “Ensayo histórico sobre la música sueca. (Conclusión)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), n° 10, 10/5 1899, 7; “De Gotemburgo (Suecia)”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), n° 15, 25/7 1899, 7; “Eduardo Grieg”, *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, Año II (1899), n° 23, 25/11 1899, 4.

de Wagner, alcanzando mucho éxito.”¹⁰⁶

En una actitud de ensayista más que como corresponsal, Morales envía a *La Música Ilustrada* un artículo sobre Grieg, el músico nórdico valorado por su estética nacionalista a final de siglo. Morales trata aspectos puramente musicales de su obra, valora su estética y subraya el componente nacional (utilización de material popular) y nórdico (descripción de los paisajes noruegos):

“ Su música es típica, penetrada del espíritu nacional de la Noruega; y muchas de sus melodías, con sus extraños ritmos, son cantos populares. Trata la forma musical libremente, y sus sonatas tienen apenas más que el nombre común con las sonatas de los clásicos; pero ¿a quién importa la forma de sonata y el trabajo temático cuando el artista nos presenta sus ideas con una espontaneidad que cautiva, levantándose en atrevido vuelo de fantasía? Grieg es Grieg en todas sus obras, y tiene poco de común con los compositores de otros países; a lo que haya contribuido quizá su vida retraída entre las montañas de Noruega y las impresiones recibidas de la salvaje naturaleza montañesa y las extensas vistas sobre las grandes bahías del mar *fjordane*, que es lo que describe en su música.”¹⁰⁷

Muy significativamente, Grieg se convertirá en modelo del componente nórdico de la música de Morales y en un punto de referencia para todos los músicos con pretensiones nacionalistas, entre ellos Manuel de Falla¹⁰⁸.

A su vuelta de Berlín, en 1902, Morales inicia una etapa de intensa actividad como musicógrafo en las revistas *Hvar 8 dag* y *Musikern*, con artículos biográficos sobre personajes destacados en la vida musical sueca (Salomon Smith, Tor Aulin) y extensos ensayos históricos sobre Haydn, con motivo del centerario de su muerte, y Mozart¹⁰⁹.

Durante sus primeros años de actividad profesional en Göteborg y Estocolmo Morales desarrolló también una distinguida labor como investigador musical. Inició un estudio musicológico sobre el compositor sueco Franz Berwald (1796-1868), recabando datos biográficos y sobre la localización de manuscritos musicales del compositor, como se refleja en la correspondencia entre Morales y

¹⁰⁶MORALES, Olallo: “Ensayo histórico sobre ...”, 7.

¹⁰⁷MORALES, Olallo: “Eduardo Grieg”, 4.

¹⁰⁸En una carta de 13 de Diciembre de 1928 [conservada en el AMF], Manuel de Falla pide a Morales información sobre la casa editora de la partitura de “Peer Gynt” que se ejecuta en las representaciones del drama, así como de los *4 Salmos op. 74* y el *Ave Maris Stella*.

¹⁰⁹Incluimos una relación de todos sus escritos en el Apéndice VII.2.

Hjalmar Berwald, hijo del músico¹¹⁰. Morales fue uno de los principales artífices de la recuperación de su obra en el repertorio orquestal, localizó los originales de las obras sinfónicas e incluyó la obertura *Estrella de Soria* en los conciertos que dirigió. Sin embargo, su investigación no culminó en un estudio monográfico, sino que, desbordado por el trabajo administrativo de la Academia, sólo pudo publicar un par de artículos interesantes sobre este importante músico sueco¹¹¹.

Fruto de esta actividad investigadora y de su estudio de la música sueca fue también la publicación de una serie de artículos con el título genérico de “Historia de la música sueca en un breve resumen para «Musikern» por Olallo Morales”¹¹². En 1910 Morales publicó una completa síntesis de esta serie en la *Revista Musical* de Bilbao con el título de “La música sueca en tiempos pasados”¹¹³. Comienza su síntesis histórica en el siglo X, basándose en los hallazgos de instrumentos musicales antiguos y la literatura nórdica sobre la época. Morales desarrolla este “relato” de carácter erudito con un estilo ágil que sobrepasa la mera exposición de datos. Con una visión amplia, estudia la evolución de la música religiosa y profana durante la Edad Media hasta el siglo XVIII, teniendo en cuenta las influencias extranjeras, la situación y función social, alternando las características generales con anécdotas concretas, citando autoridades y diversidad de teorías, con especial atención al estudio de géneros musicales como las danzas populares de la Edad Media.

Este estudio se complementa con la ponencia que presentó en el Congreso Internacional de Música de Roma, con el título de “Breve ensayo sobre la historia de la música sueca con especiales referencias a su evolución desde 1850”¹¹⁴ cuando en marzo 1911, apenas iniciada su actividad como crítico musical y conferenciante en la capital sueca, fue designado por el estado sueco como representante oficial del país nórdico. En Septiembre de ese mismo año, Morales comienza su actividad de crítico musical en *SvD*, publicando, además de las reseñas de los conciertos, varios artículos más extensos con motivo del estreno de

¹¹⁰BERWALD, Hjalmar: *Cartas a Olallo Morales*. Stockholm, 1905-1908. CCM.

¹¹¹MORALES, Olallo: “Franz Berwald. Förfäderna. Ur en utgiven Berwaldbiografi”, *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, Årg 3 (1921), n°8, 52-62; “Franz Berwald”, *Musik*, Årg 1(1925), 257-260.

¹¹²MORALES, Olallo: “Svenska Musikens historia i kort sammanfattning för «Musikern» af Olallo Morales”, *Musikern*, nrs. 18-26, 30/4-25/6 1909.

¹¹³MORALES, Olallo: “La música sueca en tiempos pasados”, *Revista Musical*, Año II (1910), n° 2 (octubre), 227-234.

¹¹⁴“Geschichte der Schwedischen Musik im Umriss mitt besonderer Bezugnahme auf ihre Entwicklung seit

alguna obra¹¹⁵ o de alguna conmemoración especialmente reseñable, como el centenario de Franz Liszt¹¹⁶, en los que expone sus amplios conocimientos sobre los más diversos capítulos de la historia de la música, con un estilo flexible y ameno. Resulta particularmente interesante su artículo sobre el catálogo musical de la Biblioteca de la Universidad de Uppsala, en el que alaba la labor de Mitjana y estudia pormenorizadamente la impresión y difusión de estos fondos hasta llegar a la universidad sueca¹¹⁷.

Durante los años 1912-14 realizó en el Instituto de Música de Estocolmo “una serie de conferencias sobre la historia de la música de una manera muy interesante y pura, tratando tanto la evolución de la historia de la música en su totalidad como partes específicas, como la historia de la música para piano, las sonatas de Beethoven y la evolución de la notación”¹¹⁸. En 1917, desde su posición privilegiada de experto crítico musical, realiza una visión retrospectiva de la temporada de conciertos de 1917, analizando programas, estrenos, intérpretes, etc¹¹⁹. Ya en 1918 había escrito también un ensayo sobre “Shakespeare y la música” que fue publicado en la revista austríaca *Der Merker*¹²⁰. En estos primeros años de actividad en Estocolmo Morales adquirió una gran reputación como ensayista y conferenciante sobre historia de la música, como señalan los certificados recopilados en *Intyg*¹²¹. Entre éstos destaca, más por la importancia de la firmante que por el contenido en sí, el certificado expedido por la eminente escritora sueca Selma Lagerlöf (1858-1940), premio Nobel de Literatura (1909) y miembro de la Academia sueca (1914):

“ La firmante, que ha tenido la oportunidad de estudiar varios artículos de música que el señor Morales ha publicado en la prensa, y que también por una amistad íntima sabe de

1850”. Citado en *Curriculum*. Stockholm, Musikmuseet (mec.), 1918.

¹¹⁵MORALES, Olallo: “Lortzings «Tsar och timmerman» i ny instudering” [“«Zar y carpintero» de Lortzing en una nueva versión”], *SvD*, 18/9 1911.

¹¹⁶MORALES, Olallo: “Frans Liszt. Ett hundraårminne.” [“Frans Liszt. Conmemoración de su Centenario”], *SvD*, I-IV, 19-22/10 1911.

¹¹⁷MORALES, Olallo: “Musikhistoriska forskningar. Uppsala universitetsbiblioteks nya musikkatalog” (“Investigación de Historia de la Música. Nuevo catálogo musical de la Biblioteca Universitaria de Uppsala”), *SvD*, 27/9 1911, 10. Por su particular interés, reproducimos traducido este artículo en su integridad en el Apéndice II.2.

¹¹⁸Certificado expedido por Sigrid Carlheim-Gyllenshöld, Directora y propietaria del Instituto de Música de Estocolmo, miembro de la Kungl. Musikaliska Akademien, en Småland Taberg el 17 de agosto de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹¹⁹MORALES, Olallo: “En Musikalisk återblick” [“Una mirada retrospectiva a la música”], *Ord & Bild*, 26 (/7 1917), 379-386.

¹²⁰ “Shakespeare un die Musik”, *Der Merker*. Citado en *Curriculum*. Stockholm, Musikmuseet (mec.), 1918.

¹²¹*Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

sus amplios conocimientos sobre temas de historia de la música, certifica sobre esta expuesta petición sus ricos conocimientos y su agradable capacidad para exponer.

Marbacka, Sunne, 9 de septiembre de 1918.

Selma Lagerlöf.”¹²²

En 1918, fecha de redacción del *curriculum*, es además miembro correspondiente de la *Société Internationale de Musique*; colaborador en *Harmonia* y *Rivista italiana di musica*; ensayista de historia de la música, biografías y escritos en *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, *Der Merker*, *Revista Musical*, *La Música Ilustrada*, *Théatres et Concerts*, *Revue musicale de Société Internationale de Musique*, *Svenska Musiktidning*, *Musikern*, *Svenska Musikerförbundets tidning*, *Ord och Bild*, *Hvar 8 dag*, y la revista danesa *Musik*, aparte de artículos y columnas en los periódicos¹²³.

Sin embargo, al aceptar el puesto de secretario de la Akademien en el otoño de 1918, toda su actividad investigadora quedó aplazada durante decenios:

“ El nuevo secretario se entregó en cuerpo y alma al trabajo. El pudo constatar, no obstante, que había llegado a una encrucijada. Eligió la Akademien y tuvo entonces que aplazar sus propias investigaciones de música durante largos años.

Hasta aquí lo biográfico. A partir de aquí se podría imaginar que la historia hubiera transcurrido de modo distinto. Lo que entonces se podría haber deseado, es que Morales hubiera tenido tiempo para teminar su investigación sobre Berwald. Tuvo tiempo para hacer un trabajo preparatorio, meticulado y sólido pero, desgraciadamente, de su mano sólo salieron un par de artículos. Ahora está perdido el insustituible contacto con el pasado, y han transcurrido valiosos decenios.”¹²⁴

En consecuencia, a partir de 1918 disminuye su actividad investigadora, aunque en los primeros años como Secretario de la Academia, continúan apareciendo interesantes artículos. En 1922 publica una serie de artículos con el título “Evolución del arte sonoro hasta el Renacimiento”¹²⁵, en la que realiza un recorrido por la historia de la música desde la Antigüedad, con especial detenimiento en los sistemas musicales de los griegos, hasta la Edad Media,

¹²²Certificado expedido por Selma Lagerlöf, escritora, el 9 de septiembre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹²³*Cirriculum*. Archivo del Musik Museet. Stockholm, 1918.

¹²⁴CASTEGREN, Nils: “Lärare med glimt i ögonvrån” [“Un profesor con brillo en la mirada”], *Röster i Radio*, 8.12.1957.

¹²⁵MORALES, Olallo: “Tonkonstens utveckling till renässansen”, *Musikern*, Årg 15 (1922), 155-157, 188-190, 200-201.

explicando pormenorizadamente la mano musical y la técnica de solmisación de Guido d'Arezzo.

Desde su puesto oficial, en contacto con la Sociedad de compositores suecos, Morales inicia también una actividad reivindicativa de los derechos de propiedad musical y de mejoras de la situación laboral de los músicos¹²⁶. También desempeñó labores de representación oficial de Suecia en convenciones musicales internacionales. Así, con motivo de la Olimpiada de 1924 en París, se organizaron una serie de *Concerts Suédois* en el *Théâtre des Champs-Élysées* de París el 21 y 23 de Junio. Para éstos redactó Olallo Morales una “Notice sur la musique suédoise” y notas biográficas a los programas de los distintos conciertos¹²⁷. En estos años continúa publicando algunos artículos biográficos sobre August Söderman¹²⁸ y con motivo de la muerte de su maestro, Wilhelm Stenhammar¹²⁹.

En los veranos de 1927 y 1928, Morales realizó viajes a España. Éste último año tuvo lugar su encuentro con Manuel de Falla, y a partir de ahí se despierta un interés por la música española más actual, culminando en la publicación de un artículo sobre la música española¹³⁰, desmitificando el hispanismo exótico y valorando la nueva escuela que parte de Pedrell y Falla. Sin embargo, con una estética claramente nacionalista, Morales considera el fundamento en la música popular nacional como la alternativa a la hegemonía alemana del siglo XIX y como la vía de escape al peligroso internacionalismo que invade la música española moderna. Esta idea del nacionalismo musical como única salvación del compositor moderno ya había sido expuesta por Pedrell cuando escribe: “...porque hace años y más años que predico por esta causa de nacionalismo musical fuera de la cual no hay salvación para el artista moderno”¹³¹

Como secretario de la institución musical más importante del país,

¹²⁶ MORALES, Olallo: “Musikalisk äganderätt” [“Derecho de Propiedad Musical”], *Musikern*, Årg 15 (1922), 278-281; “Konsertföreningens musiker - kommunalanställda?” [“Los músicos de la Sociedad de Conciertos - ¿Empleados municipales?”], *SvD*, 15/10 1924.

¹²⁷ MORALES, Olallo: *Concerts Suédois des 21 et 23 Juin 1924*. Stockholm, P. A. Norstedt & Soner, 1924.

¹²⁸ MORALES, Olallo: “August Söderman”, *Musikern*, Årg 17(1924), 1-10.

¹²⁹ MORALES, Olallo: “Wilhelm Stenhammar in memoriam”, *Särtryck ur Göteborgs Nations Skriftserie*, V (1928), 1-6.

¹³⁰ MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” [“España no es sólo castañuelas y guitarreo”], *Göteborgs Handels-och sjöfartstidning*, Göteborg, 8/5 1929. Véase apéndice VI.

¹³¹ PEDRELL, Felipe: *Cancionero musical popular español*. Barcelona, Boileau, 1958, vol. II, 101.

Morales escribió varios artículos que retratan la situación musical de Suecia. Entre ellos destaca su estudio sobre la música para una obra de conjunto sobre Suecia en la “actualidad”, en el que trata los principales elementos de la cultura musical del país en 1930¹³². En este artículo, Morales señala la afición nacional por la canción, con la multiplicación de coros de voces graves y mixtos, y la música popular como los valores más eminentes de la música sueca. A continuación realiza una descripción de la Academia y el Conservatorio como instituciones fundamentales en la enseñanza y promoción de la actividad musical en el país a través de la docencia, la concesión de becas para estudios en el extranjero y la fundación de orquestas y sociedades de música de cámara en las provincias. Observa también la independencia de éstas con respecto a la capital, siendo posible encontrar culturas musicales diferentes en distintas partes del país.

Entre los principales escenarios musicales, señala la extraordinaria actividad del Kungliga Teatern (Teatro Real), con un magnífico auditorio y una orquesta espléndida. Enfatiza la importancia de la ópera como un medio de educación y un factor cultural en la vida nacional, financiada con fondos públicos. Junto al Teatro Real, la Sociedad de conciertos, con sus programas de los miércoles y sus *matinéés* los domingos, ofrece la oportunidad de entrar en contacto con la totalidad de la literatura sinfónica mundial y con los más destacados solistas y directores nacionales y extranjeros. También estudia la difusión de las composiciones suecas por las sociedades corales que han realizado giras por Europa y América.

En cuanto a los compositores, sitúa a Emil Sjögren como el paradigma del neo-romanticismo sueco y a Andreas Hallén como pionero del Wagnerianismo y la nueva escuela alemana. Cita a Peterson-Berger y a Stenhammar como representantes del romanticismo que expresa el verdadero espíritu nacional. Insiste en la profunda concepción musical de su maestro, expresada en sus composiciones, no demasiado apreciadas por un público que gusta de lo fácil, y también en la canción “Sverige”, que se ha convertido en un símbolo de lo mejor y más profundo del espíritu nacional sueco. En cambio Hugo Alfvén es un artista completamente diferente, representativo del espíritu del nuevo siglo y profundamente imbuido en la cultura moderna. Entre los compositores más

¹³²MORALES, Olallo: “Music”, *Sweden of to-day: a survey of its intellectual and material culture*.

jovenes destaca a Ture Rangström, espíritu intensamente original, con un estilo lírico y particular que convierte a sus canciones en una de las contribuciones más poderosas a la música sueca moderna. Por último, Kurt Atterberg se asocia más estrechamente con el romanticismo alemán, aunque con rasgos modernos. Tal y como había concluido su artículo sobre la música española, Morales vuelve a exponer su credo estético de regeneracionismo nacionalista para salvar de la confusión a la música sueca moderna, que en aquel momento no representaba una expresión espontánea de la cultura nacional ni revelaba un arte con valor por sí mismo:

“ Quizá, sin embargo, resulte presuntuoso esperar claridad de visión en los esfuerzos a tientas de nuestra propia época hacia nuevas metas. Probablemente esta mezcla de nuevas tendencias capciosas es solamente la informe confusión que presagia un nuevo comienzo. Por tanto, será el futuro el encargado de tamizar y sacar provecho de los valores que poseen cualidades duraderas de entre las caóticas disarmonías del arte actual, y de incluirlas en el perpetuo círculo de la evolución”¹³³.

Por tanto, en este artículo Morales realiza un completo recorrido por la situación musical de Estocolmo, pero se sitúa estéticamente aparte de las nuevas tendencias que surgen a partir de 1910 y que tienen su florecimiento en los años 20 y 30. De hecho, en un artículo de 1940 sobre la música alemana moderna, Morales señala el terror que provocó la brutal tormenta del atonalismo y la reacción de vuelta a los maestros clásicos y preclásicos, denominada neoclasicismo. “Esto produjo un renacimiento de las antiguas formas de partita y suite, passacaglia y chacona, concierto y sinfonía de cámara, al cual contribuyeron los principales compositores. La tonalidad volvió a ser actual y una tríada límpida no se consideró a partir de entonces como una fatal casualidad”¹³⁴. Sus modelos son Hans Pfitzner, los poemas sinfónicos de Strauss y la vuelta a la tradición de Bach en músicos como Max Reger.

Al dejar su cargo en la Academia, Morales diversifica los temas de sus escritos. Como inspector de las orquestas subvencionadas por el estado, Morales

Stockholm, 1930, 181-190.

¹³³ “ Perhaps, however, it is presumptuous to expect clarity of vision in the groping efforts of one’s own age towards fresh goals. Maybe this medley of new-fangled tendencies is merely the shapeless haze that presages a new dawn. It is for the future, then, to sift and turn to account the values that possess enduring qualities amidst the chaotic disharmonies of present-day art, and to link them into the perpetual circle of evolution.” MORALES, Olallo: “Music”, *Sweden of to-day: a survey of its intellectual and material culture*. Stockholm, 1930, 190.

¹³⁴ MORALES, Olallo: “Modern Tysk Musik”, *Röster i Radio*, 51(1940), 4.

entra en contacto con las necesidades y carencias de las sociedades de provincias, publicando un manual de dirección¹³⁵ que dedica a la Federación estatal de asociaciones de orquestas para instruir a los directores de provincias. En 1950 escribe un artículo sobre el mar en la música¹³⁶, que se incluye en un libro sobre el mar. En él analiza el origen histórico de este tema en la música, estudiando después las contribuciones más famosas, especialmente Debussy y los compositores nórdicos. Sobre este particular también escribe y realiza una serie de programas en la radio, publicando una somera introducción sobre la importancia de este tema en la música¹³⁷. Una de sus últimas contribuciones como ensayista fueron los artículos publicados en 1953 en el periódico donde comenzó su labor de crítico musical, *Göteborgs-Handels och Sjöfartstidning*, sobre un tema que había tratado ya en sus primeros ensayos, Shakespeare y la música¹³⁸.

La actividad de ensayista, por lo tanto, está presente en Morales durante toda su vida, desde su época de estudiante en Estocolmo hasta sus últimos años en Tällberg, y pone de relieve su interés por la historia de la música, el panorama musical europeo de la época y los más diversos temas, ocupando un lugar importante entre ellos la música española.

II.3. Profesor y Secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien.

Si Morales ocupó un lugar destacado dentro del panorama musical sueco fue debido, principalmente, a su intensa actividad dentro de la institución más importante de la música sueca, la *Kungliga Musikaliska Akademien* (Real Academia de Música), que en la primera mitad del siglo XX centralizaba la organización de todas las áreas relacionadas con la música en Suecia.

En sus primeros años en Estocolmo, Morales inicia también una intensa actividad institucional-administrativa. En 1910, con tan sólo 36 años, es nombrado miembro de la *Kungliga Musikaliska Akademien*, y rápidamente obtuvo varios encargos en el área de actividad de esta institución. Fue suplente en

¹³⁵MORALES, Olallo: *Handbok i dirigering* [Manual de dirección]. Stockholm, Nordiska Musikförlaget, 1946. Tratamos el contenido de este manual dentro del estudio de su actividad como director de orquesta.

¹³⁶MORALES, Olallo: "Havet i tonkosten" ["El mar en la música"], Särtryck ur *Bokem om Havet*, I . Stockholm, Sohlmans Förlag, 1950, 111-124.

¹³⁷MORALES, Olallo: "Havsmusik" ["Música del mar"], *Röster i Radio*, 1950, 14.

¹³⁸MORALES, Olallo: "Shakespeare och musiken" ["Shakespeare y la música"], *Göteborgs Handels och sjöfartstidning*, 9-10/7 1953.

la directiva del instituto del *Kungliga Musikkonsevationen* (de la que será miembro a partir de 1911)¹³⁹. En marzo de 1911, designado por el gobierno sueco y la Academia, asiste en Roma al Congreso Internacional de Música como delegado de Suecia, miembro de la Academia de música y compositor¹⁴⁰. En 1915 es designado por la Academia como suplente en la directiva del *Musikhistoriska Museet*¹⁴¹, institución de la que fue inspector entre 1932-40.

También fue miembro de los siguientes comités designados por la Academia: Informe para el nombramiento de Director de música en la Universidad de Uppsala (1910); Informe sobre la necesidad de recursos estatales para la Academia y el Conservatorio durante el período 1914-1924 (1912); Informe y propuesta de distribución de las becas estatales a compositores suecos (desde 1913); Examen de propuestas sobre la ley de derechos de las obras literarias y musicales (1914); Elaboración de propuestas a un nuevo reglamento para el Conservatorio (1916); Informe sobre nuevas propuestas de salmos al libro coral (1917); Informe sobre la nueva construcción del edificio de la Academia (1918); Informe sobre la ayuda económica estatal a los coros populares (1918). En 1918 desarrolla tareas de contabilidad en la Academia y es nombrado inspector de las orquestas subvencionadas por el Estado, cargo que desempeñó hasta 1946.

En 1913-14 inicia también su labor pedagógica en la Academia, como profesor sustituto de orquesta y conjunto instrumental. En 1915 enseña armonía y en 1917 es nombrado profesor de estudio de partituras para dirección, especialidad de nueva fundación entonces. En 1918 mantiene el puesto de profesor de orquesta y conjunto (que compagina con tareas de contabilidad), y ese mismo año es nombrado profesor de historia y estética de la música. “Le gustaba compartir su gran conocimiento y la generación de jóvenes que ha estado bajo su dirección, pueden atestiguar que ha sido un buen profesor. A veces con rigor, pero

¹³⁹Certificado expedido por Erik Borgstedt, Secretario provisional de la Kungliga Musikaliska Akademien, en Estocolmo el 12 de Septiembre de 1918. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁴⁰Aparece referido así en un Salvoconducto expedido a tal efecto en Estocolmo, el 24 de Marzo de 1911. A este respecto existe también una carta de S.A.R. Gustavo V a la oficina de Estado y un informe favorable de la Kungliga Musikaliska Akademien, expedido en el Palacio de Stockholm el 3 de marzo de 1911 por P. E. Lindström. Recopilados en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁴¹ Museo de Historia de la Música.

más a menudo con un destello en la mirada”¹⁴². En 1917, antes de ser nombrado secretario de la Academia, Morales manifiesta en una entrevista, ya con vocación institucional, su preocupación por la situación musical de Estocolmo:

“ Gracias a la actividad educativa de *Konstföreningen* hemos obtenido un público musical que, sin embargo, se interesa más por los conciertos orquestales, pero ¿dónde están los amigos y admiradores de la música de cámara, esa forma de arte que, sin embargo, contiene lo más profundo y excelso de la cultura musical? Se considera que el pueblo sueco es un pueblo musical, pero el señor Morales ha descubierto que los intelectuales tienen poca o ninguna capacidad de comprensión musical, que se sienten atraídos por cosas externas o momentáneas en obras musicales, pero carecen de capacidad para asimilar con sentido todo lo que oyen. Por otro lado, el material vocal que va a formarse a la academia es, en muchos casos, tan poco valioso, que no debe sorprender la obtención de resultados mediocres. Por lo tanto, mi visión sobre la cultura musical en nuestra capital es bastante oscura, opina el señor Morales. Claro que un músico tan completo y cultivado como él no puede menos que poner, por supuesto, grandes pegos al público musical”¹⁴³.

Así, en Noviembre de 1918, Olallo Morales fue nombrado secretario vitalicio de la *Kungliga Musikaliska Akademien*. En un artículo sobre Morales, se resume así el funcionamiento de la institución musical más importante del país:

“ La música en nuestro país tiene una posición peculiar y no desprovista de relevancia en la sociedad. Las cuestiones y asuntos musicales deben ser gestionados por la autoridad estatal, dentro del departamento de asuntos eclesiásticos, que trata también las cuestiones universitarias. Desde el departamento se remiten los asuntos musicales a la *Musikaliska Akademien*, que se pronuncia sobre ellos. En la mayoría de los casos de carácter específico, S.M. debe guiarse por el juicio de la Academia. Pero la situación legal de esta institución dentro del estado es muy confusa.

Los datos sobre el origen de esta institución también son confusos, aunque parece que surgió como una subsección de la Asociación *Utile Dulci*. Al menos aparece denominada en un documento antiguo como ‘*Musikalisk Akademien de Utile Dulci*’. Todavía conserva esta venerable academia algo de ese carácter elevado. Consta de un máximo de ochenta miembros, de los cuales veinte son mujeres, y que se completan a través de elecciones de nuevos miembros una vez al año. Se dice que una asamblea tan grande por sí sola, en la que no todos los miembros viven en la capital, puede ser un caprichoso

¹⁴²CASTEGREN, Nils: “Lärare med glimt i ögonvrån” [“Un profesor con brillo en la mirada”], *Röster i Radio*, 8.12.1957.

¹⁴³KREY-LANGE, Elisabeth: “Ett musikerpar.” [“Una pareja de músicos”], *Idun. Illustrerad Tidning För Kvinnan och Hemmet*, XXX (1917), nº 51(16.12.1917), 809.

areópago para el tratamiento de las cuestiones musicales, y no se puede estar seguro de que los especialistas desinteresadamente emitan ágilmente su veredicto. En estos casos tienen el poder los principales funcionarios, con tal autoridad en las actividades puntuales, que pueden mantener la continuidad en los quehaceres de la academia. Por eso siempre se han buscado funcionarios de buena reputación para la presidencia; en este momento es presidente el ministro de asuntos exteriores, Marks von Württemberg, y vicepresidente el consejero del gobierno, August Wall. Sobre su responsabilidad recae, sobre todo, vigilar las formas burocráticas de la actividad de la Academia.

Los secretarios de la Academia, por el contrario, siempre han sido músicos muy cultos. Su cometido es justificar desde el punto de vista objetivo la Academia. A través de su posición se convierten también en representantes de la Academia para los músicos y el público. Se exige, además de una amplia cultura musical, una flexibilidad y un tacto que no todos lo tienen.

