

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

**FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES,
DEPARTAMENT D'ART I MUSICOLOGIA**

2015

FREDERIC MOMPOU: MÚSICA I PENSAMENT.

LA FLUÏDESA DE L'ÉSSER I LA CREATIVITAT MUSICAL

(1893-1987)

Tesi doctoral

AUTOR: ADOLF PLA I GARRIGÓS

DIRECTORS: JORDI BALLESTER I GIBERT / FRANCESC CORTÉS I MIR

Al Bernat i a l'Anna, per la seva amistat.

AGRAÏMENTS

El primer agraïment el vull fer als meus directors de tesi, els doctors Jordi Ballester i Gibert i Francesc Cortés i Mir, per la seva ajuda permanent i la paciència infinita amb el meu treball.

Agraeixo la col·laboració de la Fundació Frederic Mompou de Barcelona, particularment l'ajuda rebuda del seu president, Sr. Joan Millà; de l'ànima de la Fundació, Berta Millà; i de la poetessa i traductora Clara Janés, la qual m'ha ajudat molt fent-me partícip de la seva documentació.

Gràcies també a l'equip de la Biblioteca de Catalunya, per les seves facilitats i diligència posant al meu abast la