Seguramente no cabe más que una opinión sobre que el presente secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien, el catedrático Olallo Morales, cumple apropiadamente las pretensiones que se le exigen al que ocupa este puesto. Como músico es uno de los más completos y cultivados en nuestro país, y como persona posee un alto grado de afabilidad, el cual no excluye la proporción necesaria de moderación diplomática para su puesto como secretario”¹⁴⁴.

En pocos años adquirió un gran prestigio, y numerosos artículos aparecidos con motivo de su cincuenta cumpleaños destacan sus cualidades. Entre ellas, una extensa formación humanística, capacidad de actualización y objetividad, tenacidad y diplomacia para favorecer a la música en los cauces burocráticos y, por último, gran habilidad para las relaciones personales. Administra el cargo musical más importante del país, y se alaba también su labor compositiva. “El comité tiene una opinión tan favorable de él como de sus composiciones, pues pronuncia discursos en días de festivales de la academia tan elegantemente como toca el piano. Su cargo corresponde ciertamente al papel poco agradecido de la música sueca de "Mädchen für alles" (chica para todo), pero lo hace con una combinación de grandeza y seriedad, que quizá sea una expresión de la sangre tanto española como sueca que corre por sus venas”¹⁴⁵.

¹⁴⁴“Olallo Morales”, *Hvar 8 Dag*, XXV (1924), nº 52 (18.9.1924), 822.

¹⁴⁵“Olallo Morales 50 år”, *Göteborgs Handels och sjofartstidning*, 14.10.1924.



Olallo Morales en la Junta Directiva de la KMA, 1925

En noviembre de 1923 Olallo Morales fue designado por el Ministro de Asuntos eclesiásticos, del que dependían las cuestiones musicales, miembro de la directiva de la Real Ópera, junto al cantante de la corte John Forsell, ante la petición de la directiva de reforzarla con dos expertos en la materia suplementarios, para que de esta manera progrese el trabajo, y se solucionen las cuestiones de la música y arte¹⁴⁶.

La decisiva importancia de la Academia en el panorama musical de Estocolmo se refleja en la prensa, que da puntual cuenta de la fiesta anual en Noviembre, en la que se hace un balance de toda la temporada¹⁴⁷. En este informe Morales no se mostraba demasiado condescendiente, y frecuentemente la prensa encabezaba sus artículos con las frases más relevantes del secretario. El informe anual de la Academia seguía un modelo preestablecido:

¹⁴⁶Hrr Morales och Forsell i operakommittén." *SvD*, 13.11.1923.

¹⁴⁷Nutidens musikliv." ["La vida musical actual"] *SvD*, 19.11.1923; "Prof. O. Morales ger ros och ris åt årets musikliv." ["El profesor Olallo Morales da una de cal y otra de arena a la vida musical del año"], *SvD*, 21.11.1927; "Konsertväsendet bör begränsas, eljest tom sal." ["Debe reducirse el ruido en los conciertos, de lo contrario se vaciará la sala"], *Dagens Nyheter*, 19.11.1928; "Morales porträtt till Musik. akademien." ["Informe de Morales para la Academia de Música"], *SvD*, 30.10.1929.

- Homenaje a músicos universales en la conmemoración de sus fechas, con una breve reseña de su trayectoria.
- Necrología de los personajes destacados de la vida musical sueca y, en ocasiones europea, que fallecieron en ese año.
- Actividad interna de la Academia (que entonces abarcaba la enseñanza en el conservatorio, la biblioteca, la biblioteca de música, actividad de inspección), enumerando conciertos, festivales, actividades, profesores, donaciones a la academia y subvenciones estatales. En este apartado se especificaba el número¹⁴⁸ de profesores (36-38) y alumnos (200) durante el año, las subvenciones y donaciones, el aumento de volúmenes de la biblioteca (3000-7000) y el número de visitantes que había recibido (2800).
- Panorama de la vida musical sueca y del extranjero, y repertorio de los principales centros de conciertos de Estocolmo (La Real Ópera, la Sociedad de conciertos y la Sociedad de música de cámara) y de las sociedades de conciertos de las provincias.

La lectura de estos informes revela la atención prestada a la situación de la música sueca y su relación con la europea. “Se puede apreciar el atento informe de lo que pasaba en Europa, y no es naturalmente ninguna casualidad que tanto Felipe Pedrell como Manuel de Falla, de la patria de Morales, según la antigua costumbre, fueran elegidos miembros extranjeros de la Academia”¹⁴⁹.

La Academia era la más alta institución de la música sueca, por lo que Morales, como secretario vitalicio de la misma, tuvo que realizar tareas de representación a nivel internacional. Así en Junio de 1924 viaja a París para preparar la participación de la representación sueca en la Olimpiada cultural, que entre otros actos incluía una serie de conciertos de diversas naciones, entre ellas Suecia¹⁵⁰. Estos conciertos se celebraron en el *Théâtre des Champs Elysées* los días 21 y 23 de Junio de 1924.

La Academia tenía también la misión de apoyar y difundir internacionalmente la música sueca. Así, se organizaban *Svensk Musikfesten* en Stuttgart, Praga, etc. En España tenemos noticias de la realización de semanas de

¹⁴⁸Se indican entre paréntesis los números orientativos en el periodo de actividad de Morales.

¹⁴⁹Å STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 720.

¹⁵⁰“Inför Olympiadens svenska konserter. Professor Morales avreste på måndagen till Paris.”, *SvD*, 17.6.1924.

la música sueca en Barcelona en otoño de 1929¹⁵¹, en la que se estrenó la obertura de Morales a *Abu Casems Tofflor* con el nombre de *España*. En esta celebración logró un gran éxito la música sueca con la realización de cuatro conciertos de artistas suecos y del coro masculino “Orfei Drängar”¹⁵². Esta celebración no fue un acto aislado, debió repetirse con cierta frecuencia, pues estaba proyectada otra para 1936¹⁵³.

Como profesor y secretario de la Academia, Morales adquirió un eminente papel público dentro de la vida musical del país. De hecho, sus opiniones y sugerencias aparecen ampliamente recogidas en la prensa. En 1925 Morales propone al consejo de la Radio organizar “óperas de radio” especiales, en paralelo al “teatro de radio” que tanto éxito había adquirido en todo el país. La “ópera de radio” sería emitida en directo desde el estudio de la radio y contendría una selección de las partes puramente musicales de las óperas, dejando a un lado las secciones dramáticamente ilustradas, para satisfacer así la demanda de la audiencia especializada en música más exigente¹⁵⁴.

En el resto de sus actividades, Morales también era considerado por su importante cargo. Así, en una entrevista a la vuelta de una gira de conciertos por Finlandia como director¹⁵⁵, es preguntado sobre la vida musical finlandesa, informando éste de las últimas composiciones de Madetoja, Sibelius (8ª sinfonía) y las traducciones de óperas de Wagner al finlandés.

En 1932 publicó, junto con Tobias Norlind un estudio sobre la Kungliga Musikaliska Akademien en el período de 1921-31, después de la obra que conmemoraba el 150 aniversario de la Academia. La prensa destaca su tranquila objetividad, su revisión y reconocimiento de valor de personas y circunstancias. En diciembre de ese mismo año, responde al cuestionario del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, dependiente de la Sociedad de Naciones, para la constitución de un centro internacional de la música y la

¹⁵¹“Söndagens symfonimatiné...” [“La sesión sinfónica matinal del domingo...”], *SvD*, 15.2.1930.

¹⁵²MORALES, Olallo: “Kungliga Musikaliska Akademiens årsberättelse 1930”, Särtryck ur *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 1930, 14.

¹⁵³MORALES, Olallo: *Carta a Sten Broman. Lund*. Stockholm (KMA), 17/10 1935. LUB (Lnr 86-23).

«¹⁵⁴Radio-operor», ett uppslag av prof. Morales.” [“«Ópera de radio», una sugerencia del prof. Morales.”], *SvD*, 23.4.1925.

«¹⁵⁵Ny opera av Madetoja, ny symfoni av Sibelius. Professor Morales åter från sin Finlandsturné.” [“Nueva ópera en Madetoja, Nueva sinfonía de Sibelius. El Profesor Morales de vuelta de su gira por Finlandia.”],

canción popular, ofreciendo información exacta sobre las instituciones públicas y privadas relacionadas con la música popular y los fondos que contienen¹⁵⁶.

En 1934, con motivo de su sesenta cumpleaños, el secretario de la Academia manifiesta las posibilidades de una cultura musical profunda en la joven generación, consciente de la labor realizada en su época:

“ Nuestros jóvenes suecos deben ser educados para fomentar la actividad musical - haciéndolos partícipes, en la medida de sus posibilidades, del ejercicio musical - y no relegándolos al papel de oyentes pasivos. La base, tanto para ejercer la música como para escucharla comprensivamente, debe ser establecida en la escuela. Con el buen profesorado de música que se forma actualmente y con las posibilidades de enseñanza, tanto de canto como de música instrumental, que se ofrece en numerosas escuelas a nuestros jóvenes de hoy en día y, finalmente, con las numerosas ocasiones posibles para escuchar música buena y refinada, hay razón para la esperanza en una cultura musical profunda en la joven generación, cosechando así el fruto del esfuerzo de una generación anterior para mejorar el cultivo musical en nuestro país. Esperamos que ellos también sientan la responsabilidad de administrar esta herencia cultural y el compromiso de trabajar para su desarrollo y para el provecho de las próximas generaciones.

Olallo Morales”¹⁵⁷

En este interesante artículo, se trata la coincidencia de la publicación del libro sobre la Academia (1921-31) con el sesenta cumpleaños de Morales, “que fue felicitado en concordancia con la alta posición oficial que ocupa, mostrando la popularidad personal que ha sido capaz de ganar entre los músicos, aficionados y, en general, en la esfera de interés cultural del país”. “El catedrático Morales tiene como secretario de la Akademien el puesto más importante y de mayor responsabilidad en la vida musical sueca. (...) Con una vitalidad poco común para los años, ejerce sus funciones con interés, siempre consciente del compromiso tradicional de la academia”. En ese mismo artículo, el propio Morales explica el cometido de la Academia:

“ La Akademien tiene como cometido cuidar y fomentar, tanto desde el punto de vista estético como cultural, el arte musical, la música en toda su amplitud, tal y como se expresó en los estatutos de 1814. En una época en la que la música es la más extendida y cultivada de todas las artes, en la que se han ampliado su objetivos, la academia

SvD, 19.2.1934.

¹⁵⁶MORALES, Olallo: *P.M. med anledning av Questionnaire från Société des Nations*. Stockholms, Statens Musikbibliotek (mec), 22/12 1932.

interviene en los campos más diversos, y sus compromisos han obtenido un alcance anteriormente insospechado, con una esfera de acción en continuo aumento. El principal foco de atención de las actividades de la academia está todavía en la supervisión del Instituto Estatal de Música, el fomento de la creación y la investigación musical, y también el fomento de la música en la iglesia, la enseñanza y el ejército. Durante las últimas décadas ha subvencionado también las actividades orquestales en el país, ha tratado cuestiones sobre el derecho de propiedad musical y ha organizado numerosas fiestas musicales.”¹⁵⁸

Morales anuncia también la aprobación de un nuevo reglamento para Kungliga Musikkonservatoriet con una revisión del programa de estudios, la forma de enseñanza y los exámenes. También plantea la reorganización del sistema de exámenes en la calificación para los empleos de organista y chantre en las iglesias nacionales, hecho de extraordinaria importancia para el desarrollo de la vida musical de las provincias a través de directores de música cada vez más competentes. En el amplio trabajo previo a esas reformas participó Morales activamente, aportando su amplia formación musical, su experiencia, su criterio inteligente y claro, combinando un trabajo teórico y práctico. También participó en la elaboración de la actividad de las asociaciones de orquesta, y como inspector de las orquestas subvencionadas por el Estado, alrededor de setenta, viaja a menudo con objeto de consultar y estimular su actividad.

Por último, Morales propuso la creación de una ópera nacional y popular, nueva y grande. Pues todos los “desechos” y restos de artistas secundarios serían más que suficiente para formar un conjunto excelente, y constituiría un estímulo para la música nacional, ofreciendo al público un local, “donde se siente la comunidad en el arte, liberándose de la clasificación por categoría y fortuna, concepto totalmente desconocido para la sociedad de hoy en día.”¹⁵⁹

En otro de los principales periódicos de la capital aparece una lista de deseos de Morales con motivo de su sesenta cumpleaños: “¿Quién no ha pedido mil y un deseos a lo largo de su existencia? Con el riesgo de parecer anticuado, me voy a limitar a esa esfera dentro de la cual yo, como un viejo caballero haciendo la corte

“¹⁵⁷Professor Olallo Morales 60 år”, *Vår Sång*, VII (1934), n°9 (1/11/1934), 211.

“¹⁵⁸Professor Olallo Morales 60 år” [“El profesor Olallo Morales cumple 60 años”], *Vår Sång*, VII (1934), n°9 (1/11/1934), 211.

“¹⁵⁹Professor Olallo Morales 60 år”, *Vår Sång*, VII (1934), n°9 (1/11/1934), 212.

a la señora Música, he adquirido cierto conocimiento de causa.”¹⁶⁰ Morales plantea una reforma de la enseñanza musical en la escuela primaria, aplicando los cursos y horarios propuestos por la Akademien. Es consciente de la dificultad de aplicación de esta reforma, pero insiste en la importancia profunda que tiene para la cultura musical. “¿No es absurdo que incluso el más incompetente y el que menos oído tiene de los profesores de la escuela primaria tenga la obligación de dar clases de música a los niños?”. Además de expresar su deseo de la refundación de la escuela de ópera y de la construcción de un nuevo teatro de ópera de carácter abierto y popular, Morales lamenta la falta de apoyo estatal:

“ Esos recortes de 25.000 a 10.000 coronas en subvenciones de composición, son un reconocimiento a la falta de recursos espirituales, que en vista de que nuestros países vecinos son mucho más generosos, parece embarazoso para un país con la pretensión de tener una posición de líder espiritual en los países nórdicos. También para Musikhistoriska museet, desearía un aumento de la subvención para poder, con la energía y sacrificio de su director, el Dr. Norlind, mantener su posición como uno de los principales de Europa.

También una considerable ayuda a la fundación Malmö konserthus, cuya actividad es digna de todo ánimo pero, a causa de insuficientes medios, está en una situación crítica y extremadamente lamentable. En relación con eso, quisiera vivir la realización de un deseo anteriormente presentado, de un empleo fijo de un año, estatal o municipal, acompañado con una pensión para los músicos en las orquestas subvencionadas por el estado. Se encuentran con frecuencia con sueldos mínimos durante siete meses al año y, en muchos casos, el paro durante los cinco restantes; y después de treinta años de fidelidad al trabajo y al servicio de la sociedad y la cultura, remitidos a la asistencia de pobres, si no pertenecen al estado militar.”¹⁶¹

Durante más de veinte años, Morales fue el máximo representante y acérrimo defensor de la cultura musical sueca. Por ello, en un artículo con motivo de su jubilación, en el otoño de 1940, muestra cierta complacencia ante los cambios experimentados en la vida musical sueca y expresa, de nuevo, sus propuestas para el futuro:

“Lo más representativo de la vida musical y su evolución durante los últimos años puede ser debido a las transformaciones económicas y sociales en nuestro tiempo y la importancia de los conciertos, dice el señor Morales. Esto ha creado un nuevo público

¹⁶⁰En jubilaris musikaliska önskelista” [“Lista de deseos musicales del homenajeado”], *SvD*, 9.10.1934.

¹⁶¹En jubilaris musikaliska önskelista.”, *SvD*, 9.10.1934.

con nuevos ideales y ha significado un paso adelante de la música orquestal por encima del antiguo culto al solista. Resulta especialmente grato que los jóvenes parecen haber pasado de escuchar pasivamente a participar de la música activamente, como muestra el aumento orquestas de amateur y ciclos musicales populares.

Finalmente voy a pronunciar algunos deseos para el futuro, como sería conseguir una completa edición científica de nuestras queridas canciones y bailes vocales populares, cuyo tesoro puede ser la expresión más fuerte para la voz de nuestro espíritu en el mundo, mayor previsión de las pensiones para los viejos músicos de las asociaciones orquestales, puestos de trabajo con sueldo en la ciencia de la música y establecer un instituto para la música sacra.”¹⁶²

A pesar de haber dejado el cargo unos años antes, con motivo de su setenta cumpleaños aparecen artículos que repiten los deseos, cumplidos y por cumplir, de Morales con respecto a las instituciones musicales. Destaca el logro de la introducción de pensiones para los músicos profesionales de las asociaciones de música subvencionadas por el estado, y el deseo de crear una institución especial para la formación superior de música sacra dentro de la academia de música. “Luego sería deseable que fuera concebida una subvención para reunir y editar de los tesoros musicales que tenemos en nuestras canciones populares y bailes vocales antes de que enmudezcan del todo y sean sustituido por la música ligera”. También reclama el apoyo estatal al Radiotjänst (El servicio de la Radio) para que pudiera cumplir sus misiones culturales. Entre ellas la enseñanza en español, según Morales futuro lenguaje mundial¹⁶³.

“¹⁶²Olallo Morales blir Komponist igen.” [“Olallo Morales vuelve a ser compositor otra vez”] *SvD*, 4.8.1940.

¹⁶³ “Musikprofessors födelsedags-önskan: Samla folkvisorna innan de tystas ner av schlagermusiken.” *Stockholms Tidning*, 15.10.1944.



Olallo Morales con uniforme de secretario de la KMA (1944)

Morales tuvo que luchar en su labor como secretario contra la incomprensión social y estatal, quedando todas sus propuestas sin solución:

“ Como secretario de Musikaliska akademien representaba Morales- en el día festivo vestido con el uniforme de Secretario con la espada al lado- el modelo de un cortesano con tradiciones de la época de Gustav III. Era conciliador, cortés y reajustaba acciones contradictorias mejor que tocar la trompeta para la lucha y el progreso. Es cierto que él, de esa manera, no siempre pudo conseguir a solas las reformas que defendía bastante convincentemente. Pero el ávido de reprobación debe recordar que el tesoro público sueco, hace veinte años, normalmente era tremendamente tacaño en las subvenciones para fines culturales, y que el departamento en cuestión y el Parlamento, en aquellos entonces, eran poco impresionables con el método moderno de llamar la atención con gritos en falsete cuando los argumentos objetivos habían terminado”¹⁶⁴.

Resultan especialmente significativas las valoraciones de sus sucesores en el puesto. Así Kurt Atterberg, que sucedió a Morales como Secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien en 1940, escribió:

“É l no era para nada un Don Quijote pero en sus largos años como secretario en Musikaliska akademien, tuvo que luchar contra los molinos, porque el estado molía despacio, o nada. En calidad de su sucesor en el mismo puesto he podido constatar que

¹⁶⁴ “Olallo Morales 80 år”, *Stockholms Tidning*, 14.10.1954.

durante su período de actividad se han hecho infinidad de intentos y se han tomado iniciativas en cuestiones musicales que sólo en una pequeña extensión han venido a moler algunos granos por el molino del estado.

Durante la época entre los años de Göteborg y la época de secretario trabajó Olallo Morales como crítico de música en Estocolmo, y también entonces sostuvo alta la bandera de los ideales y también luchó como héroe con poco éxito contra el mal gusto y los molinos de malos conocimientos.

La actividad que Olallo Morales ha cumplido en el área de la vida musical de Suecia no ha sido, ciertamente, ningún valle de rosas sino de troncos con espinas. Pero nunca traicionó el ideal de la música con sus nobles exigencias y su memoria merece ser honrada.”¹⁶⁵

Las conclusiones de Åstrand, sucesor de Atterberg, sobre la actividad de Morales en esta institución, resultan también especialmente valiosas:

“ Entre las actividades de secretario, estaban normalmente incluidas una serie de tareas de confianza, aparte de la variada actividad de la academia, y los archivos muestran claramente con qué cuidado intentaba Morales cumplir su tarea. Además de los informes anuales, describe lo que ha ocurrido en dos crónicas de diez años con una objetividad modelo. Puede parecer que ni sus actividades de gestión como secretario ni de profesor de dirección se caracterizan por la misma personalidad y creatividad pronunciadas que se hallan en algunas de sus más valiosas composiciones, pero la crítica que en muchas ocasiones fue dirigida a la academia ‘desde fuera’ de la vida musical, (...), apenas se puede dirigir a Morales, sino que trataban más sobre la evolución de la vida musical y su función social experimentadas durante su relativamente largo período de posesión del cargo.”¹⁶⁶

Morales dejó su cargo de secretario de la Academia en 1940, aunque no se desligó de esta institución, en la que continuó siendo presidente de la comisión de Arte y Literatura hasta 1948. También publicó en 1942 una segunda crónica de los diez años de actividad de la misma que van de 1932-1942 junto al director del Museo de Historia de la Música, Tobias Norlind.

¹⁶⁵ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales död”, Stockholms Tidningen, 3.5.1957.

Å¹⁶⁶STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 719.

II.4. Director de Orquesta.

Si las críticas musicales, los escritos más extensos y, fundamentalmente, su cargo de Secretario de la Academia ocupan la mayor parte de la actividad profesional de Morales, otras disciplinas también llamaron la atención de este músico polifacético. Entre ellas destaca la dirección de orquesta, labor que también desempeñó desde sus años de formación hasta después de su jubilación. La formación de Olallo Morales como director de orquesta se inicia durante el verano de 1903, cuando comienza sus estudios con Hans Pfitzner en Berlín. A partir de enero de 1904 hasta junio del mismo año, adquiere experiencia preparando ensayos en el *Theater des Westens*, de nuevo en Berlín, a raíz de lo cual continúa sus estudios de Dirección e interpretación con Hans Pfitzner.

Su segunda experiencia como director, tuvo lugar en verano de ese mismo año, cuando a partir de Junio y hasta mediados de septiembre dirige la *Orchestre Symphonique* de Lausanne, invitado por Ernst Ansermet, para sustituir a Heinrich Hammer durante su excedencia en los meses de julio y agosto. Hammer sería nombrado al año siguiente primer director de la recién fundada orquesta de Göteborg. Morales tenía previsto dirigir ocho conciertos sinfónicos hasta principios de septiembre¹⁶⁷. Con esta orquesta estrenó ese verano su *Serenad* op.4 y la *Sinfonía* op.5. Antes de regresar a Göteborg, actuó también como pianista acompañante de su mujer en un concierto en Berlín el 10 de octubre.

En el invierno de 1904-5 vuelve a Göteborg, donde ejerce como pianista, profesor de música, conferenciante de historia de la música y director de coro. En ese año Morales planea una gira de conciertos acompañando a su mujer, y escribe a Stenhammar, maestro y amigo, solicitándole información sobre contactos y locales en la provincia¹⁶⁸. No es extraño, por tanto, que en octubre de 1905 fuera nombrado segundo director en la recién fundada orquesta de la *Göteborgs Orkesterförening*, en la cual dirigió ochenta y cuatro conciertos en Göteborg, Copenhague, Lund y otras ciudades. Cuando Heinrich Hammer, el primer director, dejó su puesto en la primavera de 1907¹⁶⁹, Morales tuvo que terminar la

¹⁶⁷MORALES, Olallo: *Carta a Henrik Hedlund*. Laussane, 22/5 1904. GUB.

¹⁶⁸WALLNERS, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid, [Wilhelm Stenhammar y su época]*I-III, 1991, 24.

¹⁶⁹1907-1909. Wilhelm Stenhammar - Olallo Morales”, *Göteborgs orkesterförening 1905-1915. En*

temporada. Pero la directiva, consciente de la necesidad de buscar otro director principal, nombró en otoño primer director al antiguo maestro de Morales e insigne compositor, Wilhelm Stenhammar. La directiva de la asociación se concienció de la importancia de la formación e introducción de los jóvenes a una música más artística para el futuro de la vida musical, por lo que se decidió organizar unas series especiales de conciertos para escolares. Así Morales, junto con B. Lundén, miembro de la orquesta, planificaron la realización de cuatro conciertos por temporada que recogerían en orden cronológico las obras representativas de los maestros clásicos, desde Gluck hasta Wagner.

Además contribuyó a esta asociación con trabajos musicales, redacción y edición de programas, información a la prensa, conferencias y supervisión de la biblioteca de música de la asociación. Al terminar la temporada de 1909, Morales dimitió como segundo director de la orquesta, puesto que había tenido desde su fundación en 1905. Su actividad, al lado de Hammer y Stenhammar, había quedado casi en el anonimato, pero la directiva agradeció el fiel cumplimiento de sus obligaciones y el provecho obtenido de su sólido y minucioso conocimiento musical¹⁷⁰. Fue un puesto de gran importancia, que no tuvo una continuidad pero que contribuyó a su formación y méritos. Åstrand cree que esta discontinuidad puede interpretarse como una señal de su escaso talento para dirigir :

“ El puesto de segundo director en la recién formada Asociación de la Orquesta de Göteborg en 1905 resultó una arriesgada y gran empresa. El director principal de la orquesta fue Heinrich Hammer, a quien Morales había sustituido el verano anterior en Lausanne. Los cuatro años allí, con una cantidad de conciertos relativamente grande, no sólo conciertos populares sino también de la serie principal de orquesta sinfónica, no le llevaron, sin embargo, a una continuación de su actividad de director de orquesta a nivel profesional, lo que se puede interpretar como un valor negativo de su capacidad. Sin embargo, contribuyeron como mérito para el futuro cargo de profesor en Estocolmo”¹⁷¹.

En un halagüeño artículo sobre el matrimonio Morales en sus primeros años en Estocolmo, se reproducían las críticas obtenidas por Olallo en su presentación como director:

“ Como director, después del concierto de Svenska Musikerförbundet el 4 de diciembre

minnenskrift. Göteborg, 1915, 40.

“¹⁷⁰1907-1909. Wilhelm ...”, 46.

Å¹⁷¹STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 718.

de 1911, obtuvo, entre otras, las siguientes críticas:

«Como director actuó el señor Morales por primera vez en el marco de estos conciertos con un alto grado de estilo musical y resultados esmerados, residiendo su principal mérito en una interpretación formalmente clara y un discurso coherente. Una muestra muy hermosa de su capacidad como director la ofreció a través de su frecuente y sorprendente tranquilidad y flexibilidad acompañando los numerosos caprichos y cambios de tiempo del solista en el concierto de violín.» (Stockholms Dagblad.)

«Obtuvo un completo éxito en su debut en Estocolmo y la orquesta atendía considerable y gustosamente a esta dirección enérgica, distintiva y bien matizada.» (Post-tidningen).¹⁷²

En 1913, cuando ocupaba el puesto de crítico musical en *SvD* y apenas había iniciado la amplia actividad pedagógica y administrativa que desarrollaría posteriormente, Morales intentó obtener el puesto de director de la fundación de la orquesta de Uppsala, para lo cual recabó certificados de distinguidos personajes de la vida musical sueca como Conrad Nordquist¹⁷³, Andreas Hallén¹⁷⁴, Armas Järnfelt¹⁷⁵, Tor Aulin¹⁷⁶ y Hugo Alfvén¹⁷⁷. En ellos se destacaba la sólida formación musical de Morales, su experiencia como segundo director en la orquesta de Göteborg, su actividad de dirección ocasional de obras sinfónicas más numerosas en *Musikerförbundet*, y sus amplios conocimientos musicales, mostrados a través de sus escritos y conferencias. Especialmente expresivo resulta el certificado expedido por el destacado compositor y amigo personal de Morales, Hugo Alfvén:

“ A través de su excepcional conocimiento de la música, su amplia actividad compositiva, su destreza pianística y su gusto refinado, Olallo Morales ocupa uno de los

¹⁷²NORLÉN, Gunnar: “Clary och Olallo Morales.” [“Clary y Olallo Morales”] *Svensk Musiktidning*, XXXIII (1913), n.º1, 2.

¹⁷³Certificado expedido por Conrad Nordquist, de *Svenska Musikerförbundet*, en Estocolmo el 8 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁷⁴Certificado expedido por Andreas Hallén, de *Stora Frösunda*, en Estocolmo el 8 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁷⁵Certificado expedido por Armas Järnfelt, Director de la orquesta de la Real Ópera, en Estocolmo el 8 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁷⁶Certificado expedido por Tor Aulin en Estocolmo el 9 de Noviembre de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

¹⁷⁷Certificado expedido por Hugo Alfvén, *Director Musices* de la Universidad de Uppsala, en Estocolmo el 3 de abril de 1913. Recopilado en *Intyg* (certificado) mecanografiado, biblioteca del *Musikhistoriska Museet* (Stockholm), 1918.

puestos principales entre los músicos de nuestra tierra.

Como director de orquesta ha adquirido además una profunda y completa formación durante los años que ha estado empleado en la orquesta sinfónica de Göteborg. Según mi opinión él es, en pocas palabras, un músico de primera clase.

Uppsala, 3 de abril de 1913.

Hugo Alfvén. Director musices”¹⁷⁸

A partir de 1918, una vez nombrado secretario de la Academia, continuó esporádicamente con su actividad de director de orquesta “probablemente también porque tuvo un cargo especial e importante como inspector de las asociaciones de orquestas subvencionadas por el estado, entonces en fase de construcción, donde él fue uno de los directores invitados más frecuentemente”¹⁷⁹. A esta serie de conciertos pertenece el que dirigió en marzo de 1928 en Malmö¹⁸⁰ con la orquesta de *Konserthusstiftelsen*¹⁸¹, con un programa de música sueca que incluía: *Uvertyr till “Estrella de Soria”* de Berwald, *Intermezzo ur Uppernarelskantaten* [Cantata de la revelación] de Alfvén, *Symfoni D-dur* de Svendsen, y canciones de Alfvén y Sjögren. También en Febrero de 1933 dirigió un concierto popular con la Kristianstads Orkesterförening con un programa que incluía obras de Svendsen, Weber, Alfvén y Johann Strauss.

En febrero de 1934 realizó una gira de diez días por Finlandia¹⁸², invitado por la *Musikaliska Sällskapet* en Åbo y la *Stadsorkestern* en Helsinki, para dirigir un par de conciertos de música sueca. El concierto en Åbo, que “resultó un gran éxito para el invitado sueco”, incluía en el programa Nielsen, Berwald, Alfvén y Sjögren. En Helsinki el programa fue Nielsen, Morales (obertura *Abu Casems Tofflor*) y Alfvén. La prensa nacional le dedicó grandes elogios:

“ El Profesor Morales se presentó como director, con profundos conocimientos, energía y

¹⁷⁸Certificado expedido por Hugo Alfvén,...

Å¹⁷⁹STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 719.

“¹⁸⁰Olallo Morales dirigerar...”, *Stockholms Tidning*, 7.2.1928; “Prof. Olallo Morales dirigerar...”, *Dagens Nyheter*, 12.2.1928.

¹⁸¹Fundación de la sala de conciertos.

“¹⁸²Profesor Olallo Morales...”, *SvD*, 15.2.1934; “Olallo Morales i Helsingfors.” [“Olallo Morales en Helsinki”], *SvD*, 17.2.1934; “Ny opera av Madetoja, ny symfoni av Sibelius. Professor Morales åter från sin Finlandsturné.” [“Nueva ópera en Madetoja, Nueva sinfonía de Sibelius. El Profesor Morales de vuelta de su gira por Finlandia.”], *SvD*, 19.2.1934; “Profesor Morales hyllad i Finland.” [“El Profesor Morales fue aclamado en Finlandia”] *Stockholm Tidning*, 25.2.1934.

temperamento en sus indicaciones y fue capaz de despertar el interés de los músicos.(...) La interpretación de la sinfonía de Nielsen resultó así extremadamente interesante y provechosa. Del mismo modo logró mantener la atención en el resto de las obras.”¹⁸³

“En su interpretación mostró una intensa inspiración, con un alto grado de inteligencia musical y sentido estilístico. El director desplegó un vivo temperamento y, sobre todo, dominó la orquesta perfectamente. ¡Un verdadero concierto!”¹⁸⁴

“El profesor Morales interpretó su programa con una dirección variada. Buena concepción para las proporciones formales y dinámicas, ritmo firme y temperamento y, como compositor, el invitado presentó su obertura a *Abu Casems Tofflor* de Strindberg, un preludio de gran brío, brillantemente instrumentado, colmado de una atmósfera de cuento, colorido oriental, riqueza tímbrica y expresión característica.”¹⁸⁵

El propio Morales, en una entrevista a la vuelta de Finlandia¹⁸⁶, declaró que ambos conciertos fueron particularmente bien recibidos tanto por la crítica como por el público, y que recibió también una bienvenida entusiástica por parte de los miembros de la orquesta. Destacó el saludo que Sibelius le mandó durante su estancia en Helsinki.

En septiembre de 1937 fue, junto a Hugo Alfvén, director invitado de la sociedad de la orquesta de Lund¹⁸⁷. El programa anunciado para Morales era la segunda sinfonía de Beethoven, las *Variaciones rococo* de Tchaikovsky y un poema sinfónico de Smetana. Después de su jubilación como secretario de la Academia, en 1940, Morales continuó su actividad como inspector de las orquestas estatales y como director:

“ Aunque Olallo Morales deja ahora una cantidad de cargos oficiales, cuando después de 22 años de fiel trabajo dimite de la academia, conserva, entre otras cosas, el exigente cargo como inspector de más de sesenta asociaciones orquestales en todo el país y que además aumentan, excluyendo las de Estocolmo. Las orquestas están extendidas por todo el país y su organización nacional, con más de 2.000 músicos, dan más de 500 conciertos cada año. También va a seguir manteniendo el contacto con esta actividad incluso como director”¹⁸⁸.

¹⁸³Citado en “Profesor Olallo Morales...”, *SvD*, 15.2.1934.

¹⁸⁴ Citado en “Profesor Morales hyllad i Finland.” [“El Profesor Morales fue aclamado en Finlandia”] *StockholmsTidning*, 25.2.1934.

¹⁸⁵Citado en “Profesor Morales hyllad i Finland.” [“El Profesor Morales fue aclamado en Finlandia”] *StockholmsTidning*, 25.2.1934.

¹⁸⁶“Ny opera av Madetoja, ny symfoni av Sibelius. Professor Morales åter från sin Finlandsturné.” [“Nueva ópera en Madetoja, Nueva sinfonía de Sibelius. El Profesor Morales de vuelta de su gira por Finlandia.”], *SvD*, 19.2.1934.

¹⁸⁷Morales och Alfvén dirigerar i Lund.” [“Morales y Alfvén dirigirán en Lund”], *SvD*, 19.9.1937.

¹⁸⁸Olallo Morales blir Komponist igen.” [“Olallo Morales vuelve a ser compositor otra vez”] *SvD*, 4.8.1940.

En febrero de 1943, Morales fue invitado de nuevo a dirigir un par de conciertos en Helsinki¹⁸⁹, presentando fundamentalmente música sueca. En un concierto popular con la *Stadsorkester* de Helsinki interpretó una serie de pequeñas composiciones desde Norman y Roman hasta Sjögren, Alfvén, Oskar Lindberg y Gunnar Ek. Tanto el público como la crítica se interesó por ese contacto con la música sueca, llamando especialmente la atención la *Drottningholmssvit* de Roman. La prensa destaca la vitalidad e inagotable energía del profesor Morales en su interpretación, y critica la falta de profundidad “aunque el programa tampoco la necesitaba, causando una gran impresión la buena concepción musical”¹⁹⁰. En su segundo concierto, en la radio de Helsinki, incluyó en el programa Berwald, Svendsen y Morales (*Nostalgia*).

Después de su experiencia como fundador, director e inspector de numerosas orquestas estatales, y de sus años como profesor de dirección en Musikkonservatoriet, Olallo Morales publicó un conciso manual de dirección¹⁹¹ dirigido principalmente a *Sveriges Orkesterföreningars Riksförbund*¹⁹². La obra, con un enfoque sencillo pensado para los directores de las orquestas de los pueblos, se divide en los siguientes capítulos: Introducción histórica. Condiciones de un director. El método de estudio. Dirección y pulso. Técnica de movimientos. Fermatas. Recitativo. El trabajo práctico de dirección. El director teatral. El director de coro. Bibliografía.

La aparición de este manual fue comentada en la prensa en varios artículos¹⁹³. En ellos se alaba el conocimiento empírico del autor y los buenos consejos que contiene para los jóvenes directores. Seymer critica la exposición de algunas cuestiones obvias -entre otras que un director “debe tener don musical” y que en el concierto “debe saludar al público y a la orquesta, controlar que nadie falte en la orquesta e imponer silencio y atención con algunos toques de batuta”.

¹⁸⁹Olallo Morales gästdirigent i Helsingfors.” [“Olallo Morales director invitado en Helsinki”], *SvD*, 3.2.1943.

¹⁹⁰Olallo Morales gästdirigent ...”, *Sv. D.*, 3/2 43.

¹⁹¹MORALES, Olallo: *Handok i dirigering*. [Manual de dirección]. Stockholm, Nordiska Musikförlaget, 1946.

¹⁹²Federación Nacional de Asociaciones de orquestas de Suecia. El autor lo hace constar explícitamente en la dedicatoria de la página tres del mencionado manual.

¹⁹³ROOTZÉN, Kajsa: “Musik spalten. Handbok i dirigering” [“Columna de música. Manual de dirección”], *SvD*, 17.10.1946; SEYMER, William: “Handbok i dirigering”, *Dagens Nyheter*, 8.11.46.

Sin embargo, destaca la importancia del capítulo introductorio: “Introducción histórica”, que ofrece un resumen ilustrativo sobre los diferentes directores de las distintas épocas, desde Lully hasta Furtwängler.

En su artículo sobre este manual, Seymer también señala la importancia que Morales confiere a los conocimientos humanísticos del director “por medio de los cuales él debe poder comprender y esclarecer la música en su contexto con respecto a la cultura mundial e interpretar sus diferentes estilos”, y la visión general de la dirección que tiene, según la cual un director “debe educar a la orquesta en una cierta autonomía, y no a una dependencia de esclava de la batuta”. Por último, Seymer cita un par de frases del capítulo dedicado al trabajo práctico, valorando el “oficio” de Morales, como “un forte en Mozart es completamente distinto al mismo matiz en una sinfonía de Tchaikovski” y “especialmente se debe observar que los músicos de viento no ahoguen al frecuentemente débil reparto de cuerda”. Esto último se afirma teniendo en cuenta los pequeños repartos de cuerda de las orquestas de los pueblos.

Rootzén coincide con Seymer en estos comentarios, pero señala, además, la adecuación de una cuestión más técnica, la labor de la mano izquierda. “La mano izquierda nunca debe seguir el compás de la mano derecha automáticamente, sino trabajar totalmente independiente”. Esta búsqueda de libertad es necesaria, pues los directores suecos quedan atrapados en los movimientos mecánicos de reflexión. Rootzén apunta la utilización de la rítmica de Dalcroze, que Morales no nombra, como una ayuda para liberarse, recomendada por un director internacional como Ansermet a través de numerosos artículos.

En cuanto a los ejemplos, muy numerosos y variados, sobre todo en los capítulos centrales, Seymer destaca su adecuada elección, incluyendo tanto música clásica como romántica y música más nueva - aparecen, entre otros, Sibelius, Nielsen, Vaughan Williams y William Walton, y de los suecos, Stenhammar, Alfvén y Oskar Lindberg, aparte de los maestros clásicos. La bibliografía que incluye es abundante, con obras tan recientes como *Man with the baton*, de D. Ewen (1936), *Dirigierkunde*, de A. Szendrei (1932) y *Kördirigenten*, de D. Åhlen (1943).

II.5. Presidente de la Sociedad Hispano-sueca.

Entre las actividades de Olallo Morales, destaca por su especial significación para este trabajo su labor como fundador y primer presidente de la

Sociedad Hispano-Sueca. Morales realizó una intensa labor de divulgación de la música española en su ejercicio de la crítica musical, pero es a través de sus cargos de Secretario de la Real Academia de Música y, sobre todo, de Presidente de la Sociedad Hispano-Sueca, cuando traba amistad con destacados músicos (Joan Manén, Andrés Segovia, José Iturbi) y literatos españoles (Palacio Valdés, Menéndez Pidal, etc.).

A través de la prensa local española de 1928¹⁹⁴ resulta sorprendente comprobar la cantidad de noticias de Suecia que se incluyen. Una de las secciones más importantes de la prensa era la aviación, donde el sueco Lundberg tenía un protagonismo indiscutible. Las monarquías de ambos países mantenían buenas relaciones y en Septiembre de 1928 Alfonso XIII devolvió la visita realizada a España por el rey sueco Gustavo V¹⁹⁵. Curiosamente, aparecen noticias sobre un libro de viaje que refleja la visión exótica de España¹⁹⁶ en Suecia, que perdura, probablemente, hasta nuestros días. A comienzos de siglo encontramos colonias de españoles o de hijos de españoles que se agrupan. Esas colonias se organizan en sociedades que promueven el conocimiento de la cultura nativa en el país adoptado, o simplemente reflejan el interés por el conocimiento de una cultura *exótica*. Hacia 1936 existían sociedades hispanas en Estocolmo, Oslo y Copenhague¹⁹⁷.

La sociedad Hispano-Sueca se creó en otoño de 1927 y su actividad quedó regulada mediante unos estatutos, cuyo primer artículo hace referencia al objetivo de la misma:

“ La Asociación Sueco-Española en Estocolmo tiene como misión favorecer el intercambio de valores espirituales y culturales entre Suecia y España, y también el resto de países hispano-parlantes, a través del trato personal entre sus miembros y, de igual modo, a través de conferencias y otras actividades de información”¹⁹⁸.

¹⁹⁴ El Defensor de Granada (Junio-Septiembre de 1928) y La Gaceta del Sur (Junio-Septiembre de 1928).

¹⁹⁵ “La visita en Suecia de S.M. el Rey ha sido muy favorable para las simpatías por España, y él fué recibido con verdadero entusiasmo”. Morales, Olallo: Carta inédita a Manuel de Falla. 1.12.1928.

¹⁹⁶ La prensa refleja la aparición del libro de Marcus Chrenpreis: *El país entre Oriente y Occidente*, que es la visión de España de un viajero sueco, con un capítulo sobre “Granada la bella” del que se publica una traducción. El Defensor de Granada 25.7.1928.

¹⁹⁷ “... estamos en relaciones con las mismas sociedades españolas en Oslo y Copenhague y podemos organizar su visita de Vd. en esos sitios.” Morales, Olallo: *Carta inédita a Manuel de Falla*, Granada, 15.2.36.

¹⁹⁸ *STADGAR FÖR SVENSK-SPANSKA SÄLLSKAPET [ESTATUTOS DE LA SOCIEDAD SUECO-HISPANA]*. Stockholm, Otto Ahlströms Boktr., 1927. Se incluye una traducción completa de los estatutos en el Apéndice III.

En noviembre de ese mismo año tuvo lugar la primera reunión en el Grand Hotel, con la asistencia de alrededor de 150 personas, entre ellas los representantes oficiales de casi todos los países hispano-parlantes. En esta reunión el Dr. Chrenpreis pronunció una interesante conferencia sobre la España contemporánea, un resumen de su libro sobre España¹⁹⁹ publicado en Navidad. Esta charla se acompañó con diapositivas y música española²⁰⁰. La Asociación, según el sexto artículo de sus estatutos, se reunía al menos cuatro veces al año, y sus reuniones constaban de una conferencia sobre algún tema hispano, diapositivas, música española y cena con baile²⁰¹. Algunas de las conferencias pronunciadas fueron:

- “El misticismo ibero-nórdico en la literatura y en el arte” pronunciada el 12 de octubre (“El día de la raza”) de 1928 por el profesor Saturnino Ximénez.
- “Algunos rasgos de Argentina y Brasil” pronunciada el 30 de Noviembre de 1928 por la señora Elsa Thulin (incluía proyección y charla).
- “La historia musical española” pronunciada el 18 de febrero de 1936 por Don José Forns, catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Madrid²⁰².

Los temas tratados (el misticismo ibero-nórdico, los rasgos americanos y la historia de la música española) son indicativos de la imagen de la cultura española que se conforma a través de esta sociedad, con la insistencia en los valores espirituales, la raza, la tradición histórica y el componente iberoamericano²⁰³. Los conciertos incluían obras de la más sólida tradición española como Scarlatti o Antonio Soler, junto a canciones y danzas para piano de Manuel de Falla. Pero encontramos también canciones de Fermín María Álvarez (“La mantilla”) y Lacalle (“Amapola”- canción mexicana), junto a obras de Manuel Infante (“Gitanerías”) que añadían la nota de pintoresquismo y exotismo, propios del siglo XIX, que de algún modo definen la imagen y condicionan la recepción de la música española fuera de España en pleno siglo XX.

Aún así, la Sociedad Hispano-Sueca fue una valiosa plataforma de todo lo español

¹⁹⁹CHRENPREIS, Marcus: *El país entre Oriente y Occidente*. Stockholm, 1927.

²⁰⁰MORALES, Olallo: *Carta al Dr. Per Lindberg*. Stockholm (KMA), 30.1.1928. LUB(Lnr 44-8).

²⁰¹MORALES, Olallo: *Carta al Dr. Per Lindberg*. Stockholm, 30.1.1928.

²⁰²MORALES, Olallo: *Carta inédita a Manuel de Falla*, Stockholm, 15/2 1936. [AMF]

²⁰³De hecho esta sociedad aparece en los programas que hemos podido consultar como “Sociedad Sueco-Ibero-Americana”.

en Suecia. Estaba presidida por un afán humanista de abarcar todos los aspectos de la cultura: Arte, Literatura, Música y Danza. Para los españoles residentes en Estocolmo, suponía la reivindicación de la identidad nativa, de las raíces antropológicas y culturales, aunque conciliadas con una cultura tan distinta como la sueca. También había suecos en esta sociedad, movidos por un interés por todo lo español, mezclando lo pintoresco, lo folklórico y lo exótico, componentes que se identifican con la recepción de la música española en colectividades culturales de otros países.

La Sociedad Hispano-Sueca se convierte, por tanto, en un modelo de organización cultural en el que podemos observar la recepción de la cultura española fuera de España. En el caso de la música, resulta muy significativo comprobar la valoración de las obras de marcado componente popular de Falla, y el condicionamiento de su recepción al situarlas en los programas de concierto junto a obras pintorescas o exóticas que respondían a las “demandas de hispanismo” de una colectividad fuera de España.

II.6. Introdutor de la música de Manuel de Falla en Suecia.

La ingente actividad que realiza Olallo Morales para promocionar la cultura española en Suecia se concreta significativamente en la introducción y difusión de la música de Manuel de Falla en los países nórdicos. Aunque Falla nunca estuvo en Suecia, la presencia y recepción de su música reviste cierta importancia. Su relación con este país se inicia a partir de la visita de Olallo Morales a Granada, en el verano de 1928, con reiterados intentos de organizar una “tournee” del maestro Falla por los países nórdicos que nunca llega a realizarse.

La relación entre ambos músicos queda recogida en una interesante correspondencia²⁰⁴ que nos da amplias noticias sobre la presencia y el interés que suscita la música de Falla en la cultura sueca. Aunque estas cartas resultan muy ilustrativas de la relación personal de ambos músicos, de la impresión que causó en Olallo Morales la amabilidad de Angel Barrios, y de los sentimientos de Morales hacia España, nos interesa ahora estudiar especialmente cómo reflejan la introducción de la música de Falla en Suecia.

²⁰⁴Conservada en el Archivo Manuel de Falla (AMF) con la referencia “Olallo Morales”. La lectura de estas cartas puede ilustrar significativamente la relación entre los dos músicos y la acogida y difusión de la música

Ya desde la primera carta²⁰⁵, observamos el interés de Olallo Morales por estrenar las grandes obras de Falla en Suecia, sin duda influenciado por el encuentro que mantuvieron ambos músicos en Granada. Así, le comunica la decisión de la dirección de la Real Ópera de ejecutar *El Sombrero de tres picos* para el final de Diciembre de 1928 o principios de Enero del año siguiente. En esa misma carta Morales incluye un programa de un concierto en el que se interpreta *Noches en los Jardines de España*²⁰⁶.

Ese encuentro prodigó también el reconocimiento del que ya comenzaba a ser el músico español más internacional. De hecho, Falla es nombrado miembro de la Real Academia de Música Sueca²⁰⁷, de la que Olallo Morales era Secretario perpetuo. Es interesante observar cómo este nombramiento corrobora la presencia de la música de la moderna escuela nacional en Suecia, pues fue el único miembro español de la Academia, después, muy significativamente, de Pedrell. Sin embargo, la recepción de la música de Falla está condicionada por la hipervaloración de los rasgos de exotismo español y nacionalismo tradicionalista de la misma. En otra de sus cartas Morales le informa a Falla sobre la presencia de su música en Suecia:

“ Cada reunion de la sociedad hispano-sueca, cuya presidencia ostento, está ilustrada con su música, y en Enero vamos á dar en la Opera El sombrero de tres picos. He visto en un periodico que Vd. ha aceptado un puesto como director de un instituto de música en Granada. Lo siento, porque temo que va á disminuir su tiempo para composicion. ¿Qué tenemos ahora que esperar de su arte? Todavía falta “la opera española”, y esperamos de recibirla de Vd.”²⁰⁸

Esa noticia es, como aclara el propio Falla en la respuesta de esta carta, un “error periodístico”, pues el nombrado Director del Conservatorio de Granada era Angel Barrios, pero sirve para que Morales exprese su precocupación, y la de toda la

de Falla en Suecia, por lo que las reproducimos en el apéndice I.1.

²⁰⁵MORALES, Olallo: *Carta autógrafa a Manuel de Falla*. Copia mecanografiada, probablemente por Germán de Falla, del original mecanografiado en mal estado, con indicación imprecisa de fecha (Estocolmo ¿..? Agosto de 1928).

²⁰⁶16 Enero 1927. Konserhusets stora sal. Stockholm. Dir. Hilding Rosemberg. Piano, Kerstin Westerlund. Obras de Berlioz, Honegger, Falla y Schubert.

²⁰⁷En el AMF se conserva el diploma de la *Kungliga Musikaliska Akademien* expedido el 29 de octubre de 1928.

²⁰⁸MORALES, Olallo: *Carta inédita a Manuel de Falla*. Stockholm-Kungliga Mus.Akad., 1.XII.1928. Hemos preferido mantener la expresión y grafía del original.

comunidad española en Suecia, por la obra de Falla, enfatizando una cuestión que aún no había sido solucionada, la Ópera española, problema que arrastraba la música española desde el siglo XVIII y que entronca, como ya hemos tratado, con una concepción eminentemente nacionalista.

A través de esta correspondencia, podemos también intuir el interés del propio Falla por el estreno de sus obras:

“ Respecto a mi nombramiento de Director del Conservatorio de Granada, se trata de un error periodístico; el nombrado es precisamente nuestro amigo Barrios, a quien transmitiré sus recuerdos. - En una próxima carta le hablaré de mis trabajos actuales, ya que con tanta bondad se interesa usted por ellos. Me complacen muchísimo las noticias tuyas sobre el próximo estreno del ‘Sombrero’ en esa Opera, y le agradeceré mucho me tenga al corriente del resultado.”²⁰⁹

II.6.1. Presentación de Falla en Suecia.

En Julio de 1929, tras un año de correspondencia, Olallo Morales le refiere a Falla el envío de unas partituras de Grieg sobre las que éste le pidió información. Es conocido el interés de Falla por este músico que, en cierto modo, representaba para Falla el verdadero camino para hacer música nacional. También le envía una partitura de Boccherini²¹⁰, pues los músicos del siglo XVIII, como Scarlatti, Soler, Boccherini y otros, van a constituir uno de los símbolos españoles en Suecia, que apelan a la tradición, origen de la música nacional. A todo ello añade un interesante artículo sobre la música española con la traducción de lo que escribe sobre Manuel de Falla:

“ El tercero de los celebres discipulos de Pedrell es Manuel de Falla, el nombre mas conocido en la música moderna de España y una celebridad internacional al nivel de Ravel y Stravinsky. Lo mismo que Albéniz fue cautivado por el impresionismo francés durante los siete años de estudios en Paris - Debussy y Dukas fueron sus amigos - pero la guerra le salvó y volvió a la patria, donde se ha arreglado una casa exquisita de artista bajo la sombra de la Alhambra. Allí ha encontrado el terreno á propósito para su arte

²⁰⁹ FALLA, Manuel de: *Carta inédita a Olallo Morales*. Granada, 13.12.1928

²¹⁰BOCCHERINI, Luigi: *La musica notturna di Madrid*. Quintettino. Hannover, Verlag Chr. Bachmann, 1921.

profundamente nacional. Al contrario de Albéniz, que siempre estaba viajando, lleva él allí una existencia tranquila, meditabunda y separada del mundo, trabajando tan asiduamente como su salud delicada se lo permite.

Antes de su periodo en Francia ya había sido honrado con el premio de la Academia de Arte Española por la opera en dos actos “La vida breve”. El contenido, el cuento de amor de una joven andaluza, es vulgar, pero ennoblecido por la rica música sinfónica, describiendo lo pintoresco y encantador del paisaje andaluz, como la noche se extiende sobre los jardines soñolentos de Granada, el canto de los ruiseñores, que se mezclan con las canciones y ritmos de baile que suenan de lejos y, en toda esta fiesta de la vida, un corazón moribundo de mujer. El mismo objeto se encuentra en los tres poemas sinfónicos “Noches en los jardines de España”, lo mismo que “La vida breve”, inspirados de la rica música popular de Andalucía, pero sin invitarla.

En la orquesta tiene el piano un papel importante, aunque no dominante. Como un hijo verdadero del país de la zarzuela tiene de Falla de ser atraído de esta forma de arte nacional. Para el público, acostumbrado a la ligera sustancia de la zarzuela, fue esta rara y apasionada música y la impresión fantástica de la pieza difícil a digerir, así que el compositor fue obligado de rehacer la composición a un “suite sinfónico”, suprimiendo palabras y canto, y en esta forma ha conquistado las salas de concierto y también las escenas de opera como pantomima. La composición encargada para el baile de Diaghileff “El sombrero de tres picos” después de la novela clásica de Alarcón ganó al contrario un éxito inmediato. Aquí se unía todo lo que podía asegurar un éxito a la pantomima, una intriga alegre, una música que entusiasma, radiante de vida y humor, y además de eso puesto en escena artísticamente por Picasso y Pastor Imperio y Karzavina en el papel de la lista molinera. Por fin ha dado el compositor al teatro antiguo de las muñecas con “El retablo de Maese Pedro”, una obra del más exquisito arte diminutivo, compuesta para tres voces y orquesta de cámara.

Además de eso de Falla da su declaración nacional entre otras cosas en “Cuatro piezas españolas para el piano y en algunos tomos de canciones, en donde confiesa su amor al canto popular. Su última obra es un concierto para harpsicord (arpa) ó piano con cinco otros instrumentos con el más encantador y rítmico atractivo y aparentadas con la escuela de Scarlatti que florecía en España en el siglo 1700.”²¹¹

Este artículo nos parece importante y representativo de los rasgos fundamentales que se asocian a la música española fuera de España:

²¹¹MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” [“España no es sólo castañuelas y guitarra”], *Göteborgs Handels- och sjöfartstidning*, Göteborg, 8.V.1929. Hemos preferido mantener la expresión y la grafía de la traducción del artículo tal y como Morales la remite a Falla, pues muestra significativamente, a través del lenguaje, la *adopción* de la música española. (*Carta inédita a Manuel de Falla*. 30.VII.1929).

- Ajena a las influencias extranjeras.
- Carácter nacional.
- Riqueza de la música popular de Andalucía y de la zarzuela.
- Vuelta a la tradición, especialmente al siglo XVIII y Scarlatti.

Como podemos observar, la música española, particularmente la de Manuel de Falla, se introduce en Suecia enfatizando su originalidad, carácter nacional y riqueza de tradición (sobre todo de la música popular de Andalucía), aspectos que coinciden con las reivindicaciones nacionalistas que se producen en el panorama ideológico-musical español que se proyecta en otros países en torno a los años treinta. En este sentido, nos parece importante la valoración que realiza Morales de *El Sombrero* y su intención de estrenarlo en Estocolmo ya en la década de los treinta, dejando a un lado las últimas producciones de Falla, que tienen menor “componente nacional”.

El 16 de octubre de 1931 tiene lugar, por fin, el entusiástico estreno del *Sombrero* en la Real Ópera de Estocolmo²¹². *El Sombrero* es, sin duda, la obra de Falla que más impacto tuvo en Suecia, probablemente por la conjunción del citado componente nacional y el adecuado soporte del ballet para su inmediato éxito. Morales le remite recortes de las críticas y la traducción de una de ellas:

“ _____ Goteborgs Handelstidning

— — — Por lo que falta en cuestion de nervios y vitalidad en la obra de Montemezzi, nos dió de Falla una compensacion completa en su celebre intermedio de baile “El sombrero de tres picos”, ó mas bien conocido bajo el nombre de *Le tricorne*, con que figuraba en el programa de la compañía de baile de Diaghilew, durante su ultimo periodo grande de esplendor.

La partitura es una pequeña maravilla de brio técnico y de bien calculado arte de maliciosa ilustracion, que cuando estalla de la orquesta hace la impresion de una explosion de buen humor. El contenido esencial consiste de una música del pueblo, robusta y llena de vida, principalmente ritmos de baile cargados de energia, de cuando en cuando mezclados con estas melismas orientales que dan un color raro y exótico al lírico (folklore) popular de España ó interfoliado de algunas melodias en el estilo del siglo 1700, de donde provienen tambien los trajes. De las nubes de sonoridad francesa y impresionista con que le gusta á de Falla de envolver alguna vez sus composiciones de

²¹²MORALES, Olallo: *Carta inédita a Manuel de Falla*. Stockholm, 21.X.1931.

orquesta, no se ve nada, todo es claro y conciso como una novela de Cervantes, pero contado por un diestro artista, que sabe el arte de sacar los momentos mas inesperados del libreto. La instrumentacion es espléndida y ingeniosa y todo lo que el bailarín necesita saber está expresado tan claramente, que nadie se puede equivocar de su sentido coreografico, con tal que comprenda el lenguaje. Afortunadamente se demostraba eso en el más alto grado de baile ser el caso con el nuevo instructor de baile del opera Julian Algo. Un intermedio de baile mas genial no hemos visto aqui desde los días de Fokin, sin hacer ningunas comparaciones.

El acontecimiento pantomimico, prestado de una novela picaresca de Alarcon fué servido alegre y drásticamente, la “mise en scène” admirable y el trabajo coreografico en detalle demostraba una habilidad profesional y un entendimiento musical á que no estamos acostumbrados. La coreografia de Algo es clara, ingeniosa y distinta como la música de Falla, sin ser absurda y bastante accentuada etnograficamente, quizá algunas veces menos temeraria en sus modos de expresarse, pero siempre artistico y de una habilidad profesional segura.____”²¹³

Volvemos a encontrar en este artículo una presentación semejante de la música de Falla al público sueco:

- Riqueza de la música del pueblo.
- Componente oriental y exótico en el folklore popular.
- Recurrencia a la tradición del siglo XVIII.
- Ajena a influencias extranjeras (impresionismo).

Se refleja de nuevo el ideario estético del nacionalismo, es decir, la riqueza de la música popular, la recurrencia a la tradición del siglo XVIII y la identidad e independencia frente a las influencias extranjeras. Todo ello, acompañado esta vez del componente exótico-oriental, que fue otra de las características valoradas en la visión pintoresca de la música española fuera de España.

Otra de las críticas²¹⁴ que aparecieron en la prensa sueca con motivo del estreno de El Sombrero, resulta, además, un valioso testimonio de la presentación de Falla al público sueco. Pergament lo sitúa dentro del grupo de compositores jóvenes españoles, que se formó en los años 90 en torno a Felipe Pedrell, innovadores de

²¹³Traducción del Goteborgs Handelstidning (17/X/31) adjunta. Le remite también el artículo de Moses PERGAMENT: “Dubbelpremiär På Operan” [“Doble estreno en el teatro de la Opera”], Svenska Dagbladet, 17/10 1931, que reproducimos traducido en el Apéndice I.2 . Asimismo un programa del estreno de El Sombrero en el Kungliga Teatrarna el 16/X/1931. Dir.: Nils Grevillius. Coreografía: Julián Algo. Obras de Montemezzi y Falla.

²¹⁴PERGAMENT, Moses: “Dubbelpremiär På Operan” [“Doble estreno en el teatro de la Opera”], Svenska Dagbladet, 17/10 1931, que reproducimos traducido en el Apéndice I.2 .

la música nacional española, junto a Albéniz, Granados, Turina, Esplá y Pérez Casas. Esta curiosa mezcla se adereza con la alabanza de los poemas sinfónicos de Pérez Casas, que, siguiendo a un crítico español son considerados "lo mejor y más grandioso de nuestra literatura musical", después de Los Pirineos. El estudio de estas afirmaciones de segunda mano no carece de importancia, pues condiciona enormemente la recepción de la música española en Suecia, sin embargo, excedería los límites de esta investigación.

PREMIÄR PÅ OPERAN:
ENAKTARE OCH BALETT.



*Elly Holmberg och Julian Algo i "Den trehörniga hatten". Se
recessen i hörsalen.*

Elly Holmberg y Julian Algo en
El Sombrero de tres picos

Volviendo a Falla, Pergament lo retrata como un músico interesado en las características de la música popular, en su riqueza rítmica, sin miedo a la “mano de hierro de la tonalidad”, y lo compara a Bartok. Pero también señala la impronta de la actitud innovadora del impresionismo francés, a través de su amistad con Debussy y Ravel, de los que aprendió a manejar la paleta orquestal impresionista. La unión de estas influencias en una consonancia artística y nacionalmente aceptada, ha otorgado un inconfundible tono personal a sus creaciones. Esta valoración del sustrato nacional y el colorido orquestal se concreta en el Sombrero, con vivos ritmos españoles, acentuados por castañuelas y panderetas, melodías intensamente bailables y una orquesta plena de colorido. El crítico también destaca la “falta de

españolismo” de la interpretación, que se mantuvo dentro de lo correcto.

Así, el estreno de *El Sombrero en Suecia* supone la irrupción de una obra de marcado sustrato nacional y colorido orquestal, valorada como lo mejor de la producción de Falla y representativa de la “moderna escuela española”.

II.6.2. Difusión de la música de Falla en Suecia

Con motivo del estreno del *Sombrero*, Morales comenta la enorme difusión que en pocos años había adquirido la música de Falla en Suecia y su propio interés por ella, desde el relevante cargo que ocupaba en la *Kungliga Musikaliska Akademien*:

“No faltaba más que una cosa - que V. hubiese estado presente. ¿No podemos esperar que V. venga hacernos una visita en la primavera que viene? Eso sería una alegría muy grande para los muchos amigos que V. ha adquirido aquí por su música.

Hace poco se tocó aquí “Noches etc.”²¹⁵, ayer ejecutó Thibaud una de sus danzas y muy amenudo se ve el nombre de V. en los programas de conciertos.

He querido ejecutar su concierto de clavicembalo; pero por desgracia no se puede comprar las diferentes partes, solamente alquilarlas de Londres, y eso ha impedido su presentación al público.”²¹⁶

En 1936, Falla planea ofrecer una gira de conferencias y conciertos dirigidos por él en Suecia, Noruega y Dinamarca para la primavera de 1937. De nuevo volvemos a encontrar referencias a difusión de la música de Falla y al interés que despierta la música española en Suecia: “Aquí no pasa una semana sin sus obras tanto en el radio como en los conciertos, y en cada reunión de la sociedad hispano-sueca, cuya presidencia ostento, V. esta representado con alguna obra”²¹⁷.

Sin embargo, esta ansiada gira nunca llegó a realizarse. En estos años Falla estaba afanado en finalizar la *Atlántida* y en España se destruía toda esperanza de porvenir artístico al estallar la Guerra Civil. La correspondencia entre Olallo Morales y Manuel de Falla vuelve a interrumpirse, y no se reanuda en el exilio argentino de Falla.

²¹⁵Le remite también el programa con las Noches el 7/X/31 en *Konserthusets stora sal*. Dir.: Václav Talich. Piano: Stina Sundell. Obras de Dvorák, Falla y Nielsen.

²¹⁶MORALES, Olallo: *Carta autógrafa a Manuel de Falla*. Stockholm, 21.X.1931.

²¹⁷MORALES, Olallo: *Carta inédita a Manuel de Falla*. Stockholm, 15.II.1936.

Aún así, ésta resulta un valioso testimonio de la difusión de la música de Falla en Suecia y de la impronta nacionalista, e incluso pintoresca, que caracteriza a la música española fuera de España.

En un plano más general, podemos observar que en la segunda mitad del siglo XX la música de Falla parece ser objeto de una valiosa reinterpretación fuera de España. Así, en la bibliografía extranjera la figura de Falla aparece como máximo representante de la música de España en el panorama internacional que trasciende el pintoresquismo andalucista:

“ Aunque las obras andaluzas de Falla permanecen como paradigmas de este género, el idioma andaluz hoy, para todo fin artístico, es sólo una parodia de sí mismo. La evidencia final de la grandeza de Manuel de Falla es que, habiendo perfeccionado el idioma andaluz en el arte de la música, fue capaz de trascenderlo, y, con ello, de emerger como el compositor español más representativo desde la Edad de Oro de la música de España.”²¹⁸

Esta visión contrasta con la imagen de música española nacionalista y exótica que se asocia a la difusión de la música de Manuel de Falla fuera de España en la primera mitad del siglo, formando parte, junto a Albéniz y Granados, del eterno trío de la “moderna escuela española” originada en torno a Pedrell.

²¹⁸“Though Falla’s Andalusian works remain as paradigms of their kind, the Andalusian idiom today, for all artistic purposes, is simply a parody of itself. The final evidence of Manuel de Falla’s greatness is that, having perfected the Andalusian idiom in art-music, he was able to transcend it, and in the process to emerge as the most representative Spanish composer since the Golden Age of Spain’s music” [CHASE, Gilbert: “Spanish Music Since 1941”, *The Music of Spain*. New York, Dover Publications, 1959, 311]

III. Obra musical

La peculiar trayectoria biográfica de Morales y su dilatada esfera de actividad profesional constituyen, como ya hemos visto, dos poderosos condicionantes para comprender su producción musical. Así, en sus obras podemos rastrear su origen español, su formación cosmopolita y la esterilidad compositiva que conllevaban sus períodos de mayor actividad administrativa.

III.1. Formación e influencias

Olallo Morales vive su infancia en un ambiente musical muy determinado. Su abuela, su madre y su tía habían estudiado canto, violín y piano con un repertorio esencialmente decimonónico, de obras de salón para piano, para canto y

piano, y para violín y piano, que Olallo imita en sus primeros intentos de “escritura de notas” hacia 1883. El talento de Morales fue tomando mayor nitidez durante la adolescencia y se manifestó en conciertos públicos. En 1889 realiza un minué para violín y piano y en 1891 actúa en un concierto a “ocho manos de la abuela materna, hija y dos nietos”²¹⁹. Ese mismo año ingresa en el Conservatorio de Estocolmo, donde realiza los estudios completos como pianista, compositor y de música sacra, con las mejores notas en las asignaturas principales, que le llevaron a obtener el Premio fin de carrera.

Realizó estudios de composición con Joseph Dente en el Conservatorio y a partir de 1897 en privado con Wilhelm Stenhammar. Aunque hasta entonces había realizado relativamente pocas composiciones de gran volumen, recibió una de las becas estatales de composición de nueva fundación (1000 coronas) en 1899 y durante los cinco años siguientes, lo que supuso un importante estímulo para su trayectoria. Sus estudios en el extranjero tanto en piano como en composición, al igual que los diferentes puestos como preparador de ensayos o director que tuvo durante algunos años, señalaron, junto a sus actuaciones como pianista solista, su rumbo hacia una carrera de músico profesional.

En una nota necrológica Kurt Atterberg, sucesor de Morales como secretario de la Academia, retrata el ambiente de su formación musical:

“Hay una época en la historia de la música que los investigadores musicales actuales no han vivido y por tanto, apenas ha podido ser tratada en las enciclopedias. Nos referimos a la campaña de antivirtuosismo de Richard Wagner y sus fructíferos esfuerzos reformistas. La época comenzó a finales del siglo XIX y duró hasta la entrada del siglo actual. El que entonces llegó dando conciertos con efectos virtuosos vacíos fue asado por los críticos a fuego más o menos lento, y el compositor que no tuvo la bandera de la melodía en alto fue achicharrado rápidamente. En el terreno del piano dominaban los nombres de Teresa Carreño y Eugen d'Albert, en el del violín y en la música de cámara Joseph Joachim y su cuarteto, en el de los directores de orquesta Arthur Nikisch, Hans von Bülow y Weingartner.

En este ambiente fue donde Olallo Morales empezó su carrera musical. Primero dirigido por su madre, bien dotada para la música, después la completó con la formación más sólida posible en aquellos entonces en el área musical”²²⁰.

²¹⁹ *Göteborgsposten*, 18/4 1891. [Citado en ÅSTRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 718.]

²²⁰ ATTERBERG, Kurt: “Olallo Morales död” [“Olallo Morales ha muerto”], *Stockholms Tidningen*, 3.5.1957.

Una de las influencias fundamentales en Morales fue su formación con Wilhelm Stenhammar (1871-1927), gran compositor, pianista y director de orquesta que Morales define estilísticamente como “un romántico que, en sus óperas (...), ha buscado reconciliar los principios wagnerianos con las exigencias de una música a la vez nacional y popular”²²¹. Stenhammar era prácticamente autodidacta como compositor y director de orquesta. Inicia su actividad compositiva muy joven y en 1888 recibe algunas clases teóricas de Joseph Dente, y posteriormente de Emil Sjögren y Andreas Hallén. Como compositor parte del Romanticismo tardío típico de Escandinavia, imbuido en influencias de compositores como Wagner, Liszt y Brahms. Posteriormente su obra estuvo dominada por un clasicismo propio, basado principalmente en un estudio profundo de Beethoven, pero también de Haydn y Mozart (fruto de su prodigiosa actividad como músico de cámara) y en la polifonía renacentista. En sus grandes composiciones estos rasgos se mezclan con un color nórdico específico relacionado con la música popular sueca, aunque él no citó los temas originales hasta el punto de Peterson-Berger y Hugo Alfvén.

El escaso éxito de sus dos óperas le llevó a cuestionarse la estética romántica, sobre todo Wagner, y en un segundo período, a partir de 1904, buscó un tratamiento motivico más concentrado y una concepción más profunda. En 1910, se replantea su falta de formación técnica y realiza estudios de contrapunto estricto que le llevan a su último período, que culmina en la *Segunda Sinfonía*²²². A pesar de su admiración primera por Wagner, posteriormente experimentó una atracción incluso mayor por la música de Brahms y Sibelius²²³.

Tras sus estudios con Stenhammar, Morales, en sus años de Berlín (1899-1901), se situó en el epicentro del postromanticismo, todavía candente. Estudió piano con Teresa Carreño (1853-1917), entrando en contacto con una técnica brillante, de gran virtuosismo, que a partir de entonces se convierte en un ingrediente fundamental de su obra pianística. En 1904 fue asistente de Hans

²²¹ “un romantique qui, dans ses opéras (...) a cherché à concilier les principes wagnériens avec les exigences d’une musique à la fois nationale et populaire.” MORALES, Olallo: *Concerts Suédois des 21 et 23 Juin 1924*. Stockholm, P. A. Norstedt & Soner, 1924,18.

²²² WALLNERS, Bo/ ÅSTRAND, Hans: “Stenhammar, (Karl) Wilhelm (Eugen)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XVIII. Londres, Macmillan, 1980, 116-118.

Pfitzner (1869-1949) en el *Theater des Westens* de Berlín. Pfitzner era otro personaje de principios de siglo imbuido en la estética postromántica, “un romántico declarado en la tradición espiritual de Schumann, Brahms y Wagner”²²⁴. Así, su ópera *Die Rose vom Liebesgarten* (1901) muestra un estilo de Romanticismo efusivo y colorista, culminando en melodías populares y episodios puramente orquestales de gran belleza descriptiva. Esta ópera revela la relación espiritual de Pfitzner con los románticos alemanes tempranos, como Weber y E. T. A. Hoffmann²²⁵.

La formación y evolución posterior de Morales no se realizó bajo el influjo de ningún magisterio directo. De vuelta a Göteborg en el otoño de 1904, Morales inició su múltiple actividad de director de orquesta, crítico musical, ensayista y conferenciante de historia de la música. A partir de entonces su formación compositiva se ve influida por sus intensos estudios históricos, el amplio conocimiento directo de la música que adquiere en sus labores como director y crítico, y el interés que progresivamente fue mostrando por la música española. Así, la biblioteca personal del compositor nos puede orientar sobre sus preferencias musicales y el material que estudió más profundamente, con un predominio del piano del siglo XIX²²⁶. Pero también hay que tener en cuenta la importante biblioteca del Conservatorio de la Academia de música, que contaba en 1927 con aproximadamente ciento cincuenta mil volúmenes²²⁷.

De hecho, en los escasos estudios sobre su música, se destaca el origen internacional y el sólido conocimiento de las corrientes estilísticas nacionales e internacionales como fundamento de su actitud ecléctica:

“Morales es, en realidad, compositor. Su origen español y su educación sueca han llevado a cabo una mezcla de estilos en su música poco común entre nosotros. También sus profundos conocimientos musicales influyen en la formación de un estilo, que es una mezcla entre romanticismo sueco al estilo de Sjögren, impresionismo francés y de aquí y allá de colorido local español. Cuando luego se nota influencia danesa de Carl Nielsen y alemana de Hugo Wolff, se puede decir que el exsecretario de la academia siguió

²²³BROMAN, Sten: “Wilhelm Stenhammar: a survey”, *The Music Review*, VIII (1947), 117-120.

²²⁴WIRTH, Helmuth: “Pfitzner, Hans (Erich)”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XIV. Londres, Macmillan, 1980, 612-615.

²²⁵REDLICH, Hans F.: “In Memoriam Hans Pfitzner”, *The Music Review*, X(1949), 203.

²²⁶Véase el Apéndice IV.4. La Colección Morales.

²²⁷MORALES, Olallo: “Kungliga Musikaliska Akademiens Årsberättelse 1928” [“Informe anual de la Real

atentamente la evolución de la música nacional e internacional. Pero también hay una elegancia, seguridad formal y gusto en su lenguaje expresivo, aunque está impregnado de cierta frialdad intelectual”²²⁸.

La mayor parte de los autores coinciden al señalar las influencias que asimila Morales en sus obras:

“En sus primeras obras se puede notar influencia de Liszt y Brahms y a lo mejor de Stenhammar, en las obras posteriores se encuentra un compositor marcadamente impresionista, que se unía a un estilo nuevo -podemos mencionar a Albéniz- francés y español”²²⁹.

“Como compositor Morales parte de Brahms pero incluye influencias posteriores del romanticismo nórdico, del impresionismo francés y del folklore español”²³⁰.

Por tanto, podemos enumerar las influencias observadas en la música de Morales, que aparecen repetidas hasta la saciedad en todas las referencias posteriores:

- Romanticismo alemán: Liszt, Brahms y Wolf.
- Romanticismo nórdico: Nielsen, Stenhammar y Sjögren.
- Impresionismo francés (no se cita un referente directo)
- Folklore español: Albéniz.

Sin embargo, son escasas las referencias sobre la evolución de su obra. Tan sólo podemos reproducir una que nos señala un punto de inflexión significativo:

“Morales se apoyó en buena medida en Brahms en sus obras tempranas, como por ejemplo la virtuosística sonata para piano. A partir de la op.12 [Fyra dikter, 1916] se percibe la influencia de la armonía impresionista y del ritmo del folklore español; también de la tendencia al gusto por la impresión sensible de la música sueca del romanticismo nacionalista. Su música muestra habilidad técnica, frecuentemente no desprovista de elegancia; en su obra orquestal reveló una riqueza de colorido y una eficaz

Academia de Música 1928”], *Särtryck ur Svensk Tidskrift För Musikforskning*, 1927, 214.

²²⁸Olallo Morales tonkonst” [“El arte musical de Olallo Morales”], *Dagens Nyheter*, 15.5.1955.

²²⁹SEYMER, William: “Ur Veckans musikprogram” [“Sobre el programa musical de la semana”], *Röster i Radio*, 43 (1934).

²³⁰PIREV, G.: “Morales, Olallo”, *Sohlmans musiklexikon*, IV. Stockholm, Sohlmans Förlag AB, 1977, 564.

instrumentación”²³¹.

Junto a las influencias, también se destacan ciertos rasgos de la música de Morales que se convierten en arquetipos a repetir infinitamente en entradas de diccionarios. Así, en las descripciones de sus obras musicales encontramos referida frecuentemente su buena factura.:

“Morales se adscribe al romanticismo sueco-alemán en sus composiciones tempranas, pero se acerca, especialmente en las últimas colecciones de canciones, a las tendencias más modernas. Llama especialmente la atención su seguro sentido de la forma y sus movimientos armónicos prueban sus sólidos conocimientos”²³².

Por último no podemos dejar de señalar el componente español de su origen, que durante toda su vida le otorgó cierto aire de hidalguía, y en ocasiones le proporcionó también rancios parentescos:

“Olallo Morales proviene de una antigua y renombrada estirpe de músicos - Christobal de Morales fue uno de los compositores españoles más conocidos en torno a 1500- y como compositor ha adquirido gran prestigio”²³³.

III.2. Periodización estilística.

III.2.1. Obras de juventud (1883-1893).

A partir de 1881 Olallo Morales vive un ambiente intensamente musical en casa de sus abuelos maternos en Göteborg. Su abuela y su madre habían estudiado canto y piano, por lo que las primeras obras pianísticas que escucharía Olallo serían romanzas, transcripciones de óperas y pequeñas piezas de salón, como las que se incluyen en los álbumes de su tía Ellen que se conservan en la colección Morales. Este ambiente de canción de salón aparece reflejado en sus primeros intentos de composición:

²³¹HELMER, Axel: “Morales, Olallo Juan Magnus”, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), IX. Cassel, Bärenreiter, 1961, 563.

²³²NORLÉN, Gunnar: “Clary och Olallo Morales” [“Clary y Olallo Morales”], *Svensk Musiktidning*, XXXIII(1913), n°1, 2.

²³³SEYMER, William: “Olallo Morales”, *Svenska män och kvinnor*. Stockholm, 1949, 335.

“En una pieza para piano llamada *Fågelkvitter* [el canto del pájaro] hay una anotación (posiblemente de algunos años más tarde) «la primera composición a la edad de 8 años. Las notas han sido escritas por él mismo, siendo su primer intento de escritura de notas». Son diez compases con un estilo ingenuo y simple de salón”²³⁴.

Unos años más tarde encontramos ya una serie de piezas breves para piano, como las *Seis pequeñas piezas* (op.1) (1887-8), *Tempo di Marcia* (op.4) (1889), *Fandango* o *Petit Morceau* (op.6) (1890), que no son más que breves motivos melódicos, acompañados con una armornía muy sencilla, con abundancia de repeticiones y carencia de regularidad formal. En algunas de estas primeras piezas, como en *Tempo di Marcia* y en *Fandango* o *Petit Morceau* (Ejemplo 1) podemos observar la curiosidad del joven Morales por explorar las sonoridades amplias del piano, extendiendo su escritura hacia ambos extremos del teclado.

Esta obra aparece repetida con los títulos de *Petit Morceau* y *Fandango* en un volumen manuscrito que contiene las primeras obras de Morales²³⁵. El doble título resulta muy significativo de su concepción de pequeña pieza de salón, alejada de toda reminiscencia de la danza española, cuyo título aparece a modo de toque “exótico”, lo mismo que el movimiento armónico I-VI7 que se repite como acompañamiento de la melodía principal de la obra. Este manuscrito incluye otras obras para piano, ligeramente posteriores, como son *Fantasie* (op.6) (1890), *Humoresk* (1891) y *Juguete* (1891), que se caracterizan por una organización formal más clara, en las que aparecen exposiciones, reexposiciones y ligeras variaciones de los motivos melódicos, una estructuración tonal de las secciones en torno a la tonalidad principal y la dominante, y un intento de coherencia rítmica mediante la utilización repetitiva de determinadas figuraciones.

²³⁴STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 718.

²³⁵En Kungliga Biblioteket (Stockholm), låda 2 [caja 2], se conserva este volumen manuscrito con el título de cubierta “Olallo Morales”.

Fandango. *Wed 15 ans à l'ère composée ad.*

Introduction. *Olallo Morales. Op. 100.
Op. 6.*

EJEMPLO 1. Olallo Morales : *Fandango* o *Petit Morceau* (1890), cc.1-20.

En este período de obras de juventud, anterior al inicio de sus estudios en Musikkonservatoriet en Estocolmo, Morales escribe también algunas piezas para violín y piano, entre ellas *Menuett* (1889), *Höstqväll* (1890), que no son más que una melodía de violín con acompañamiento sencillo en el mismo estilo de salón decimonónico de las obras pianísticas.

Posiblemente influenciado por el interés por el canto de su familia, el joven Morales compuso también algunas canciones en el mismo estilo de melodía acompañada. *Olika öden* [*Distintos destinos*] (op.3)(1889), *Små visor i folkton* [*Pequeña canción en estilo popular*] (1892), y *Noël* (1893) son breves poemas con una melodía estrófica o una forma tripartita que alterna la tonalidad principal con el relativo menor o la tonalidad de la dominante en la breve sección central.

Las obras de juventud de Morales materializan la vocación compositiva de un joven que aún no había cumplido veinte años. Están marcadas por el ambiente musical familiar de salón decimonónico, por lo que sus primeras composiciones se adscriben al género de piezas breves para piano, violín y canto, con un estilo limitado por la carencia de otra formación que las enseñanzas en el seno de la familia.

III.2.2. Período de formación (1894-1912)

La primera toma de contacto de Morales con la composición se inicia de forma intuitiva, poderosamente influenciada por el ambiente musical que vivió en Göteborg, contexto éste que condicionó su concepción del piano, la canción y las breves piezas de cámara. En 1891 Morales comienza en el conservatorio sus estudios de piano, órgano, contrapunto y composición, éstos últimos con Joseph



Dente. Fruto de esta época de estudios es la *Suite* op.1 (1894), que refleja la consolidación de la técnica compositiva de Morales, su estudio de los grandes maestros, y una actitud distinta hacia la composición. Morales publica su op.1 en 1894, con apenas veinte años, iniciando así su dilatada e interrumpida carrera como compositor.

La *Suite* supone un avance en el estilo de Morales hacia una mayor inspiración y regularidad temática, un equilibrio formal y una utilización más efectiva de sencillos recursos armónicos. Consta de seis danzas: Prélude, Air, Gavotte, Scherzo, Sarabande y Finale. En algunas de ellas, como en el Air o la Sarabande, sigue de cerca el modelo formal de las danzas barrocas, mientras en otras, como el Prélude, se identifica con la libertad de esta forma en el Romanticismo. En general se aprecia un clara orientación melódica, con una textura vertical, desprovista de contrapunto, que recuerda, a veces incluso en la utilización de motivos, a la concepción más simple del Barroco inglés o italiano a través del prisma del piano romántico (Ejemplos 2a y 2b):

E. & S. 1500

EJEMPLO 2a. Olallo Morales : *Suite* (1894), preludio cc.17-24

EJEMPLO 2b. Georg F. Haendel, *Suite V*, Air, Tema cc.1-3.

Sin embargo, esta obra tiene sus modelos más cercanos precisamente en ejemplos románticos de este género, como las *Suites* op.21 y op.31 de Bargiel que encontramos en la biblioteca personal del compositor²³⁶. De hecho, el prelude de la primera *suite* de este compositor se halla analizado armónicamente por la mano de Morales y muestra grandes similitudes con el suyo propio en la concepción formal y en los diseños que envuelven a la melodía. Armónicamente Morales se mantiene dentro de las tonalidades más cercanas (dominante, relativo, homónimo) sin incluir sonidos extraños a las mismas. Por tanto, la *Suite* op.1, en su origen probablemente un trabajo de clase de composición, es una obra inspirada en el Barroco sólo de lejos, que tiene sus modelos directos en obras románticas de este género. También pertenecen a estos años de estudio en Estocolmo sus *Tre Sångar* [*Tres Canciones*] op.2, publicadas en 1896²³⁷. Son tres canciones de mayores pretensiones que las anteriores. Los textos son un romance español “libremente traducido al sueco” para la primera obra, y poemas de Heinrich Heine para las otras dos. Morales crea sobre ellos melodías *cantabile* con un tratamiento silábico del texto y una estructura musical que se corresponde en cierta medida con la de los poemas. Los acompañamientos pianísticos comienzan a ser más variados en sus diseños, sin limitarse a doblar la melodía del canto. La elección de breves poemas de Heine, con introducciones y epílogos pianísticos y un acompañamiento

²³⁶BARGIEL, Woldemar: *Suite* op.21. Copenhagen, Wilhelm H. Verlag; *Suite* op.31. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

²³⁷MORALES, Olallo: *Tre Sångar* op.2. Stockholm, Elkan & Schildknecht 1640, 1896.

variado texturalmente, nos lleva de nuevo a situar esta obra dentro de una concepción del primer romanticismo, muy vinculado con *Dichterliebe* de Schumann, aunque sin la intensa concepción armónica del compositor romántico.

A partir de 1897 realiza estudios de composición con Wilhelm Stenhammar. Bajo su magisterio compone en marzo de ese año el *Stråkquartett D-dur* [*Cuarteto de cuerda en Re mayor*], al que en un primer momento adjudica el número de opus 4, pero que luego excluye de la lista de obras numeradas que realiza para su curriculum en 1918. Probablemente, el propio Morales concebía esta obra como un mero ensayo de escritura para grupo de cuerdas. El primer movimiento tiene una forma de sonata clara que alterna la tonalidad principal y la dominante, con un marcado protagonismo de los violines sobre la viola y el violonchelo, que se limitan en la mayor parte de la obra a realizar funciones de acompañamiento. El segundo movimiento, un andante con variaciones, emplea procedimientos muy elementales sobre un tema un tanto forzado que ponen de manifiesto el carácter de ensayo de escritura para cuerdas de la obra en su conjunto.

El cuarteto de cuerda fue el paso previo para abordar la escritura orquestal en *Andante och Rondo för piano och stråkorkester* [*Andante y Rondó para piano y orquesta de cuerda*, también denominado *Rondo à capriccio*] (1898). Esta obra es la única experiencia de Morales en un género que como pianista le debía llamar la atención, el concierto para piano. Morales compone una obra en dos breves movimientos, liberándose así de las exigencias formales del género. No renuncia al tono grandilocuente que le brinda esta combinación ni a la escritura virtuosística para el piano. El andante no es más que la exposición de dos temas, el segundo de claro aliento lírico en el relativo mayor, entroncado en la tradición del primer romanticismo (Ejemplo 3).

25 [Andante Maestoso]

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

C. Basso

Piano

28

Vln I

Vln II

Vla

Vc.

Cb.

Pno

EJEMPLO 3. Olallo Morales, *Andante och Rondó* (1898), *Andante*, cc.25-30.

Probablemente su primera obra para gran orquesta sea la *Ouverture (Faust)*, en la que, además de la cuerda, incluye los instrumentos de viento-madera a dos y un nutrido grupo de viento-metal con dos trompas, dos trompetas y tres trombones. Es una obra tripartita en Fa menor construida sobre dos motivos con una sección final grandilocuente en el modo mayor. El peso melódico recae en la cuerda principal y los vientos-madera, limitándose el metal a una función de relleno sonoro. El subtítulo *Faust* sugiere un argumento muy entroncado con la tradición de la música de programa del siglo XIX. Este período de obras orquestales culmina con la obertura de concierto *Försommar [Principios de verano, también denominada Primavera]* op.10, obra compuesta en 1898 y revisada posteriormente en 1910.

A pesar de su relativamente escasa producción, Morales recibe en 1899 una beca de composición del Estado sueco durante cinco años consecutivos que le permite ampliar sus estudios en Berlín. Desde Otoño de 1899 hasta el verano de 1901 Morales estudia composición e instrumentación con Heinrich Urban, e interpretación pianística con Teresa Carreño. A esta eminente pianista dedica su *Sonata para piano* en Re bemol mayor op.7 (1900), primera obra significativa de su período berlinés. Esta obra consta de cuatro movimientos, el primero en forma de sonata, seguido por un intermezzo, un scherzo al estilo de las sonatas del siglo XIX y un rondó final. La armonía de la obra, que alterna continuamente una tonalidad principal poco estable con la dominante y el relativo menor, refleja la escasa definición temática, fundamentada en motivos muy breves que se pierden en infinitas progresiones.

En la escritura pianística de esta obra subyace una concepción sinfónica del piano, con el despliegue de grandes acordes que exigen una sólida técnica y una gran extensión de la mano, que frecuentemente debe abarcar una distancia de décima. Esta escritura acordal, sinfónica, que se alterna con breves motivos melódicos, sigue muy de cerca el modelo de las sonatas de Brahms, cuyos variados diseños aparecen a lo largo de toda la obra, intentando emular también su gran aliento y su concepción formal. De hecho, como ya hemos tratado, esta sonata ha llevado a señalar a Johannes Brahms como uno de los puntos de partida de Morales.

SONATE.

Olallo Morales Op. 7.

Moderato cantabile liberamente.

Piano. *p*

espress. poco rit. a tempo

EJEMPLO 4. Olallo Morales, *Sonata op.7* (1900), I, cc. 1-8.

En el contexto de la música sueca, la *Sonata en Re Mayor op.7* se ha valorado como una importante contribución al repertorio de la música para piano de tradición romántica:

“Hasta ahora hemos pensado que es fácil contar los compositores suecos que han dejado una importante contribución nacional a las tradiciones de piano románticas. Realmente serían sólo tres: Sjögren, Stenhammar y Peterson-Berger. Los dos primeros han escrito dos sonatas cada uno pero también unas cuantas fantasías y obras descriptivas, mientras P-B sólo ha destacado en este último género. Comparado con las tradiciones del piano romántico en el continente, nuestras propias contribuciones parecen insignificantes, quizá excluyendo las obras de estos tres compositores.

Que tenemos más de lo que hemos pensado se mostró en esa serie de veintiuna sonatas románticas suecas para piano que se emitió en Musikradion durante el verano. En ella se pudo escuchar mucha música que impresionó y que ha contribuido a corregir la imagen de la pobre existencia de inspirados y competentes compositores para piano suecos. Entre los hallazgos estaba Olallo Morales (1874-1957) con su relativa temprana composición, sonata en Re mayor.”²³⁸

²³⁸HÖGLUND, Jan Lennart: *Konserten Kommer att sändas i Musikradion*. [Avance del concierto de Musikradion]. Bengt Forsberg, piano. 20.10.1992.

Entre las obras más significativas de Morales compuestas durante su estancia en Berlín se halla la *Symfoni i G-moll* [*Sinfonía en Sol menor*] op.5, que data de los años 1900-1901. Esta es, tras la sonata, su segunda obra de grandes proporciones. En ella se observan una gran parte de las características señaladas en la obra pianística. Consta de cuatro movimientos, en forma de sonata los extremos y con forma tripartita los centrales. Aumenta la plantilla orquestal de sus obras anteriores, especialmente en el grupo de viento-metal, donde utiliza cuatro trompas, trompetas, trombones (alto, tenor y bajo) y tuba. El material temático es puramente motivico, con abundancia de progresiones que proporcionan a la obra una escasa coherencia formal, aunque sin renunciar a un tono grandilocuente. Esta falta de definición se extiende a la armonía, caracterizada por una gran inestabilidad tonal y la ampliación de las tonalidades utilizadas. En el último movimiento llama poderosamente la atención la inclusión de dos motivos de gran aliento lírico como elementos contrastantes con el tema principal en la exposición y la reexposición respectivamente (Ejemplos 5a y 5b).

Estos motivos no tienen ninguna consecuencia posterior en la obra, no se desarrollan ni se repiten, sino que aparecen como “citas”. La utilización de *divisi* en terceras y sextas en la cuerda y los vientos, e incluso los propios elementos melódicos apuntan de nuevo claramente la influencia de Brahms. Esta actitud ecléctica, favorecida por los amplios conocimientos musicales de Morales, será característica de toda su producción. En el manuscrito de la obra aparecen añadidas letras de ensayo y algunos signos dinámicos que pueden corresponder a su estreno en Lausanne en 1904. Intentando aunar todas las influencias que se relacionan con la obra de Morales, Hedwall señala al tratar su sinfonía que “Morales aglutina un estilo postromántico internacionalmente enraizado con un cierto componente de impresionismo y un prudente tono nórdico”²³⁹.

²³⁹HEDWALL, Lennart: *Den svenska symfonin*. Stockholm, AWE/Gebbers, 1983, 224-225. [Citado en ÅSTRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 719.]

24 [Allegro moderato]

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti B

2 Fagotti

I. II.

Corni in F

III. IV.

2 Trombe in F

Tromboni Alto e Tenore

Trombone Basso e Tuba

Timpani in D G

Triangolo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

EJEMPLO 5a. Olallo Morales, *Sinfonía en sol menor* (1901), IV, cc. 24-29.

HL

198 [Allegro moderato]

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti B

2 Fagotti

I. II.

Corni in F

III. IV.

2 Trombe in F

Tromboni Alto e Tenore

Trombone Basso e Tuba

Timpani in D G

Triangolo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Basso

EJEMPLO 5b. Olallo Morales, *Sinfonía en sol menor* (1901), IV, cc. 198-203.

Durante su período berlinés Morales inicia uno de los capítulos más importantes de su producción, la composición de canciones sobre textos de poetas suecos, con *Tre Dikter* [*Tres Poemas*] op.6 sobre textos de Gustaf Fröding. En estas breves piezas el compositor se adapta a la métrica del texto, con formas sencillas y acompañamientos de textura variada con una audacia armónica que resulta muy expresiva. La escritura pianística, en ocasiones un tanto densa, deja entrever una concepción grandilocuente, que es desaconsejada por su antiguo maestro, Wilhelm Stenhammar. Así, en 1900 Morales envía a Stenhammar algunas canciones sobre poemas de Gustaf Fröding, solicitándole una crítica y buscando también una vía de publicación:

“A principios del verano de 1900 llegaron a manos de Stenhammar algunas canciones de Morales, que tenía en aquellos entonces 26 años, sobre poemas de Fröding. Lo que Morales deseaba fue, por un lado, crítica de amigo, y por el otro, recomendaciones para Hennings en Copenhague.

Por su puesto, en la evaluación de *Ingalill* de Morales, Stenhammar estaba atado a su propia creación (que data de agosto de 1893). Se puede decir, en pocas palabras, que si Stenhammar aspiraba a la sencillez de la canción popular, Morales veía el poema más melodramático. Son esclarecedoras las diferencias en la concepción del último verso: "...la mitad de mi reino es la mitad de mi tristeza..." Stenhammar baja la música a través de un *diminuendo* y *ritardando*. Morales hace un amplio énfasis, casi teatral, y deja la melodía y el acompañamiento crecer de *p* hasta *f* con una fermata.

Podría ser, entre otras cosas, que Stenhammar reaccionara contra la diferencia de matices, pero también en las restantes canciones de Morales sobre textos de Fröding hay una tendencia semejante hacia lo grandilocuente y lo patético.

(Este crítica se ha hecho en base a las canciones publicadas. No sabemos si la versión que recibió Stenhammar para estudio fue justamente la misma que se publicó. En todo caso, si Morales llegó a hacer algunos cambios, deberían haber supuesto cierta simplificación.)

Algunos consejos del maestro sobre cómo escribir canciones terminan en un reconocimiento a la más inmensa de las composiciones ¡*El Anillo* de Wagner!”²⁴⁰

Morales realiza el cambio aconsejado por Stenhammar, y suponemos que resta grandilocuencia a sus musicalizaciones, que ganan un tono íntimo y profundidad de expresión. La crítica sueca acoge favorablemente las canciones de

²⁴⁰WALLNERS, Bo: *Wilhelm Stenhammar och hans tid*, [*Wilhelm Stenhammar y su época*]I-III, 1991, 24.

Morales, que a partir de ahora será conocido sobre todo por sus composiciones vocales, muchas de ellas estrenadas en conciertos acompañando a su mujer. En 1911 aparece una reseña sobre la publicación de los *Tre dikter op.6* :

“*Composiciones recientes.* El compositor Olallo Morales ha publicado algunas nuevas composiciones sobre poemas de Gustaf Fröding. La famosa canción «Inga lill» del poeta pertenece a esas poesías de las cuales emana una música inmediata y por eso también incitan a convertirlas en sonidos. Morales también hace suyas las composiciones anteriores, y se tiene que reconocer que el compositor ha podido relatar con éxito el carácter especial del poema. La sonoridad de «Inga lill» de Morales tienen un fuerte carácter de canción popular; el frecuente cambio entre diferentes tonalidades, que Morales utiliza con profusión para materializar sus intenciones musicales, sirve aquí como una buena expresión de la angustia unida al pesar, que inunda el tono del poema. A la caracterización del ambiente de la composición contribuye también la resonancia de tono eclesiástico que irrumpe en sus pasajes a través, por ejemplo, de la frase final, con reminiscencias de coral.

La segunda de sus nuevas composiciones, «Det borde varit stjärnor» (Deberían haber sido estrellas) de Fröding, es una canción, expuesta por un distinguido, ágil e insidioso legato, del que sólo disponen los artistas de canto más excelsos, y todo el ambiente sobre el que descansa esta composición, resulta de un arte exclusivo e íntimo. El tercero y último de los lieder que se halla en el mismo cuaderno, «I solnedgången» (En la puesta de sol), es posiblemente, gracias a su tono más afable, el más accesible al público general”²⁴¹.

En otoño de 1901 Morales regresa a Göteborg e inicia su actividad como crítico musical, conferenciante, pianista solista y acompañante de su mujer. Sin embargo, desde el punto de vista compositivo, se halla aún en una etapa de aprendizaje. En este período continúa su producción de obras orquestales, pero de menores proporciones, como *Andante lugubre op.8* y *Serenade op.4*. Estas obras se caracterizan por una estructura tripartita poco clara, con abundancia de motivos y escasa coherencia formal. Ambas fueron estrenadas en Lausanne, y tienen todavía el status de “ensayo” de escritura para orquesta. De hecho, en el manuscrito de *Serenade* hallamos continuas correcciones en francés de una escritura diferente, sobre todo en lo que se refiere al doblamiento de los vientos-madera por la cuerda principal.

²⁴¹“Nyare kompositioner.” Dagens Nyheter, 13.2.1911.

En 1904 Morales vuelve a Berlín, donde estudia dirección como asistente de Hans Pfitzner en el *Theater des Westens*, y en el verano dirige la Orquesta sinfónica de Laussane, con la que estrena su *Sinfonía*, el *Andante lugubre* y *Serenade*. En el invierno de 1904-5 vuelve a Göteborg, donde ejerce como pianista, profesor de música, director de orquesta y de coro. Ocupa el puesto de segundo director en la recién fundada orquesta de Göteborg y se dedica a sus estudios históricos, con lo que apenas le queda tiempo para su actividad compositiva. Este período de formación culmina en 1910 cuando, recién llegado a Stockholm, Morales revisa la obertura *Försommar*, que había compuesto en 1898. En esta obertura responde a una estructura tripartita, con gran abundancia de motivos de intenso lirismo (ejemplo 6). El material melódico se somete a abundantes intensificaciones y a armonizaciones aisladas muy expresivas, pero carece de unidad formal.

Con motivo de la interpretación de esta obra en 1942, la prensa sueca destaca su componente romántico y majestuosidad:

“«Försommar»[Principios de verano] es un palabra muy poética sueca, que dice más que las denominaciones de los meses y que entendemos como expresión de algo luminoso y frágil, un tímido verdor, un tiempo para dulces nociones e ilusión sobre los días de sol que vienen y la alegría de las vacaciones. "Högsommar" (Pleno verano) es, por lo contrario, un hecho acabado en la evolución de la naturaleza.

Olallo Morales ha compuesto una obertura de orquesta a la que ha llamado "Försommar" (Principio de verano). Es una obra relativamente temprana en su escasa producción-sólida y madura. No obstante, la música, en un florecimiento exuberante con su lenguaje musical pletórico y vigoroso dice más sobre pleno verano; sólo el motivo introductorio, la suave llamada de la trompa, lleva el pensamiento al temprano y débil brote de la naturaleza de junio. Pero cada uno tiene su propia forma de vivir la naturaleza, y "Försommar" es una obra increíblemente majestuosa, intensamente viva y cantabile en la construcción de los temas, grandiosa en la forma, con elevaciones espectaculares y brillantemente escrita para orquesta. Hay algo del canto romántico del maestro, un poco del tono brusco de Brahms y hasta un poco de Berwald en la partitura; es de todas maneras una música estimulante, que se escucharía con gusto de nuevo. Las obras del compositor se deberían tocar más a menudo; tiene un excelente Sonata de piano, tiene canciones interesantes y pequeñas obras de violín.”²⁴²

²⁴²SEYMER, William: “Försommar”, *Dagens Nyheter*, 26.7.1942.

63 [Andante] 3 *bredt, mågtt lugnare*

Flauto Picc
1°
Flauti
2°
Oboi
1°
2°
Clarinetti in B
1°
2°
Fagotti
1°
2°
1° 2° in F
Corni
3° 4° in Ess
Trombe 1° 2° in F
Tromboni 1° 2°
Trombone 3°
Tuba
Timp. i B o F
Triangolo
Violini 1°
Violini 2°
Viole
Violoncelli
Bassi

mf *f* *p dolce* *dolce* *p*
mf *f* *p dolce* *dolce* *p*
f *molto espress.* *p* *molto espress.* *mf* *molto espress.* *mf* *molto espress.* *mf* *molto espress.*

EJEMPLO 6. Olallo Morales, *Försommar* (1898, 1910), cc. 63-67.

III.2.3. Modernización y Exotismo(1912-26)

Desde las obras orquestales estrenadas en Lausanne en 1904 hay un vacío en la producción de Morales, que en estos años se halla consolidando su posición como crítico musical, conferenciante y colaborador con la Academia. A partir de 1912 el compositor continúa su producción liederística sobre textos de poetas suecos con dos colecciones importantes: *Fyra dikter* [Cuatro poemas] op.12 (1916), sobre textos de Gustaf Ullman, y *Fem Sångar ur "Rosenstaden"* [Cinco canciones de "La Ciudad de las Rosas"] op.13 (1919), basados en poemas de Bertel Gripenberg.

Estos dos ciclos suponen un punto de inflexión importante en la producción de Morales. El músico sigue la forma libre sugerida por el poeta, adaptándose íntimamente al significado del texto. Esta cualidad sobresale en "Med Eros' Penna", la primera canción de *Fyra Dikter*, que se convirtió en la obra más interpretada de la colección:

"De las canciones que se interpretaron en esta ocasión, a cargo de Kerstin Lindberg-Torlind y Gunnar de Frumerie al piano, fue posible escuchar con alegría y a lo mejor con cierta emoción el exquisito "Med Eros penna" con texto de Gustaf Ullman.

El poema se consideraba en sus tiempos un poco extraño, porque estaba escrito en verso libre, recargado, naïf: «Ahora quiero; todo a pulso, dibujar de la memoria para la posteridad lo indescriptible, bella sin comparación tú enteramente, o mi amor...»

Si las palabras se pusieran una detrás de otra de esta manera, se pensaría que sólo es prosa. Pero era poesía, y eso lo comprendió el compositor. Lo compuso en un estilo que, a pesar de la barra de compás, fluye igual de libre, igual de juvenilmente balbuceante en la confesión, como lo hace el poema. Pienso que pertenece a las mejores romanzas suecas de sus tiempos."²⁴³

Musicalmente ésta es la canción más sencilla del ciclo, con una tonalidad claramente establecida, regularidad métrica y una organización formal con repeticiones y secciones contrastantes que la convierten en la más accesible para el público en general. El resto de poemas de Ullman, así como la colección de

²⁴³BERG, Curt: "Musik", *Dagens Nyheter*, 14.10.1960.

Gripenberg, se caracterizan por una línea melódica irregular, métrica y armónicamente, con acompañamientos muy variados que crean la atmósfera del poema, estáticos, con riqueza de sonoridades extrañas a la tonalidad y acordes que se disuelven (Ejemplo 7).

Capriccio. Caprice.

Olallo Morales, Op. 12. Nr. 2.

Tempo capriccioso.

„Horch, welch selt - sa - mer Laut trifft zur
„Hör, hvem bän - der på re - glad och

Nacht mein Ohr?
bom - mad port?

Leich - te, zar - te Hän - de rüt - teln an Schloss und Tor -
Lät - ta, mju - ka hän - der tref - va vid la - set fort -

Werklopfet an, wer will zu mir her - ein?
Hvem knackar på, hvem vill in till mig?

mf impetuoso
pp
vivo
m. d.
m. s.
pp
mf
pp

EJEMPLO 7. Olallo Morales, *Fyra dikter* op. 12 (1916). 2. Capriccio, cc. 1-9.

En estas dos colecciones de canciones, Morales se muestra independiente de las influencias románticas anteriores y mira hacia la música más nueva, ajena al postromanticismo alemán, el impresionismo francés, que conocía ampliamente,

como había demostrado en sus años de crítico en *Svenska Dagbladet*²⁴⁴.

En 1924, según consta en un extenso artículo con motivo de su cincuenta cumpleaños, Morales contaba con “una respetable producción”²⁴⁵: *Sinfonía en sol menor*, *Obertura de concierto “Försommar”* [*Principios de verano*], *Andante Lugubre* y *Serenade* para orquesta; *Cuarteto de cuerda en re mayor*, *Sonata de piano en re mayor*, transcripción para violín y piano de la Suite de ballet de *La caravane du Caire* (1783) y de *Lisbeth* (1796) de A. Gretry, piezas para violín y piano, y, sobre todo, una gran cantidad de canciones, entre ellas un ciclo basado en “Rosestanden” [“La ciudad de las rosas”], sobre cinco poemas de Bertel Gripenberg que atrajo un interés especial cuando se publicó en 1920. “Parece que Morales ha cortado aquí definitivamente con ideales anteriores y más bien decidido, o mejor dicho, cambiado su talante a modelos estilísticos «modernos» con su componente de exotismo. Pero no ha abandonado nunca la claridad temática ni la creación de melodías naturales, que aparecen también en sus dos obras para piano recién publicadas con el título de *Två fantasier för piano* [Dos fantasías para piano] op.15.”²⁴⁶

Si las colecciones de canciones suponen la liberación de Morales de las ataduras románticas y el acercamiento a la nueva música francesa, las *Två fantasier för piano* [Dos fantasías para piano] op.15, desde la perspectiva del contexto musical sueco, incluyen un elemento nuevo en la producción de Morales: el exotismo. Constituyen las primeras obras del compositor con claro referente español, que a partir de ahora se va a hacer cada vez más frecuente en su música. La primera de ellas, “Nostalgia” (ejemplo 8), se inspira en un motivo de carácter netamente español. En el primer compás encontramos concentrados una serie de elementos asociados a la música española: ritmo ternario con subdivisión muy marcada, comienzo sobre el acorde de dominante (sin 3ª) en registro grave con un efecto de resonancia muy característico, tonalidad de mi menor con la fórmula

²⁴⁴Musikkritik i Svenska Dagbladet” [“La crítica musical en Svenska Dagbladet”], *Svenska Dagbladets historia 1884-1940*. 220-222.

²⁴⁵STUART, Elsa Marianne: “Olallo Morales 50 år”, *Musikern*, XVII (1924), nº19. Göteborg, Svenska Musikerförbundet, 1924, 254.

²⁴⁶ STUART, Elsa Marianne: “Olallo Morales 50 år”, 254.

final la-sol-fa#-mi con reminiscencias de la escala andaluza. De éste deriva todo el material temático de la obra, articulando una forma tripartita con una sección central de rápidas figuraciones y ritmos marcados. Armónicamente, la introducción de elementos melódicos españoles parece erradicar la ausencia de definición tonal que se observa en sus colecciones de lieder, aunque amplía el espectro de tonalidades que utiliza para las distintas secciones, con un sentido colorista. La sólida estructura y la derivación de todo el material temático de la obra a partir del motivo principal le proporcionan una coherencia y unidad que sitúan a esta fantasía en un lugar destacado de su producción.

Nostalgia

Andantino Olallo Morales, op. 15, nr. 1.

The image displays a musical score for the piece 'Nostalgia' by Olallo Morales, op. 15, nr. 1. The tempo is marked 'Andantino'. The score is written for piano and consists of two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and includes various fingering and articulation markings such as '4', '2', and '1'.

EJEMPLO 8. Olallo Morales, *Tva fantasier för piano* op.15 (1924), I. Nostalgia, cc. 1-6.

En cambio la segunda, “Marina”, está escrita en el estilo de fantasía virtuosística puramente romántica, con un carácter grandilocuente. En la sección central, Morales vuelve a hacer gala de sus amplios conocimientos musicales, pero en esta ocasión sobrepasa la actitud ecléctica para convertirla en admiración manifiesta por un *Nocturno* de Chopin en la misma tonalidad. Morales, al igual que el músico romántico, mantiene inmóvil el diseño del bajo durante un gran número de compases y realiza el mismo tipo de figuraciones rápidas como transición entre los distintos motivos.

EJEMPLO 9a. Olallo Morales, *Tva fantasier för piano* op.15 (1924), 2. Marina, cc.59-63.

EJEMPLO 9b. Chopin, *Nocturno* op.27 n°2, cc.65-68

En esta sección central el compositor introduce también un motivo de “colorido” español, muy semejante al que aparece en “Evocación”, del primer cuaderno de *Iberia* de Albéniz²⁴⁷ (Ejemplos 10a y 10b):

EJEMPLO 10a. Olallo Morales, *Tva fantasier för piano* op.15 (1924), 2. Marina, cc.49-52.

²⁴⁷La partitura de esta obra, junto a otras muchas de Albéniz, se encontraban en la biblioteca personal del compositor depositada en la Biblioteca musical de la Radio Sueca. Véase el Apéndice IV.4

EJEMPLO 10b. Isaac Albéniz, *Suite Iberia*, Evocación, cc.77-84.

La abundancia de obras del compositor catalán en la biblioteca personal de Morales y la cita directa de algunos motivos de la *Suite Iberia*²⁴⁸, convierten a Albéniz en una de las principales vías de acercamiento de Morales a la música española.

La sólida concepción formal y el marcado componente exótico-españolista de “Nostalgia”, han propiciado que sea una de las obras más interpretadas por los pianistas que se han acercado a la producción de Morales. Así, en un concierto con sus últimos lieder, pocos meses después de su muerte, se incluyó también *Nostalgia* en su versión original para piano. “Por su puesto Gunnar de Frumerie trató el piano de modo excelente e interpretó también una obra para piano más extensa, «Nostalgia» de Morales, que significa sentir añoranza, a veces con un matiz un poco enfermizo. Aquí no era ése el sentimiento, sino más bien una brillante muestra del origen español del compositor”²⁴⁹. Ésta es la una de las pocas obras de Morales que ha sido interpretada en público recientemente. Fue incluida, muy significativamente, en un concierto de música española junto a *Goyescas* de Granados. Las notas al programa explicaban la obra del modo siguiente:

“Como compositor dejó Morales entre otras cosas un ballet, unas cuantas obras orquestales más breves, canciones y música para piano, entre ellas dos fantasías de

²⁴⁸ Véase más adelante el estudio del “Zapateado” del Ballet *Las Bodas de Camacho* (1944).

²⁴⁹ BERG, Curt: “Music. Olallo Morales.” *Dagens Nyheter*, 9.12.57.

concepción dramática y reunidas en un cuaderno con el número de opus 15. La primera de ellas, *Nostalgia*, inicia el programa de Bengt Forsberg.

Después de un sencillo motivo a modo de balada, toman el relevo el movimiento y el adorno, y el pasaje se acelera de forma fácilmente comprensible con guirnaldas e incrustaciones de oro como en un tapiz de Liszt. El sereno motivo introductorio se adapta a tempos más lentos en la parte central de la obra, pero lo grandioso pianístico vuelve antes de la parte de la repetición, que reintroduce el ambiente nocturno de la introducción.

Morales aumentó el registro de expresión de esta música al instrumentarla para gran orquesta. La fusión sonora es también rica y el entramado armónico está bien completado. Pero no esperes ningún pulso meridional llevado por el sol de este compositor de linaje español. Los modelos se hallan en nuestros compositores de piano más o menos conocidos, más cercanos, en este mismo punto cardinal²⁵⁰.

Resulta interesante esta adscripción nórdica de la obra más explícitamente española de Morales, pues en la interpretación de Bengt Forsberg²⁵¹ prima lo rapsódico y virtuosístico sobre el carácter *cantabile* del tema de danza, con una concepción que la acerca al repertorio postromántico para piano.

El éxito de esta obra llevó a Morales a realizar transcripciones para violín o vilonchelo y piano, y también una versión orquestal, publicada en 1938. Probablemente, la propia satisfacción del compositor le llevó a incluirla también en la versión más extensa (para la representación del ballet) del preludio de *Las bodas de Camacho* en 1944.

No obstante, cuando en la trayectoria compositiva de Morales este referente español comienza a hacerse manifiesto, disminuyen sus composiciones debido a la intensificación de sus tareas públicas y al crecimiento de la vida musical sueca, quedando su faceta creadora relegada a un segundo plano. “La actividad del catedrático Morales como compositor no es tan llamativa. Su producción no tiene gran extensión y el autor, con respecto a sus propias obras, muestra una gran modestia. (...) Sus composiciones sobresalen por un gran cuidado de factura y su expresión musical revela influencias de modelos de la

²⁵⁰HÖGLUND, Jan Lennart: *Konserten Kommer att sändas i Musikradion*. Bengt Forsberg, piano. 20.10.1992.

²⁵¹*Solitaires*. Bengt Forsberg, piano. Stockholm, Acoustica ACCD-1014, 1995.

reciente música francesa”²⁵². Para Åstrand²⁵³, resulta difícil dar una imagen unívoca del valor y vitalidad de su actividad compositiva. Sin embargo, señala que a partir de 1924 compuso algunas obras de mayor importancia y éxito, y avanzó también en su evolución estilística.

La combinación de exotismo y colorido español llega a su culminación en la obertura a *Abu Casems Tofflor* [“Las babuchas de Abu Casem”] de August Strindberg, compuesta en 1926 y regalada a Alfonso XIII durante su visita a Suecia con el nombre de *España* en septiembre de 1928²⁵⁴. En la obra se describe cómo las zapatillas de Abu Casem fueron tiradas a su tienda de perfume rompiendo los artículos de cristal con los consiguientes gritos de los niños. En sucesivas escenas aparecen la bella hija de Casem, Suleika, el príncipe enfermizo de amor Guri, la noche en el palacio del príncipe y la canción de Soliman, el amanecer y al final también la boda del príncipe Guri y Suleika. El majestuoso final une los diferentes motivos principales de la obertura.

Es una obra para una gran plantilla orquestal, con un extenso grupo de instrumentos de viento y de percusión, además del arpa, la celesta, un tenor y la cuerda. Este gran conjunto nos revela la naturaleza misma de la obra, con una riqueza tímbrica, lograda mediante la alternancia de grandilocuentes sonoridades orquestales y breves pasajes a solo, que suple en ocasiones la ausencia de interés armónico o la escasa unidad formal.

La obra se articula en una forma tripartita con un tema principal, de cierto carácter marcial, que ilustra de una vez las exigencias de exotismo árabe e hispánico del doble título que le asignó el autor:

²⁵²Olallo Morales” Hvar 8 Dag, XXV (1924), n° 52 (18.9.1924), 822.

²⁵³STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan Magnus”, *Svensk biografiskt lexikon*, XXV, 717-721. Stockholm, Svensk biografiskt lexikon, 1987.

²⁵⁴MORALES, Olallo: *Carta autógrafa a Manuel de Falla*. Stockholm-Kungliga Mus.Akad., 1.XII.1928.

The image shows a page of a musical score for the Overture of *Abu Casems Tofflor* by Olallo Morales, measures 17-21. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes parts for woodwinds (Flauti, Piccolo, Oboi, C. Ingl., Clar. (A), Bass Clar., Fag., C. Fag.), brass (Corni I-IV, Trombe I-III, Tromboni 1° 2°, Trombone 3°, Tuba), percussion (Timp. 1, Tambo. bosque, Arpa), and strings (Violini I-II, Viole, Celli, Bassi). The score features various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents), and performance instructions like *non div.* and *Sord.*. A rehearsal mark '2' is placed above the string section in measure 20.

EJEMPLO 11. Olallo Morales, Obertura *Abu Casems Tofflor* [España] (1926), cc. 17-21.

Este tema contrasta con otro más lírico, cerrando la sección de exposición un breve motivo en el concertino con ciertas reminiscencias de la música española en la escala utilizada y el ornamento vocal²⁵⁵:

The image shows a page of a musical score for a concertino. The score is written for a variety of instruments, including Flute (Fl.), Piccolo (Picc.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in A (Clar. (A)), Bass Clarinet (B. Clar.), Flute I and II (Fl. I, II), Cor I, II, III, and IV, Trombones (Timp.), Cello (Cel.), Viola (Vla.), and Violin I and II (Viol. I, II). The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features several dynamic markings, including *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *dim.* (diminuendo). There are also performance instructions such as *Sord.* (Sordina) and *1. Vial. solo.* (First Violin solo). The score is divided into measures, with a box containing the number '12' indicating a specific measure. The music is characterized by its rhythmic patterns and melodic lines, which are noted to have reminiscences of Spanish music.

²⁵⁵En realidad constituye una nueva cita aislada del motivo de Albéniz. Véase el Ejemplo 10.

Poco più mosso (♩ = 108)

Poco più mosso (♩ = 108)

Solo

cresc. dim. Div. Pizz. Div. Pizz.

EJEMPLO 12. Olallo Morales, Obertura *Abu Casems Tofflor*[España] (1926), cc.118-127

En la sección central culmina el tema principal e introduce un original solo de tenor, con un marcado carácter dramático, que vuelve a resultar ambivalente para lo árabe y lo hispánico, incluso en el contexto sueco, tanto por la música como por la ausencia de texto. Musicalmente utiliza acordes de novena en registro grave sobre los que dispone la vocalización del cantante con abundancia de semitonos y ornamentos:

The image shows a musical score for the opera *Abu Casems Tofflor* by Olallo Morales. The score is divided into two systems, measures 182-185. The first system (measures 182-183) includes parts for Arpa, Tenore, Violín I, Violín II, Viola, Cello, and Bassi. The Tenore part features a dramatic solo with the vocalization "Ah" and is marked "un poco libero". The Viola, Cello, and Bassi parts are marked "Div." and "pp". The second system (measures 184-185) includes parts for Arpa, T. (Tenore), Vln I, Vln II, Vla, Vc., and Db. The T. part features a dramatic solo with the vocalization "Ah" and is marked "un poco libero". The Vln I, Vln II, Vla, Vc., and Db. parts are marked "Div." and "pp".

EJEMPLO 12. Olallo Morales, Obertura *Abu Casems Tofflor*[España] (1926), cc.182-185.

La obra en su conjunto resulta llamativa por sus originales elementos melódicos, sus combinaciones tímbricas y su grandilocuencia efectista. En consecuencia, fue una de las obras de Morales más interpretadas y que mayores éxitos le proporcionó. Resulta interesante observar cómo en las reseñas periodísticas sobre la obra, aparece siempre el origen o vinculación española de Morales, en esa persistente identificación de hispanismo y arabismo. La obra fue estrenada en Barcelona en otoño de 1929, dentro de la semana de música sueca, y en su estreno en Estocolmo se escribió:

“La Asociación de Conciertos interpretó el domingo una nueva obertura festiva de Olallo Morales, llena de colorido, bien instrumentada y meridional. Este otoño en Barcelona se llamaba majestuosamente "España" - ahora se llama "Abu Casems Tofflor", de la breve representación de cuento de August Strindberg. La verdad debería estar entre medias. La obra no es tan española como la de Morales, tampoco tan sueca como Abu Casem, pero satisface, sin embargo, todas las pretensiones de un exótico y divertido entretenimiento”²⁵⁶.

Desde su estreno en Barcelona, ésta fue una de las primeras obras de Morales que traspasó las fronteras suecas. En el verano de 1933, esta obra fue interpretada en Alemania con gran éxito y, en esta ocasión, las asociaciones españolas llegaron hasta la nacionalidad del compositor:

“La obertura a "Abu Casems tofflor" de Olallo Morales ha sido interpretada recientemente en Karlsbad bajo la dirección del director general de música Manzer. La composición fue objeto de críticas muy favorables, y entre otras cosas escribió Volkswille, cuyo crítico se guió por el nombre del compositor para considerarlo español: «El concierto fue notable, sobre todo por la primera interpretación del compositor español Olallo Morales de la obertura de la obra de teatro de August Strindberg "Abu Casems tofflor". La obertura, con su descripción del ambiente oriental lleno de colorido en el cual se desarrolla la obra de Strinberg, es sencillamente una obra de arte. La calma y la vitalidad oriental, repleta de colores, junto a la monotomía, lograron expresarse en esta obra con una perfección artística». La composición, que fue recibida con un gran aplauso, fue reinterpretada por el director general de música Manzer el día 1 de septiembre en Poshof.”²⁵⁷

²⁵⁶RANGSTRÖM, Ture: “Konsertföreningen”, *Svenska Dagbladet*, 17.2.1930.

²⁵⁷Svensk musik gör succé i Tyskland.”, *Svenska Dagbladet*, 17.9.1933.

En los años siguientes continúa apareciendo esta obertura en los programas, junto a la orquestación de "Nostalgia", la primera de las dos fantasías para piano op.15²⁵⁸. De hecho, Olallo Morales no avanza en su actividad compositiva en los años treinta y siempre encontramos referidas las mismas obras:

"Su actividad compositiva, que en sus primeros años ha sido muy animada, lamentablemente se ha paralizado un poco durante los últimos años debido a su intenso trabajo como funcionario. En sus primeras obras se puede notar influencia de Liszt y Brahms y a lo mejor de Stenhammar, en las obras posteriores se encuentra un compositor acentuado impresionista, que se unía a un estilo nuevo- podemos mencionar a Albéniz-francés y español. "Nostalgia", que es una orquestación de una obra de piano, deja translucir un colorido español local bastante decidido y la obertura de la obra de Strindberg "Abu Casems tofflor" - interpretada la última vez por Joan Manén en una tarde de orquesta de Konsertföreningen- da una expresión más general del colorido exótico del compositor y de su talento vivo y lleno de fantasía. Por lo menos se puede considerar la obra como una verdadera muestra de arte de instrumentación y de un hábil colorido."²⁵⁹

Por estos años tan sólo compone una colección de canciones, *Sex Dikter ur Tusind-Fryd* [*Seis poemas de Tusind Fryd*] (1931) sobre textos de poeta danés Fredrik Nygaard. En ellos Morales parece renunciar a la libertad métrica, formal y armónica de *Fyra dikter* y *Fem sånger*, volviendo a las melodías líricas y equilibradas, tonalmente definidas con acompañamientos cuyas texturas recuerdan a los lieder románticos. Esta vuelta al modelo de sus primeras canciones puede estar motivada por la difícil comprensión para el público de sus canciones innovadoras. En 1933, estrena la versión orquestal de algunos de estos lieder:

"La sociedad de conciertos presentó en el programa matutino del domingo tres canciones con orquesta de Olallo Morales. Dos de ellas, «Cello solo»(Frederik Nygaard) y «Danserskans sång» (Gustaf Ullman), apenas dejan ver alguna diferencia; no hay ningún sonido que llame la atención del oyente. Sin embargo el tercero, «Med Eros' penna», también sobre un texto de Ullman, por lo demás conocido en edición para piano, cautiva mediante su melodía excelsa y apropiada para el poema; se podría llamar dialogante en el buen sentido."²⁶⁰

²⁵⁸"Konsertföreningen", *Stockholm Tidning*, 22.10.34.

²⁵⁹SEYMER, William: "Ur Veckans musikprogram", *Röster i Radio*, 43 (1934).

²⁶⁰BERG, Curt: "Teater Musik Film. Konsertföreningen." *Dagens Nyheter*, 6.11.1933.

III.2.4. El triunfo de las asociaciones españolas (1940-1948)

Desde 1931, la febril actividad administrativa como secretario de la Academia sume a Olallo Morales en un período de absoluta esterilidad compositiva que no finalizará hasta que deje su cargo en 1940. Tras su jubilación, aparecen artículos periodísticos (fundamentalmente con motivo de sus cumpleaños más señalados) que son todo alabanzas a sus facultades como secretario y a su vuelta a la composición, con rápidas enumeraciones de sus obras, y situándolo, sin más, entre los compositores suecos del momento. En el otoño de 1940, a partir de su jubilación como secretario de la Academia y aunque mantiene el cargo de inspector de las orquestas subvencionadas por el estado, “Olallo Morales vuelve a ser compositor de nuevo”:

“Pero aparte de este trabajo espera el catedrático Morales, según comunica a Svenska Dagbladet, tener la oportunidad de ocuparse de una actividad que le toca muy de cerca y que el trabajo duro de la academia no le ha permitido hacer durante muchos años, la composición. Está claro que nuestra vida musical ahora puede esperar varias señales de vida del compositor Morales, y aquí hay un gran número de obras grandes y pequeñas que esperan su forma final, sugerencias e ideas que han estado germinando a la espera del tiempo para ser realizadas.”²⁶¹

En diciembre de 1940 anuncia la publicación de un cancionero del soldado sueco actualizado, con más de cien canciones monódicas con texto reunidas en un formato manejable para mejorar el ambiente durante los descansos en la vida de campamento y en la formación. Proviene de una antigua propuesta del secretario de KMA, que toma forma con los tiempos de guerra y el aumento del espíritu militar en esos años. La selección engloba cinco de los salmos más cantados de la vida militar, a continuación himnos patrióticos como "Du gamla, du fria" (Tu vieja, tu libre), "Vart land" (Nuestro país), "Kungssången" (La canción del rey), y "Sveriges flagga" (La bandera de Suecia) de Alfvén, canciones de campamento incluyendo canciones populares, canciones modernas, canciones de paisajes

²⁶¹Olallo Morales blir Komponist igen.” [“Olallo Morales vuelve a ser compositor otra vez”] *Svenska Dagbladet*, 4.8.1940.

representativos de todas las provincias de Suecia y regimientos, también unas cuantas canciones militares finlandesas, inspiradas en la última guerra²⁶². Teniendo en cuenta la importancia de esta formación en la vida musical sueca, resulta comprensible la aparición en la producción de Morales de tres obras para coro masculino: *Biskop Tomas Frihetssång* [*Canto de libertad del obispo Tomas*], *Svensk Sång* [*Canción sueca*] (1918) y *Till Hembygden* [*A mi tierra*] (1924).

En 1944, con motivo del 70 cumpleaños del emérito catedrático, aparecen en la prensa interesantes reseñas con respecto a su obra, anunciando la posibilidad de continuación:

“Como compositor Morales siguió una evolución cronológica: empezó en el espíritu del romanticismo alemán tardío para, a través del impresionismo, acercarse a un lenguaje de tono modernístico. Entre sus obras destacan, aparte de las obras juveniles, gran cantidad de canciones con textos de autores suecos (Ullman, Fröding, Gripenberg), algunas con buenas melodías y sencillos trazos, otras pintadas con una gran paleta de colores brillantes, también destacan incluso unas pocas obras de cámara y algunas obras de piano. La más conocida y probablemente la más tocada es su obra "Abu Casems tofflor" (Las babuchas de Abu Casem) basada en la obra de Strindberg, de gran riqueza tímbrica y un color orquestal de origen auténticamente español. No es una producción abrumadora, pero el vital septuagenario seguramente no piensa vivir de las rentas...”²⁶³

Esta anunciada vuelta a la composición tras su jubilación se materializa en 1943, año en que Morales crea la primera obra significativa de este período de madurez, el *Concierto para violín en re menor*. En esta obra, dedicada a su amigo Joan Manén, rebosa el virtuosismo vanidoso del violinista catalán, y a la vez podemos observar las características propias de las obras orquestales de Morales, es decir, la explotación de los recursos tímbricos que le ofrece la amplia plantilla orquestal, la utilización de los esquemas formales tradicionales con escasa coherencia interna y una tendencia general al carácter grandilocuente. El primer movimiento, en forma de sonata, es puro virtuosismo desde la fermata con la que comienza hasta la cadencia final, con una armonía tradicional y motivos de tono

²⁶²Sångbok för svensk soldat. Modern sångsamling klar till våren.”[“Cancionero del soldado sueco. Una moderna colección de canciones estará disponible para el verano.”*Svenska Dagbladet*, 5.12.1940.

²⁶³ “Olallo Morales 70 ar”, *Svenska Dagbladet*, 14/10/1944.

postromántico. En este concierto el “carácter español” lo proporcionan los continuos ornamentos vocales de la línea melódica del instrumento solista. El segundo y último movimiento es un rondó, precedido de una introducción, con carácter de exhibición jocosa que alterna un tema principal en saltos con un característico motivo de hemiola, ritmo muy emparentado con las danzas populares españolas (ejemplo 14). La introducción de motivos de marcado referente popular español no se realiza en un contexto armónico moderno, sino que parece llevar al compositor a abandonar todas sus inquietudes innovadoras en favor de un acompañamiento tradicional y en el contexto del concierto de exhibición virtuosística del siglo anterior. Como en la obertura a “Abu Casems tofflor”, esta falta de interés armónico la suple con la riqueza tímbrica y la exhuberancia sonora y virtuosística.

The image shows a handwritten musical score for a concert piece. The score is arranged in a system of staves. The instruments and parts are labeled as follows:

- Ottav. (Oboe)
- Fl. (Flute)
- 2.Ob. (Second Oboe)
- 2.Cl. in La (Second Clarinet in B-flat)
- 2.Fag. (Second Bassoon)
- 4.Cor. in Fa (Four Horns in F)
- 2.Trb. in Fa (Two Trumpets in F)
- 1.2.3.Tbn. (Three Trombones)
- 3. (Third Trombone)
- Strpa. (String Parts)

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. A handwritten annotation "Solo 1" is present above the 2.Ob. staff, and "p. gracioso" is written below it. The score is written in a traditional, somewhat archaic style, characteristic of the late 19th or early 20th century.

En Noviembre de 1944, con motivo del estreno del *Concierto para violín*, aparece en la prensa esta irónica reseña:

“El anterior secretario de la academia de música, el catedrático Olallo Morales, no ha sido especialmente productivo como compositor. Su tiempo y actividad al servicio de la señora Música posiblemente no ha admitido descanso acompañado de inspiración. Aparte de la tarea que acaba de dejar en el templo en Nybroplan, sigue trabajando como inspector para las orquestas subvencionadas por el Estado. Prueba de su vitalidad es que a su edad antes del invierno ha sido capaz de concentrarse en un concierto de violín, que se estrenó en Konsertföreningen el domingo y fue interpretado por Endre Wolf. El concierto era largo como un informe anual en Musikakademien, pero también bien caligrafiado como eran éstos en el tiempo en que eran escritos y leídos por el propio Morales.

No se puede decir que Morales tenga un estilo propio, su carácter muy cosmopolita, se nota en que tanto la herencia española, o vamos a decir la amistad con Alfonso, y la estancia de verano en Tällberg, han dejado profundas huellas sobre todo en el Rondó cantabile. Comenzaba en un tono sueco y luego estaba condimentado con ritmos españoles. La interpretación del propio concierto fue demasiado intranquila, las partes lentas, y eran muchas, fueron interrumpidas de arrebatos más cortos de concierto dramático. En general hubiera sido suficiente con el primer movimiento, que duró alrededor de 20 minutos. En él sonaba melodiosa música cautivadora, conocida y escuchada muchas veces pero adaptada con estilo. Oscilaba entre *Lapplandssynfoni* (sinfonía de Laponia) de P.-B [Peterson-Berger], el ambiente de Arnljot y el gallo de oro de Rimsky Korsakov. Así pues una oriental de P.-B. No careció de interés ésta hábil aunque algo cansina *cavalcade*.

Endre Wolf no ha estado en sus mejores momentos las últimas veces que le hemos escuchado, la impresión de la hazaña también se vuelve turbia cuando no se toca de memoria. Pero, por su puesto, cantaba su arco en los pasajes *cantabiles*. Si uno se atreve a aconsejar al catedrático un acortamiento del concierto, es posible que no se haga popular, porque aunque hubo algunos momentos triviales era, sin embargo, música que se pudo escuchar en el mejor sentido. Pero para poder disfrutar mejor se exige que se olvide todas las pequeñeces politicomusicales, que ni si quiera el elegante diplomático en nuestra vida musical, que se llama Olallo Morales ha podido evitar que se le peguen; acaba de ser homenajeado en su día de 70 años aunque con escaso eco en la prensa”²⁶⁴.

²⁶⁴ NYBLOM, Teddy: “På upremiär.”[“Estreno”], *Svenska Dagbladet*, 13.11.1944.

Nyblom, por tanto, deja entrever una curiosa relación entre la introducción de elementos españoles en la música de Morales y su amistad con importantes personalidades de nuestro país. También señala su cita de elementos nórdicos y exótico-orientales tomando como modelo a Rimsky Korsakov. En otra interpretación del concierto diciembre de 1952 en la Radio, la reseña periodística aparecida vuelve a incidir en su carácter ecléctico y anticuado, situándolo en la tradición de la música hispanista de la segunda parte del siglo XIX:

“El concierto de violín de Olallo Morales, que se interpretó en la radio el viernes, es una obra de un hombre de 70 años, pero aún en forma. Los procedimientos técnicos son todavía seguros, y la orquesta y la voz del solista tienen flexibilidad y equilibrio. Sin embargo, no es una gran obra. El carácter ecléctico sobresale y el lenguaje de tono postromántico es anticuado, por eso, como tantas veces en este compositor, se basa en estilos musicales internacionales que ahora están irremediamente pasados de moda. La obra en dos movimientos es, no obstante, formalmente irreprochable y el solista tiene muchas oportunidades para actuaciones agradecidas y brillantes, aquí, sin embargo, vienen el recuerdo el tío Lalo y otros”²⁶⁵.

Sin embargo, como señala Åstrand, la evolución de Morales en sus obras de madurez resulta sorprendente, pues, volviendo a su origen, busca un nuevo rasgo de colorido español que culmina en la década de los cuarenta:

“Ciertamente, ya hay en los anteriores intentos de composición de Morales un elemento español (*Fandango*, *Juguete* de 1890-1) pero es en 1940 cuando las asociaciones españolas triunfan con fuerza (*Balada andaluza*, *Las Bodas de Camacho*). Especialmente en el montaje en Helsinki y Estocolmo de este apreciado ballet dominaban los tonos de su país natal, lo cual, por supuesto, también es una consecuencia de la elección de material, un episodio de *Don Quijote* de Cervantes. La música se escribe entonces con conocidos ritmos de baile (zapateado, tango, habanera, jota aragonesa) o motivos (alborada)españoles”²⁶⁶.

En 1945 Morales termina el ballet *Camachos Brollop* [*Las Bodas de Camacho*] con coreografía de Julián Algo. El argumento de la obra, basado en un

²⁶⁵Olallo Morales violinkonsert”, Dagens Nyheter, 13.12.1952.

²⁶⁶ÅSTRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 719.

pasaje del *Quijote*, fue explicado por el propio compositor en el programa del estreno:

“La obra se basa en un episodio de Don Quijote de Cervantes. El tema se ha tratado varias veces en diferentes formas, entre otros en la única ópera de Mendelssohn, la obra juvenil *Las Bodas de Camacho*.

El argumento se desarrolla en las afueras de un pueblo español. Quiteria, la hija de un rico campesino, ama al pastor Basilio. Su padre exige, por lo contrario, que se case con el adinerado hijo de un campesino, Camacho. Los amantes son sorprendidos en un encuentro nocturno por el padre de Quiteria, que con sus jornaleros la estaban buscando. El pastor es golpeado, quedando inconsciente, y se llevan a Quiteria. Don Quijote y su escudero, Sancho Panza, se han perdido en el bosque y buscan alojamiento. Encuentran a Basilio y lo espabilan hasta que vuelve en sí. Después de haber escuchado su historia se deciden a ayudarlo. Don Quijote propone una lucha abierta, pero Sancho Panza encuentra menos peligroso utilizar la astucia. Deja su espada a Basilio para que, a través de un suicidio fingido, inspire la compasión de la gente. Don Quijote y Sancho Panza se echan a dormir en el bosque. -Por la mañana se prepara la fiesta de la boda mientras el pueblo baila. El cortejo de la boda hace su entrada y la ceremonia va a tener lugar. Antes de que Quiteria baile con Camacho, Basilio se lanza y lucha con él. Éste huye y Basilio finge clavarse la espada en el pecho y cae muerto en los pies de Quiteria. La gente expresa sus compasión por los amantes y Don Quijote insta al cura a que una a Quiteria con el moribundo Basilio. En cuanto el casamiento ha terminado, se levanta Basilio corriendo y se reúne con Quiteria en un abrazo. Camacho vuelve para luchar pero por sugerencia de Don Quijote cede por lo inevitable y renuncia a Quiteria. Con jotas aragonesas, en las cuales vuelve a sonar la canción del amor, termina la fiesta bajo las campanadas de la iglesia del pueblo”²⁶⁷.

Morales organiza musicalmente el argumento con el siguiente esquema²⁶⁸:

1. *Förspel* [*Preludio*] (Noche en el bosque. Basilio llega para encontrar a Quiteria)
 - (Música en la lejanía. Basilio escucha los pasos de Quiteria. Quiteria entra y abraza a Basilio. *Nostalgia*. Pedro busca a Quiteria. Separa a los amantes. Ataca a Basilio. Se lleva a Quiteria a la fuerza. Don Quijote y Sancho Panza entran en escena, buscan un sitio para pasar la noche, encuentran a Basilio y les cuenta la historia y traman el plan.

²⁶⁷BRODIN, Gereon: “Olallo Morales. Född 1874.”, *En värld av musik [El mundo de la música]*. Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1954, 201.

²⁶⁸Añadimos entre paréntesis las anotaciones del compositor en la partitura.

Duermen. Amanece. Se unen a los invitados.)

2. Zapateado. (Danza general)

3. Petenera. (Danza de las jóvenes).

4. Tango.

- (El sonido de la fanfarria anuncia que llega el cortejo de la boda.)

5. Alborada. (El cortejo nupcial hace su entrada bailando).

6. Habanera. (Tras sentarse los invitados, las damas de honor danzan una habanera).

7. Danza de Quiteria. (Los invitados exhortan a la triste Quiteria a bailar, ella se levanta buscando los ojos de Basilio, como no los encuentra, comienza a bailar sin ganas. Progresivamente, pensando que Basilio la ha abandonado su danza se hace más brillante y ardiente. Con desesperación y pena se aproxima a Camacho, y finge estar apasionadamente enamorada de él. Ambos se dejan llevar por el movimiento de una danza desenfadada. Danza general)

- (Cuando culmina el fuego y el ritmo ardiente, Basilio se lanza para separar a Quiteria de Camacho. Se inicia un violento combate. Basilio vence y Camacho huye. Basilio, como un loco, continúa solo la danza. Basilio saca su espada, finge atravesarse el corazón y cae a los pies de Quiteria. Quiteria se arrodilla y llora. Don Quijote se acerca a consolarla. Insiste sobre el estado de desesperación de Basilio e insiste en que les den la bendición nupcial. Basilio se levanta y abraza a Quiteria. Camacho intenta separarlos. Don Quijote le hace desistir. Todos celebran la unión con una jota.)

8. Jota aragonesa.

Morales inicia el ballet con un preludio, al que sigue un largo “interludio” que plantea la acción, y continúa con una serie de seis danzas que finalizan con un segundo interludio en el que tiene lugar el feliz desenlace, que todos celebran con la jota final.

El preludio inicial, con una amplia orquestación que proporciona riqueza tímbrica al inicio de la obra, incluye un motivo central semejante al que cantaba el tenor en la obertura a “Abu Casems tofflor” con ornamentos vocales e instrumentación exótica. El interludio que sigue, igual que el que aparece tras la danza de Quiteria, se adapta a la acción, que Morales anota y describe musicalmente. Incluye la transcripción para orquesta de “Nostalgia”, la primera de

las dos fantasías op.15 (1924), para ilustrar el encuentro amoroso entre Basilio y Quiteria.

Las danzas tienen una estructura muy sencilla, con un motivo principal que se repite varias veces alternando con otros secundarios de carácter más lírico. Algunas de estas danzas, como el zapateado, la petenera y la jota, muestran el interés de Morales por acercarse a la música popular española, y aparecen retratadas con sus elementos representativos. La petenera, por ejemplo, la caracteriza con el marcado ritmo de hemiolia que produce la alternancia de 6/8 y 3/4. En el plano melódico, y rítmico también, Morales vuelve a acercarse a la música española a través de Albéniz, como muestra la semejanza entre el motivo del zapateado y el de “El puerto”, del primer cuaderno de *Iberia* (Ej.15).

Sin embargo, este interés por el conocimiento de la música española (aunque sea a través de prototipos característicos) se combina con una visión marcadamente exótica de la misma, recurriendo a elementos representativos de la música española fuera de España, como el criollismo de una habanera que bailan las damas de honor, o de un irracional y apasionado tango que hace bailar a los invitados a las bodas de Camacho (Ej.16). Este tono apasionado, que roza el desenfreno, como el propio autor explica en las notas que añade a la danza de Quiteria, resulta muy ilustrativo del carácter irracional secularmente relacionado con España, que el mismo Morales identifica con la música “española”.

The image shows a musical score for 'El Puerto' from Suite Iberia by Isaac Albéniz. The score is in G major and 6/8 time. It features a complex rhythmic pattern with frequent accents and slurs. The first system is marked 'fort et très en dehors.' and the second system is marked 'toujours joyeux.' The score includes various dynamic markings such as 'ff', 'f', and 'ff'. The score is written for piano and includes a variety of rhythmic figures and melodic lines.

EJEMPLO 15°. Isaac Albéniz, *Suite Iberia*, El Puerto, cc. 11-17.

The image shows a handwritten musical score for the Ballet *Las Bodas de Camacho* by Olallo Morales. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Picc.** (Piccolo)
- 2 Fl.** (Two Flutes)
- 2 Ob.** (Two Oboes)
- Cl. F.** (Clarinet in F)
- 2 Cl. in La.** (Two Clarinets in B-flat)
- Cl. b. in Sib.** (Clarinet in B)
- 2 Fag.** (Two Bassoons)
- C. f.** (Cornet in F)
- 1. 3. 4. Cl. in Fa.** (Three Clarinets in F)
- 2. 4. Cl. in Sib.** (Two Clarinets in B)
- 3. Tubn.** (Three Trombones)
- Cl.** (Trumpet)
- Timp.** (Timpani)
- Tam. B.** (Tambourine)
- CP.** (Cymbal)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *stacc.* (staccato). There are also first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes. The score is written in a clear, legible hand.

EJEMPLO 15.b. Olallo Morales, Ballet *Las Bodas de Camacho*(1945), Zapateado, cc.12-18.

Esta imagen exótica (criolla, en particular) e irracional no aparece comentada en ninguna de las reseñas que se escriben a partir del estreno de la suite del ballet. Por el contrario, la bibliografía sueca destaca significativamente que esta suite consta mayoritariamente de diferentes tipos de bailes españoles, mantenidos en un estilo nacional tradicional español y eficazmente elaborados ²⁶⁹. Sin embargo, para un público ávido de exotismo, la variedad y riqueza de las danzas y la orquestación, proporcionaron un gran relevancia a esta obra dentro de la producción del músico.

El ballet se estrenó en 1948 en la ópera de Helsinki y ese mismo año se representó también en la ópera de Estocolmo. Anteriormente ya se había presentado la parte musical en forma de suite de concierto “a través de la emisión en la radio, la sociedad de conciertos en Estocolmo, y también otras sociedades de conciertos”²⁷⁰. En su estreno en la ópera finlandesa el ballet *Las Bodas de Camacho* obtuvo un gran éxito. En la extensa reseña aparecida en *SvD* se deja a un lado la coherencia argumental y musical, para destacar el brillo de los números de baile y la orquestación :

“El alegre ballet de Olallo Morales, "Camachos bröllop", sobre un diseño coreográfico de Julian Algo, se estrenó el jueves pasado por la noche. Fue una actuación excelente. Puede ser que el argumento no esté tan claro para el que no haya ojeado recientemente su "Don Quijote", pero eso no tiene mayor importancia. Lo que uno se fija en especial es en la naturalidad en que se cambian los dúos, pantomimas y números de conjuntos más grandes. Morales ha utilizado los tipos conocidos de bailes españoles con coloridos bien logrados u originales melodías españolas pero empapadas en el brillo caleidoscópico de la moderna orquestación armónica. Una música brillante, de ritmo vivo y no falta carácter personal. Esto destaca sobre todo en el gusto y la fantasía de los cambios y las introducciones que se han hecho, destinados a acompañar las pantomimas y lograr una coherencia musical en el ballet en su totalidad. El tejido sonoro es rico en pequeñas sorpresas, en coloridos armónicos o melódicos bien logrados. En la instrumentación destaca el buen uso de los vientos-madera, también el discreto uso de las guitarras. Una música que suena sin jaleo. Lo mejor es, sin embargo, que todo es realmente muy bailable.

Julian Algo ha compuesto una coreografía a esta música agradecida dentro del marco del ballet clásico y que subraya de una manera excelente el tema básico español. Los

²⁶⁹BRODIN, Gereon: “Olallo Morales. Född 1874.”, *En värld av musik [El mundo de la música]*.Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1954, 201.

²⁷⁰“Finska operan i Helsingfors...”, *Svenska Dagbladet*, 28.9.1948.

números de baile llamaban especialmente la atención. Era baile de gran potencia sin demasiados artilugios técnicos. Los cambios y las introducciones, sin embargo, parecían a veces demasiado cargados en comparación con la música discreta de los números de baile.

Las partes principales estaban repletas de una fuerza característica y belleza juvenil, según las circunstancias, y la alegría del baile dio al escenario del conjunto esplendor e ímpetu. El reducido número bailarines masculinos hicieron que la triste figura del caballero pareciera torpe y el individuo dió más bien una imagen de estar en una situación alimentaria mejorable. Su escudero era, por lo contrario, un tipo gracioso y bien logrado. En los papeles principales de baile se pudo ver a Elsa Sylvesterson, Margaretha von Bahr, Hannele Keinänen, Klaus Salin y Kaarlo Hiltunen.

Especialmente dignos de alabanza fueron los elegantes, discretos y originales vestidos hechos por Martha Neiglick-Platonof. Los efectos de la luz eran logrados, especialmente la utilización del gracioso amarillo. El catedrático Leb Funtek con la orquesta de la ciudad y un par de virtuosos de guitarra hicieron los honores al compositor, que junto con Julian Algo, fueron objeto de aplausos prolongados por parte de un animado público.²⁷¹

Este ballet tuvo una importante existencia como suite orquestal, que fue incluida, junto a la obertura a “Abu Casems Tofflor”, en la única grabación comercial dedicada por completo a la música de Morales²⁷².

Este período de “triunfo de las asociaciones españolas”, que comenzaba tímidamente con el *Concierto para violín* y se hacía explícito, a través de la música y el argumento, en *Las Bodas de Camacho*, continúa con una obra sobre textos del poeta español de más eco internacional en esos años. En Mayo de 1944, Hjalmar Gullberg, un gran poeta y traductor sueco, publicó en *Bonniers Litterära Magasin* cuatro fragmentos de su traducción de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca²⁷³. Entre ellos se encontraba *Vaggvisa [Nana]*, que abre el cuadro segundo del primer acto del drama. Morales debió interesarse en seguida por ese poema, ya que en Diciembre de ese año Gullberg le responde sobre la localización de la versión original²⁷⁴. La obra fue representada en Stockholm a finales de 1944,

“«²⁷¹Camachos bröllop» på Finska operan.” *Svenska Dagbladet*, 15.10.1948.

²⁷²MORALES, Olallo: *Camachos Brollop. Abu Casems tofflor*. Orquesta sinfónica de la Radio de Estocolmo, Sten Fryckberg, director. London, WB-91144, 1955.

²⁷³MORBY, Edwin S.: “García Lorca in Sweden”, *Hispanic Review*, XIV(1946), 38-46.

²⁷⁴GULLBERG, Hjalmar: *Carta a Olallo Morales*. Stockholm, 3/12 1944 [CCM].

The image shows a page of a musical score for the song 'Nana' by Olallo Morales. The score is written for a full orchestra and a vocal soloist. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), 3 Clarinets in B-flat (3 Cl. in b), Bassoon in F (Bs. in F), 2 Trumpets in B-flat (2 Tr. in b), 2 Trombones in B-flat (2 Tr. in b), Trombones in C (Tr. in C), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Voice (Canto), Violins I and II (Vni. I, Vni. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal line is in Spanish and includes the lyrics: 'No shall little-hi-ra om dew stora has-ten, som var rädd för vat-ten.' The score includes various musical notations such as dynamics (p, p dolce), articulation (accents), and phrasing slurs. The tempo is marked 'Allegretto'.

EJEMPLO 17. Olallo Morales, *Nana* [del drama de F.G. Lorca "Bodas de Sangre"] (1944), cc. 1-9.

"Nana, niño, nana
 del caballo grande
 que no quiso el agua."²⁷⁵

²⁷⁵GARCÍA LORCA, Federico: *Bodas de Sangre. Yerma*. Barcelona, Seix Barral, 1983, 20.

Este tono “misterioso” se mantiene durante toda la obra sin lograr reflejar el intenso carácter dramático del poema. La clasificación de esta obra como perteneciente al género de música escénica en todos los catálogos de la obra de Morales, debe estar inducida únicamente por la identificación parcial del título de la misma: *Vaggvisa scen ur Federico García Lorcas drama “Brodbröllop”* [Escena de la nana del drama de Federico García Lorca “Bodas de Sangre”].

Esta etapa de intenso referente español en la producción de Morales, que arranca en la década de los cuarenta, culmina con su última obra pianística, *Balada andaluza* (1945). Constituye una síntesis madura de las características que había cultivado durante toda su trayectoria. Tras una introducción grandilocuente, aparece el motivo principal envuelto en un acompañamiento que alterna subdivisión binaria y ternaria, creando una sonoridad difusa (Ej.18):

The image shows a handwritten musical score for a piano introduction. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and a tempo marking of *pp* (pianissimo). The melody in the upper staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The accompaniment in the lower staff consists of chords and single notes, with some triplets. The score ends with a *pp* marking and the instruction *sempress. dolente*.

EJEMPLO 18. Olallo Morales, *Balada Andaluza*(1945), cc.7-10.

Encontramos también un tema *cantabile* en la sección central, que resulta una mera ampliación del anterior, con un ornamento “vocal” al final (Ej.19):

The image shows a handwritten musical score for a cantabile section. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) and a tempo marking of *cantando*. The melody in the upper staff features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over a group of notes. The accompaniment in the lower staff consists of chords and single notes, with some triplets. The score ends with a *pp* marking.

EJEMPLO 19. Olallo Morales, *Balada Andaluza*(1945), cc.34-39.

Pero este tema, envuelto en un rico entramado de líneas melódicas , está

articulado en cinco frases que constituyen una especie de “copla” en la sección central de la obra, que tras un pasaje de ritmo marcado se unifica con la vuelta a los dos motivos principales de la misma. Aunque se incluyen pasajes grandilocuentes en la introducción y las transiciones, predomina el “canto” de melodías con una cierta exquisitez sonora, de ahí el calificativo de impresionista que obtuvo la obra en el contexto sueco. “Las obras de piano interpretadas tenían en común un intencionado colorido español, especialmente *Balada andaluza*, una de las últimas producciones del compositor, que es una magnífica obra impresionista en rojo y amarillo”²⁷⁶.

La forma tripartita con una copla intermedia y la rica escritura pianística que envuelve los temas señala de nuevo a Albéniz como referente, aunque aquí la alternancia de subdivisión binaria y ternaria no dé lugar a un ritmo de danza hispano, sino que define una atmósfera sonora con cierta reminiscencia de un ritmo muy “español fuera de España”, la habanera.

III.2.5. Norte y Forma (1948-1954)

A partir de 1948 Morales se concentra en la composición orquestal, realizando una serie de obras que rompen con sus tendencias modernas, exóticas e hispanistas. Inicia esta etapa con la obertura nº3 *Sommarmusik* (*Música de verano*), una obra que combina el carácter festivo del motivo principal con grandes intervenciones a solo de los vientos que entronca con la tradición de la música “nórdica”. Es una obra “festiva” con una arcaica forma de sonata y abundancia de material melódico accesible sin prescindir de la variedad tímbrica que caracteriza su escritura orquestal. En 1951 Morales se traslada definitivamente a su residencia habitual de veraneo en Tällberg. Allí inicia la composición de una obra orquestal que finalizará en 1953, *Triptykon*. El primer movimiento “Fantasi”, y se convierte en una forma libre con abundancia de motivos festivos y solos de viento. Contrasta ampliamente con el segundo un “Passacaglia” que se articula mediante veinte repeticiones de un escueto tema, originalmente expuesto por los fagotes en la presentación inicial (Ej. 20):

²⁷⁶Olallo Morales tonkonst” [“El arte musical de Olallo Morales”], *Dagens Nyheter*, 15.5.1955.

Alternan presentaciones más líricas del tema con otras de tono enérgico con rápidas figuraciones y amplia instrumentación (Ej. 21):

5 Allegro energico

The musical score is written for a full orchestra and is divided into two systems. The first system includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Horn I and II, Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, and String section. The second system continues the orchestration with similar instruments. The score is marked with various dynamics and articulations, including *sord.*, *sotto*, *Solo*, *sacca*, *pizz.*, and *avvampato*. The tempo is indicated as **Allegro energico**.

The image shows a page of handwritten musical notation for the second movement of 'Triptykon' by Olallo Morales. The score is for a full orchestra and includes the following parts and markings:

- Fl. I & II:** Flute I and II parts, marked *sempre cresc.*
- Ob. I & II:** Oboe I and II parts, marked *sempre cresc.*
- Cl. I & II:** Clarinet I and II parts, marked *sempre cresc.*
- Bs.:** Bassoon part, marked *sempre cresc.*
- Cor. Angl.:** Cor Anglais part, marked *sempre cresc.*
- Tr. I & II:** Trumpet I and II parts, marked *sempre cresc.*
- Tbn.:** Trombone part, marked *sempre cresc.*
- Tuba:** Tuba part, marked *sempre cresc.*
- Timp.:** Timpani part.
- Vamb.:** Snare Drum part.
- Bs.:** Bassoon part, marked *sempre cresc.*
- Viol. I & II:** Violin I and II parts, marked *sempre cresc.* and *arco*.
- Vla.:** Viola part, marked *sempre cresc.* and *arco*.
- Vcl.:** Violoncello part, marked *sempre cresc.* and *arco*.
- Cb.:** Double Bass part, marked *sempre cresc.*

The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains measures 42-44, and the second system contains measures 45-45. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

EJEMPLO 21. Olallo Morales, *Triptykon* (1945), II. Passacaglia, cc. 42-45.

El carácter austero del tema y las repeticiones grandiosas del mismo llevan inevitablemente a relacionar este *Passacaglia* con el *Allegro energico e passionato* de la Sinfonía nº4 en Mi menor op.98 de Johannes Brahms. Morales cierra su tríptico sinfónico con una breve invocación, con una sonoridad estática, provocada por los acordes sin tercera en movimientos de cuartas descendentes repetidas (Ej. 22). Continúa con un breve motivo también en este tono de recogimiento, con un gusto por el brillo sonoro orquestal, dentro de la tendencia general a la riqueza tímbrica en las orquestaciones de Morales, que se relaciona aquí claramente con las instrumentaciones de la música rusa de finales de siglo.

Invocation.

Andante religioso.

The musical score is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (1.2. and 3.), Ob. (1.2.), Cor. ing., Cl. La. (1.2. and 3.), 2 Fag., Cor. Fa. (1.3. and 2.4.), Tr. Do (1.2. and 3.), Tr. B. (1.2. and 3.), Tuba, Timp, Platte, Strpa, Vl. I. (1. and 2.), Vl. II., Vla., and Cb. The tempo is marked 'Andante religioso'. The score shows the first few measures of the piece, with various dynamics like *pp*, *p*, and *mf*, and articulation marks like *leg.* and *rit.*. The music features a series of descending fourths, characteristic of the 'Invocation'.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphonic work. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (1.2, 3), Ob. (1.2), Cor. ingl. (1.2, 3), Cl. (1.2, 3), 2. Fag., Cor. (1.3), Tr. Do. (1.2, 3), Tbn. (1.2, 3), Tuba, Timp., Piatte, Cmpa, Vn. I (1.2, 3), Vn. II, Vla., Vcl., and Cb. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various dynamic markings: 'cresc. a poco' appears above the Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Cymbals parts; 'mf cresc.' is written above the Trombone part. The notation includes notes, rests, and slurs across the measures.

EJEMPLO 22. Olallo Morales, *Triptykon* (1945), III. Invokation, cc. 1-6.

En su última obra, *Fetspel* (1954), Morales vuelve a combinar motivos festivos con solos de viento, en especial la trompa, en una sencilla forma tripartita. Es una obra de escritura fácil, de agradable sonoridad y comprensión de un músico de ochenta años.

Esta última etapa compositiva de Morales, por tanto, está definida por una serie de obras orquestales que se caracterizan por su claridad formal y por el referente nórdico (llamadas de trompa, temas festivos), volviendo así a algunas de sus primeras influencias en sus últimos años en Tällberg.

III.2.6. Valoración posterior de su obra

Tras su muerte, aparecen en la prensa sueca una serie de reseñas sobre el compositor y sus obras, fundamentalmente con motivo de alguna reemisión de las mismas en la Radio Sueca. En uno de estos artículos se destacan las raíces nórdicas e impresionistas, y la significativa contribución a la música sueca que podría haber realizado si hubiera dedicado sus años de más actividad a la composición:

“Más difícil sería especular sobre lo que el compositor Morales podría haber realizado si él, antes de la edad de 65 años, hubiera podido reanudar su propia actividad en serio. Su producción, de extensión no demasiado elevada, destaca por una manera distinguida de hacer música, con raíces tanto nórdicas como impresionistas.

Como alumno en Konsevatoret durante la época de Morales pienso que él, a pesar de todo, podía haber hecho esa contribución a la música sueca, que le tocaba tan de cerca.”²⁷⁷

Sin embargo, pasados unos pocos años, con motivo de la reemisión de una grabación de algunos de sus lieder y *Nostalgia* para piano en la fecha de su nacimiento, un breve artículo lamentaba la situación de olvido en que había quedado su música y reconocía las cualidades y limitaciones de Morales como compositor:

²⁷⁷CASTEGREN, Nils: “Lärare med glimt i ögonvrån” [“Un profesor con brillo en la mirada”], *Röster i Radio*, 8.12.1957.

“Por la tarde se emitió en la radio un programa que, en parte, tenía conexión con la música española. La música había sido compuesta por un sueco de origen español, nacido en Almería y criado en Suecia: Olallo Morales. Era más conocido como el secretario de Musikaliska akademien y profesor en su conservatorio. El compositor Morales está ya casi olvidado, y no es nada justo. Ha escrito varias canciones interesantes y de calidad formal, además de unas cuantas obras de orquesta, entre otras "Camachos bröllop" que ocupa un lugar eminente. No poseía una gran originalidad, pero aún así tiene su propio valor como compositor”,²⁷⁸.

Hans Åstrand, en la entrada correspondiente a Morales en el más importante diccionario musical sueco, apunta algunas causas posibles del olvido de Morales como compositor. Según Åstrand, el modo de expresión de Morales, minuciosamente cuidado, ya sea en escritos o en música, y que nunca llega a excesos, llamó ya la atención en su época, y posteriormente despertó escasa estimación. También señala su internacionalismo, que le lleva a un eclecticismo que merma su capacidad de expresión, y su pluralidad de actividades, que no le permite desarrollar plenamente su faceta de compositor profesional:

“Después de su muerte las ejecuciones de su música han disminuido, concentrándose principalmente en la eficaz obertura *Abu Casems tofflor* [*Las babuchas de Abu Casem*], con un original elemento de solo de tenor, y alguna que otra pieza para piano. Esto puede ser consecuencia de un ten con ten entre las dos identidades, la española y la sueca, que provocó un insuficiente arraigo en ambos ambientes musicales. Este es el aspecto negativo de la marcada cualidad positiva de Morales, no sólo como diestro compositor, concienciado de su época, sino también como administrador solidario: su internacionalismo. (...) Pero musicalmente esas miradas hacia el exterior quedan reducidas, en los compositores de menor eficacia, a lo que se suele llamar, desde una perspectiva estilística, eclecticismo, con lo que la fuerza de expresión se ve limitada. Este rasgo en la actividad compositiva de Morales puede ser también resultado de la pluralidad que lo caracterizó en vida y obra. Ni como director ni como compositor pudo desarrollar esa profesionalidad bien pulida con insistencia, necesaria para conseguir la perfección. Aún así, parece que la vida musical sueca tiene aquí todavía una de sus tantas negligencias que observar”,²⁷⁹.

²⁷⁸BERG, Curt: “Musik”, *Dagens Nyheter*, 14.10.1960.

Å²⁷⁹STRAND, Hans: “Morales, Olallo Juan ...”, 720.

Tampoco obtuvo la música de Morales un reconocimiento a través de registros fonográficos. En 1956 encontramos una reseña periodística sobre la grabación de la obertura a *Abu Casems tofflor* y *Las Bodas de Camacho*:

“Por lo tanto, probablemente se encuentra la chispa del temperamento de los suecos, que también se puede observar en el latido de su corazón, en la grabación con colorido español de la suite del ballet *Las Bodas de Camacho* y su obertura *Abu Casems tofflor*, con Sten Fryckberg y la orquesta de la radio de Estocolmo. Naturalmente la gran Orquesta de Londres podría haber interpretado mejor esta brillante partitura, pero no está mal, y hay una música fascinante y encantadora”²⁸⁰

Esta grabación fue editada en Londres con la referencia WB 91144. Aparte de las grabaciones para la radio, tan sólo existe otra grabación comercial de música de Morales. Se trata de *Nostalgia*, incluida por el pianista Bengt Forsberg en su disco *Solitaires*, grabado para el sello Acoustica con la referencia ACCD-1014 en 1995.

Hasta ahora sus obras se han recuperado fundamentalmente por la relevante posición que ocupó Morales en la vida musical sueca, destacando especialmente su exotismo hispánico, pero desprovistas del contexto en el que fueron creadas.

III.3. Adopción de elementos españoles.

El referente español en la producción de Morales se puede situar en un período que se extiende desde las *Två fantasier* op.15 (1924) a la *Balada andaluza* (1945). Durante estos años, la utilización de elementos “hispánicos” en su música va tomando mayor nitidez hasta culminar en sus obras de los años cuarenta. Este período coincide también con un interés manifiesto de Morales por la cultura española, que lleva también a la esfera administrativa con la fundación y presidencia de la Sociedad Hispano-sueca, y sus viajes a España en los veranos de

²⁸⁰JOHANSSON, Björn: “Klassiska mästerverk i nyinspningar” [“Maestros clásicos en nuevas grabaciones”], *Göteborgs Handels-och sjöfarts-tidning*, 6.7.1956.

1927 y 1928, donde traba amistad con destacadas personalidades de la música, literatura y política españolas. En estos años se interesa también por la situación de la música española contemporánea y desmitifica su imagen folklórica en su artículo “España no es sólo castañuelas y guitarreo”, publicado en 1929²⁸¹.

Sin embargo, Olallo Morales se desenvuelve en un contexto radicalmente distinto al de la música española y, por tanto, en lugar de una asimilación de elementos españoles, como algo propio de su ambiente, podemos hablar con mayor propiedad de adopción de los mismos. En un primer momento, la utilización de elementos españoles parece fruto de su carácter ecléctico. Así, en las *Två Fantasier* hallamos motivos con carácter de danza y cierta imitación de elementos temáticos de la música de Albéniz, junto al virtuosismo pianístico e incluso elementos concretos de la literatura para piano del siglo XIX.

En la *Obertura a “Abu Casems tofflor”* op.16 (1926) su acercamiento a la música española tiene un marcado carácter exótico, pues partiendo del argumento oriental realiza una obra que pretende ilustrar el contexto hispánico y árabe al mismo tiempo. Así, el solo de tenor y los ornamentos vocales en la melodía resultan ambivalentes, aprovechando el componente oriental que tradicionalmente se reconoce en la música española.

A partir de 1940 se manifiesta más claramente la adopción de elementos españoles en su música. No en el *Concierto para violín* (1943), que continúa siendo una introducción de ornamentos vocales en un contexto virtuosístico del siglo anterior, sino en el ballet *Las Bodas de Camacho* (1945) donde hay una búsqueda consciente del referente español. El argumento de Cervantes ofrece a Morales la oportunidad de realizar una suite de danzas españolas que incluye el zapateado, la petenera y la jota, en la que se hallan elementos característicos de estas danzas como el ritmo de hemiolia (petenera), la alternancia de una sección rápida (instrumental) y otra lenta (copla) en la jota. También adopta motivos melódicos de la *Iberia* de Albéniz en el zapateado. Pero Morales completa esta

²⁸¹MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” [“La música española no es sólo castañuelas y guitarreo”], *Göteborgs Handels- och sjöfartstidning*, Göteborg, 8/5 1929. Reproducido en el Apéndice II.

“suite” con la habanera, asociada a la música española desde el siglo anterior, y el tango, que ilustra aquí un exótico componente del carácter español como es la pasión, la irracionalidad y el desenfreno. Estas danzas responden a las exigencias de exotismo del público interesado en la música hispana (que incluye un acentuado elemento criollo todavía vigente en la primera mitad del siglo XX) y convierten este ballet en una auténtica “antología” de la música española fuera de España.

En realidad, Morales ilustra el referente españolista con elementos similares en sus obras. Así, un elemento “sinónimo de español” en su producción es el inicio de una obra a solo (vocal o instrumental) con un salto de 4ª ascendente que se mueve en notas próximas y termina en un ornamento de carácter vocal. Así lo utiliza en la introducción del *concierto para violín* y en la “Nana” de *Bodas de Sangre* de García Lorca. También los ornamentos vocales y los expresivos movimientos melódicos por semitonos, son característicos de sus obras con asociaciones españolas.

La adopción de elementos españoles culmina en la *Balada andaluza* (1945), que sigue hasta cierto punto el modelo de la suite *Iberia* de Albéniz con una copla intermedia envuelta en una rica escritura pianista de superposición de líneas melódicas en la sección central. En las secciones extremas, en lugar de una danza española encontramos una atmósfera de sonidos envolventes con una estilización de una danza muy “española fuera de España”, la habanera.

Conclusiones

Nuestra investigación sobre el músico Olallo Morales revela la necesidad de establecer una perspectiva distinta para estudiar la influencia, creación y difusión de la música *española* fuera de España, fenómenos que se desarrollan de un modo totalmente distinto *en España* durante el mismo período histórico. No podemos alcanzar actualmente una visión globalizadora de estos fenómenos debido a la extensión cronológica y geográfica de los mismos y a la inexistencia de investigaciones e historiografía específicas sobre la música española que incluyan este punto de vista. Por tanto, hemos intentado en este estudio un primer planteamiento de algunos aspectos relacionados con el tema, que parecen ofrecer un contexto adecuado para estudiar la producción musical de Olallo Morales. A partir de aquí podemos establecer una serie de conclusiones, sin ánimo de generalización y abiertas a futuras revisiones.

La existencia fuera de España de fenómenos significativos para nuestra historiografía musical, cuestiona el concepto de música española vigente. Si intentamos establecer una definición y unos límites de este concepto, los criterios aplicados por la historiografía, desde el más estricto de territorialidad al más amplio del “tema”(danzas, argumento, localización), se revelan insuficientes para abarcar todos los fenómenos relacionados con la música española. Probablemente, el intento de definición de un concepto objetivo de nacionalidad musical, en nuestro caso, un concepto de música española, parte de un planteamiento erróneo, cual es la aceptación de la inmutabilidad del concepto y del significado de “música nacional” en los distintos contextos históricos y geográficos. Como señala Dahlhaus, el concepto de nacionalidad depende en gran parte de la función que cumple esa música, de la intención del autor y del reconocimiento por parte de la audiencia. Es necesario, por tanto, adoptar un concepto relativo de música española, con un criterio amplio, adaptado a los distintos contextos, que incluya los fenómenos relacionados con la música española en otros países.

Tampoco existe un concepto unitario de *estilo musical español*. El hecho de que numerosos autores coincidan en señalar una serie de elementos musicales asociados a la música española (danzas, escala andaluza, ornamentaciones vocales, imitaciones del rasgueo de la guitarra, etc.) sólo revela que existen puntos en común entre las diversas manifestaciones musicales adscritas a España,

fundamentalmente en otros países. Estos elementos musicales, que van a aparecer en la aproximación histórica a la configuración de la imagen de la música española dentro de los más variados contextos, no pueden ser considerados “definidores” del estilo musical español. No obstante, hemos de tener en cuenta la existencia de una serie de estereotipos que, conscientemente o no, parecen aflorar en la mayoría de los estudios sobre la música española. Si a la preexistencia de una serie de elementos musicales considerados como españoles añadimos la escasa justificación de su presencia en la mayor parte de las publicaciones sobre la música española, debemos comenzar a valorar entonces la importancia previa de los estereotipos que configuran la imagen musical de España, factores ideológicos que adquieren tanta o más relevancia que los elementos musicales objetivos.

No existe tampoco una definición legal de los límites del patrimonio musical español, y menos aún de ese patrimonio desligado del territorio que lo define, aunque la escasa legislación al respecto utiliza el término «Patrimonio musical español» y reconoce, tácitamente, la existencia de este patrimonio fuera de España. Resulta paradójica, por tanto, la profusa utilización de este término que carece de toda definición en nuestra historiografía y en numerosas disciplinas académicas. Esta carencia de definición historiográfica y legal de los límites del concepto de música española, parece revelar la necesidad de renovar nuestro concepto de nacionalidad para poder aplicarlo a la música. Probablemente es necesario adquirir un concepto relativo y cambiante según el contexto que estudiamos, sin intención de realizar una definición categórica.

La concepción de la música española que se generaliza en otros países tiene un consolidado punto de partida en la imagen de España configurada en un proceso secular. El análisis del origen y la evolución de la imagen de España en otros países, con especial atención a sus componentes musicales, revela cómo se va fraguando una concepción del hispanismo que afecta fundamentalmente a la literatura, y tendrá posteriormente sus consecuencias musicales en la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, dando lugar a una música española fuera de España sustancialmente distinta a la que se lleva a cabo en nuestro país en el mismo momento histórico. El conocimiento y análisis de este “desfase geográfico” que se prolonga hasta nuestros días, resulta esclarecedor a la

hora de investigar fenómenos concretos de creación, difusión y percepción de la música española fuera de España.

Faltan aún gran cantidad de estudios para poder establecer los orígenes y primeras manifestaciones importantes en la configuración de la imagen de la música española. Es más, aunque parece claramente definida una imagen tópica de la música española en la segunda parte del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX en Europa, la aproximación histórica a este proceso de configuración resulta en ocasiones confusa e inconexa. Por lo tanto, sólo podemos señalar la existencia de algunos fenómenos significativos en la conformación de esa imagen musical de España, que han sido parcialmente investigados. En realidad, la carencia de estudios contrastantes sobre los mismos fenómenos, impide valorar la importancia de los “prejuicios españolistas” en los trabajos sobre temas relacionados con la música española, por lo que el valor de estas conclusiones es aún más relativo.

A partir del siglo XVIII se va conformando una imagen de la música española en Francia, Portugal y América Latina, a través de los viajes de los músicos españoles, de los libros de viaje de los extranjeros que visitan España, de los músicos foráneos que realizan giras en nuestro país, y del intercambio comercial y cultural con estos países. Sin embargo, en el caso de las grandes figuras del Barroco tardío, se pone de manifiesto una cierta obsesión por buscar reminiscencias hispanas en todas las manifestaciones musicales (sobre todo si incluyen grandes nombres como Bach o Haendel), que confunden más que definen la importancia de la música española fuera de España.

En el siglo XIX España se contempla a través de los relatos de viajeros, de las traducciones del romancero, las comedias españolas y los poemas orientales. Así, perdió pronto su autenticidad literal para convertirse en estímulo artístico. Si España se convierte en estímulo de otros países, se establece también una corriente de reciprocidad: el componente oriental de la visión francesa de España llega a los músicos románticos españoles, ávidos de pintoresquismo, y aparece el alhambrismo.

La configuración de la imagen romántica de España es un proceso complejo de influencias recíprocas entre nuestro país y el resto de Europa. A esta

imagen contribuyeron en mayor o menor medida las distintas artes: en un principio la literatura (especialmente la de viajes), y después también la pintura (costumbrismo), la arquitectura (arabismo) y la música. Durante el siglo XIX, la consolidación de una imagen estereotipada de la música española en París llegó a tal grado, que los músicos españoles en la capital francesa a finales del siglo se debaten entre la adopción de una postura reivindicativa de la “otra” música española o la rendición al pintoresquismo hispánico.

En este ambiente parisino, intensamente marcado por la difusión de un “lenguaje musical español” esencialmente popularista por medio de las colecciones de canciones, y por la consolidación de una imagen musical estereotipada, se desarrolla “la españolada”, fundamentalmente en el género sinfónico y el operístico, llamando la atención del público internacional en obras de compositores no españoles. De hecho, el hispanismo musical francés toma sus bases del importante repertorio cancionístico español que se publicó en Francia desde las primeras décadas del XIX y se interpretó con gran éxito en los salones parisinos durante prácticamente todo el siglo. Fue un ingrediente importante para reivindicar un sinfonismo meridional que se opusiera a la sinfonía austro-alemana.

En el último cuarto del siglo XIX los libros de viaje constatan la diferencia entre la música española en Europa y la música popular del país. No es la música española, sino España lo que se valora a través de los libros de viaje, del baile “natural”, convirtiéndose en un referente pintoresco. De hecho, en el siglo XIX se completa el conjunto de elementos musicales que representan a España:

- Alternancia modal entre secciones
- Giros melódicos de segunda aumentada
- Escala andaluza
- Contrastes ritmicos entre las secciones (alternancia de binario y ternario)
- Ornamentación melódica sobre una sola nota
- Imitación de las sonoridades de la guitarra

En la primera parte del siglo XIX triunfa también la habanera, ritmo criollo utilizado por Iradier en sus canciones, que se funde con giros armónico-melódicos andalucistas. Ésta se convierte en uno de los elementos más

representativos del “estilo español fuera de España” que culmina en *Carmen*, de Georges Bizet (1875). En el cambio de siglo se valoran también las producciones hispanistas de Debussy y Ravel, a las que se les otorga una categoría de autenticidad excluida de tópicos, más por la relevancia de estos compositores que por el valor intrínseco de sus obras hispánicas.

El siglo XX constituye el período de agudización de las controversias entre la imagen de la música española fuera de España, intensamente forjada durante el siglo anterior, y los nuevos planteamientos estéticos que, importados de Europa, arraigan en España en las primeras décadas del siglo. Si la música española parece incorporarse al panorama internacional, éste prefiere mantener la imagen exótica y estereotipada de nuestra música, que se puede rastrear hasta la actualidad. Por tanto, aunque en los primeros años del siglo XX se produce en el contexto internacional una “revisión” de la imagen de la música española, que se intenta alejarse del tópico y se fundamenta en la presencia de la “moderna música española”, aparece, conscientemente o no, la intensa imagen de España consolidada en el siglo anterior. Así, se asocian a la música de Albéniz los rasgos de la influencia árabe, popular y particularmente del flamenco, a los que la figura de Granados aporta además un componente romántico, con tintes casticistas y una recuperación del majismo, que tendría una buena acogida en una Europa que pocos años antes había puesto de moda la estética goyista. Probablemente, el cambio fundamental con respecto a la imagen romántica de España, sea la referencia directa a dos grandes obras de compositores españoles que se incorporaban al repertorio internacional, *Iberia* y *Goyescas*, pues en esta imagen moderna de la música española continúan apareciendo los tópicos asociados durante siglos a nuestra música, que parecen tener más peso de lo que generalmente se reconoce.

Incluso los ejemplos más representativos de difusión de la música española en el siglo XX, con su selección del repertorio, insisten en los elementos asociados a la imagen musical de España en los siglos anteriores (antigua tradición musical, riqueza de la música popular, exotismo, etc.), y se sitúan al margen de los intentos de modernización de la música española en España. Así, en las primeras décadas del siglo XX la música española va a experimentar una

difusión condicionada y selectiva, que insiste en los tópicos conformados por la poderosa imagen romántica de España y se disocia completamente de la inquietud renovadora de nuestros músicos más significativos. Existe, por tanto, un marcado contraste entre el ambiente intensamente renovador que intentaba consolidar la llamada “Generación del 27” y la “demanda de hispanismo” que experimentaron algunos miembros de este grupo al exiliarse a otros países. Si en la década de los treinta aún persistía un estereotipo de la música española fuera de España, indudablemente, éste se reafirmó al dispersarse en España la generación que propugnaba la renovación musical. Tras la Guerra Civil, el cierre de nuestras fronteras a Europa y la insistencia del régimen franquista en la tradición y el tópico, no harán más que consolidar una imagen de la música nacional intensamente folklorizada y conservadora.

En los últimos años, el incremento de estudios sobre la música española, lejos de desterrar la poderosas *imagen romántica* de la música española, revela la insistencia en ciertos temas (Renacimiento, hispanismo, folklore andaluz, música árabe) representativos de nuestra música fuera de España. Es decir, probablemente, incluso en la investigación musicológica siguen teniendo peso los tópicos asociados a España durante siglos, que parecen condicionar los temas más tratados por las recientes investigaciones francesas.

Paralelamente a este proceso se va codificando un lenguaje que se asocia a esa imagen de la música española en otros países, con elementos como los efectos sonoros de la guitarra, el *modo de mi* propio de la música andaluza y los ornamentos vocales relacionados con el cante jondo, que parecen reflejar *lo español en la música*, desde Scarlatti hasta la música hispanista francesa. La relevancia del hispanismo musical francés propicia que aparezcan asociados a la música española otra serie de elementos como el ritmo de habanera, de origen criollo, poniendo así de manifiesto la heterogeneidad en el origen de los rasgos que van a configurar la imagen de la música española en otros países. En las primeras décadas del siglo XX, algunos de estos elementos quedarán tipificados en la música de Albéniz, Granados, Turina y otros músicos españoles que viven fuera de España, lo que impondrá un fuerte condicionante a la difusión del resto de la música española. De esta manera, obtendrá mayor éxito internacional la

música que responde a este arquetipo, que absolutiza la música andaluza como representativa de toda la música española, dando lugar a un *españolismo andalucista* que domina la primera mitad del siglo y pervive, insistente, hasta nuestros días.

El proceso de configuración de la imagen de la música española fuera de España se ve considerablemente influido por la concepción de nacionalismo que se venía fraguando en nuestro país desde hacía siglos. Los planteamientos nacionalistas del siglo XVIII, que tienen como ideas fundamentales la reacción a lo extranjero y la valoración del elemento popular, son exportados por músicos y viajeros, contribuyendo así a conformar la imagen de la música española fuera de España. La entrada del romanticismo en nuestro país supone un debate entre europeización y tradicionalismo, que provoca una visión negativa de la situación musical española y acompaña a los músicos y pensadores durante casi todo el siglo. Probablemente, esta ausencia de definición del panorama musical español, fue aprovechada en Europa para consolidar una imagen tópica de la música española, que se alejaba definitivamente de la realidad musical del país.. Así, todos los intentos de caracterización que sufre la música española se enmarcan dentro del nacionalismo decimonónico, de la identificación de lo popular y lo nacional, con gran influencia en la imagen que se proyecta fuera de España.

Sin embargo, paralelamente aparece en España un espíritu reformista de la mano de fuertes personalidades musicales, junto a un destacado asociacionismo y un aumento de la demanda musical, que irá desterrando esa situación de crisis a lo largo del siglo. Ya a finales del mismo, las principales posturas nacionalistas, destacando Pedrell, se lamentan de que los compositores nacionales en Europa sean aquellos que han explotado la imagen pintoresca de España, como es el caso de Iradier, aunque el propio Pedrell admitía la importancia de las canciones españolas en el desarrollo del sentimiento de nacionalidad musical española en Francia.. Así, el Nacionalismo, y su fundamento en el folklore, se convierten en el principal aliento para superar la precaria situación de la música española, preocupación que marca también nuestra historiografía musical del siglo XIX. Las fuentes fundamentales de la historiografía musical española (Barbieri, Soriano, Mitjana, Salazar, Falla) se hallan imbuidas en un espíritu regeneracionista, con un

énfasis en el genio de la raza y el espíritu nacional.

Por tanto, mientras en España el espíritu regeneracionista busca la renovación a través del concepto predrelliano de música natural, Europa se queda con la imagen castiza y pintoresca de la música española, heredada del siglo anterior, que condiciona la recepción de la moderna producción de nuestro país más allá de nuestras fronteras. Esto aparece como consecuencia de la estilización de lo nacional, que lleva implícito un proceso de selección y absorción de lo nacional en lo regional (Andalucía) y lo colonial (habanera). Así, como afirma Celsa Alonso, “el populismo andalucista y el criollismo decimonónicos asumieron, desde mediados del siglo XIX, una condición de nacionalidad musical sancionada en París”.

A pesar de la apertura a Europa de Falla y Salazar, la concepción reduccionista y cerrada de la música española, con su insistencia en la pureza, riqueza y necesidad de engrandecer el patrimonio nacional, parece dominar la imagen de la música española fuera de España, por encima de una España vanguardista en sintonía con el resto de Europa. Este fenómeno se explica, por una parte, porque la mayoría de manifestaciones musicales que llegan a otros países pertenecen a esa estética tradicionalista; aunque también hay que tener cuenta que en el resto de los países, se admite, y casi se demanda, la imagen de la música española que se venía fraguando desde hacía siglos. Así, se aceptan más fácilmente las obras que contienen elementos populares explícitos (especialmente andaluces), y en los programas de música española aparecen junto a las composiciones de Falla (frecuentemente las menos *européistas*), las de Iradier, Lacalle y otros. Esta situación fue aún más alentada por el nacionalismo aislacionista de la música española durante los primeros años del régimen franquista, que exporta una imagen fuertemente ideologizada de España, condicionando la creación, difusión y recepción de nuestra música en otros países en las décadas intermedias del siglo XX. Se convierte así en uno de los factores fundamentales para definir el contexto en el que se desenvuelve la música española fuera de España, ajeno por completo a las disputas estéticas que se estaban fraguando tanto en el país como en el resto de Europa.

Por lo tanto, podemos señalar una nueva corriente de reciprocidad en la

utilización de la imagen pintoresca de España. Si en el siglo XIX la revalorización romántica de nuestra literatura, llevó a los pintores y a los músicos españoles a responder a esa imagen pintoresca mediante el costumbrismo e incluso, el alhambrismo, en las décadas centrales del siglo XX el régimen franquista sacia el anhelo de “españolismo” europeo insistiendo en la diferencia española y en la imagen folklórica de la música española. Esta ideologización afecta también a la historiografía musical española, mediatizando poderosamente el enfoque que hemos heredado de la historia de la música española de la primera mitad del siglo XX. Aparece, por tanto, como necesidad urgente, una revisión de la historiografía, liberada ya de las ansias nacionalistas que viene arrastrando desde el siglo XIX, lo que indudablemente enriquecería la historia de la música española con nuevas visiones.

Por lo tanto, muchos de los tópicos que aún hoy perviven como representativos de la música española fuera de España fueron, en realidad, impulsados y mantenidos desde nuestro país y, en cierta medida, aún en la actualidad se alienta esa imagen mitificada de España, que la hace atractiva a otros países.

Si aceptamos la sustancial diferencia existente entre la concepción de la música española dentro y fuera de España, no podemos seguir incluyendo artificiosamente dentro de las obras sobre la historia de la música española las contribuciones de compositores que desarrollaron su labor creativa condicionados por contextos absolutamente distintos. El hispanocentrismo de nuestra historiografía musical está absolutamente justificado para el estudio de fenómenos ligados al contexto propio del país, sin embargo, debemos renunciar a esta perspectiva al estudiar las obras que se crearon en otros países e incluso, a la hora de analizar la difusión fuera de España de la música de nuestros compositores más representativos. De hecho, el criterio de territorialidad que domina la historiografía musical española condiciona el estudio fraccionario y descontextualizado que ofrece de Olallo Morales (1874-1957), como un caso tipo de la música española fuera de España. En los distintos diccionarios y manuales, aparecen repetidos unos cuantos datos y adscripciones estéticas (Romanticismo

nórdico, Impresionismo, Nacionalismo español) sin ninguna explicación posterior, que ponen de manifiesto el desconocimiento en nuestro país de algo más que el título de sus obras.

Morales proviene de una rica familia de la burguesía comercial y financiera almeriense de antigua ascendencia. Sus padres viven entre Suecia y Almería, por lo que Olallo sólo pasa dos breves períodos en la ciudad andaluza: cuando nace, coincidiendo con una esporádica visita de sus padres (1874-75) y cuando se traslada su familia para hacer frente a la bancarrota de las rentas almerienses en 1879 hasta que es enviado a estudiar a casa de sus abuelos maternos en 1881. En Göteborg inicia sus estudios musicales con su abuela y con su madre, recibiendo después la mejor formación musical que cabía en su época, el Kungliga Musikkonservatoriet, Stenhammar y Berlín. Su vida profesional estuvo marcada por una intensa actividad como crítico musical, ensayista, conferenciante, pianista, director de orquesta, profesor, secretario de la Kungliga Musikaliska Akademien y, por último, compositor. Así, sus años de Estocolmo, que lo convirtieron en un personaje de máxima relevancia en la vida musical sueca, dieron como fruto una producción discontinua y, en ocasiones, estilísticamente inconexa. A partir de 1940 se retira de la mayoría de sus cargos públicos y se dedica más intensamente a la composición. Aún así, mantuvo su posición relevante en la vida musical y a su muerte sus manuscritos y su importante colección de libros y partituras fueron depositados en la biblioteca de música de la Radio Sueca.

Como crítico musical, trabajó intensamente durante sus primeros años en Estocolmo, poniendo de relieve su gran conocimiento de las corrientes musicales más modernas y su preocupación por la educación del público sueco. Ya en esta época cultivaba un estilo ágil y destacaba su afabilidad y diplomacia, que le valieron para desempeñar importantes tareas administrativas. Su interés por la historia de la música le lleva también a iniciar su faceta como investigador, conferenciante y articulista, que se vio afectada también por la pesada carga administrativa que llevó a sus espaldas. Sin embargo, escribió sobre los temas más variados con gran rigor y un estilo ameno que lo hacía accesible al público, igual que sus conferencias. En 1910, con tan sólo treinta y seis años, fue

nombrado miembro de la Kungliga Musikaliska Akademien, y desde entonces desempeñó diversas tareas administrativas y docentes hasta que en 1918 fue nombrado secretario vitalicio de esta institución, que entonces era la que regía los destinos de la música en Suecia. Realizó su labor con gran esmero en un momento de gran crecimiento de la vida musical sueca, convirtiéndose en uno de los promotores fundamentales de su apoyo institucional. Su formación como director en Berlín y Lausanne, le llevaron al puesto de segundo director de la orquesta de Göteborg, actuando posteriormente con las orquestas subvencionadas por el Estado, de las que fue inspector durante casi toda su vida, y a las que prestó también un respaldo fundamental, administrativo y personal, que culminó en la publicación de un manual de dirección que orientara a los líderes de estas formaciones musicales.

En los veranos de 1927 y 1928, Morales realizó viajes a España. Éste último año tuvo lugar su encuentro con Manuel de Falla, y a partir de ahí se despertó un interés por la música española más actual, culminando en la publicación de un artículo sobre la música española²⁸², desmitificando el hispanismo exótico y valorando la nueva escuela que parte de Pedrell y Falla. Sin embargo, con una estética claramente nacionalista, Morales considera el fundamento en la música popular nacional como la alternativa a la hegemonía alemana del siglo XIX y como la vía de escape al peligroso internacionalismo que invade la música española moderna. Así, aunque no reacciona en contra de las tendencias modernas, Morales se adscribe a una estética nacionalista. A partir de 1927 su interés por España se extendió también a la esfera administrativa, con la fundación y presidencia de la Sociedad Sueco-Ibero-americana, que tenía como objetivo difundir los valores culturales de España en Suecia y sirvió como plataforma a la música y los músicos españoles en los países nórdicos. Tras su encuentro con Falla en Granada en el verano de 1928, Morales se convierte en introductor de su música en Suecia, logrando el estreno de *El Sombrero de tres picos* y preparando una gira del maestro gaditano por los países nórdicos para la primavera de 1937, que fue suspendida por el estallido de la Guerra Civil. Esta

²⁸²MORALES, Olallo: “Spansk musik är ej blott kastanjetter och gitarrknäpp” [“España no es sólo castañuelas y guitarra”], *Göteborgs Handels-och sjöfartstidning*, Göteborg, 8/5 1929. Véase apéndice II.

relación aparece ilustrada en una interesante correspondencia, que pone de manifiesto la recepción condicionada de las obras españolas. En España la música de Falla abre las puertas a Europa. En Europa, frecuentemente es presentada como una música profundamente nacional, libre de las influencias extranjeras, que muestra la riqueza de la música andaluza y la zarzuela y plantea una vuelta a la tradición puramente española. Así, la recepción la música española del siglo XX, especialmente la de Falla, resulta concionada al situarla en los programas de conciertos junto a un repertorio pintoresquista y exótico, propio del siglo XIX, que acentúa los rasgos definidores del “idioma musical español”, latentes aún hoy en las colectividades de otros países al referirse a la música española. De hecho, resulta muy significativo que en la década de los treinta irrumpa *El Sombrero* en Suecia, una obra de marcado sustrato nacional y colorido orquestal, valorada como lo mejor de la producción de Falla (dejando a un lado la estética más innovadora del *concerto* o el *Retablo*), y representativa de la “moderna escuela española”.

Olallo Morales se inicia como compositor en un ambiente musical decimonónico, saturado de piezas de salón y transcripciones de ópera italiana. Tras sus estudios en el conservatorio recibe clases de Stenhammar, músico que Morales retratará posteriormente como representante del Romanticismo nacionalista y que le debió transmitir su pasión por Brahms. Posteriormente, sus años en Berlín lo situaron en el epicentro del postromanticismo, en contacto con el exuberante virtuosismo pianístico de Teresa Carreño y la tradición espiritual de Schumann, Brahms y Wagner a través de Hans Pfitzner. En la bibliografía española y en la sueca, apenas encontramos estudios sólidos sobre su música, y mucho menos un tratamiento de su evolución estilística. Tan sólo se señalan rasgos aislados, especialmente la influencia del romanticismo alemán y nórdico, del impresionismo francés y del folklore español. Morales parte en su evolución estilística de las pequeñas piezas de salón que compone en su período de juventud (1883-1893), fundamentalmente sencillas obras para piano, violín y piano o canto y piano. En su período de formación (1894-1912) Morales toma como puntos de referencia el lied y el piano románticos. Con Stenhammar inicia sus primeras composiciones para grupo de cuerdas, primero un cuarteto, para abordar después

obras orquestales en un movimiento, fundamentalmente oberturas dentro, otra vez, de la tradición romántica.

Durante su estancia en Berlín consolida su concepción pianística con Teresa Carreño, a la que dedica su *Sonata* op.7(1900), que mira a Brahms y a la poderosa y brillante técnica de la pianista venezolana, aunque ocupa un lugar significativo dentro de la escasa literatura sueca de sonatas para piano románticas. La forma de grandes proporciones y la adoración por Brahms la extiende a su *Sinfonía* (1901), que se caracteriza, además por la riqueza tímbrica derivada de una amplia instrumentación. Con *Tre dikter* op.6 (1900), Morales inicia un género que será importante en su producción y por el que más se le conoce en el contexto musical sueco, las canciones sobre textos de poetas nórdicos. Aunque con cierta discontinuidad, se puede observar en Morales una tendencia en los años siguientes hacia la modernización y el exotismo (1912-1926). Significativamente, son dos colecciones de lieder las que marcan un cambio estético en Morales hacia tendencias modernas. *Fyra dikter* op.12 (1912-16) y *Fem sånger ur "Rosestanden"* op.13 (1919) se caracterizan por su irregularidad formal, su armonía avanzada y un acompañamiento envolvente, características que han llevado a señalar una influencia impresionista en su obra. Su primer acercamiento a elementos musicales hispánicos aparece en las *Två fantasier* op.15 (1924) en las que la introducción de motivos melódicos "españoles" parecen erradicar la armonía avanzada de los lieder, sin renunciar a su condición ecléctica. Este colorido español se mezcla con una concepción exótica en la obertura a "Abu Casems tofflor"(1926), que tuvo cierta permanencia en el repertorio por su riqueza tímbrica y originales elementos melódicos.

El espectacular crecimiento de la vida musical en Estocolmo durante estos años llevó a Morales a una intensificación de su actividad en al Akademien, con un significativo paréntesis compositivo desde 1926 hasta su jubilación en 1940. A partir de esta fecha "triunfan con fuerza las asociaciones españolas" (1940-1948), en menor medida en el *Concierto para violín* (1943), virtuosístico y ecléctico, añadiendo el elemento español en los ornamentos melódicos vocales. Estas asociaciones culminan, en cambio, en el ballet *Las Bodas de Camacho* (1945), una suite de exóticas danzas españolas que mezcla patrones rítmicos populares

con Albéniz y con sensuales habaneras y tangos. Su etapa de referente español culmina en la *Balada andaluza* (1945), una obra de mayor coherencia que combina los modelos de Albéniz con una atmósfera sonora en ritmo, otra vez, de habanera. Por lo tanto, su producción españolista tiene una tímida aparición desde Nostalgia, a veces mezclada con un componente oriental (*Abu Casems*), o basada en fuentes literarias españolas (*Las Bodas de Camacho* (1944), *Bodas de Sangre*(ca.1945)) con una marcada visión exótica y criolla, finalizando con el género más íntimo de la balada para piano, significativamente *andaluza*, que no es sino una fusión de impresionismo y criollismo. Así, Morales parece participar en estas obras de esa corriente de andalucismo y de impresionismo folklorizante que triunfaba en Europa a principios de siglo.

En su último período compositivo (1948-1954), Morales rompe con las tendencias modernas, exóticas e hispanistas que había mostrado anteriormente, en una actitud de recogimiento que fundamenta en dos elementos: la música nórdica y las formas anteriores con Brahms como claro referente. Así, en una serie de composiciones para orquesta vuelve a modelos formales románticos, con solos de viento que lo entroncan con la tradición nórdica y una confesión declarada de su amor por Brahms en el “Passacaglia” del *Triptikon* (1952-53). Tras su muerte, su música ha sido casi olvidada, en parte por la discontinuidad y la falta de unidad de su producción. Pero además, su internacionalismo y su amplitud de miras, tan sólo le proporcionaron una actitud ecléctica y un escaso arraigo en las tradiciones musicales sueca y española.

Por lo tanto, no podemos estudiar sin más la música de Olallo Morales dentro del artificioso contexto de la música en España durante el mismo período. Su formación, sus actividades y su concepción de la música española no responden a los planteamientos estéticos vigentes entonces en nuestro país. Tampoco es posible adscribirlo a alguna de las generaciones musicales españolas, aunque este asunto siga siendo objeto de debate incluso para los propios músicos españoles. La música de Olallo Morales responde, por tanto, a la peculiaridad de su formación, del contexto en el que desarrolla su actividad y, especialmente, a la concepción de la música española que pervive en otros países en las primeras décadas del siglo XX.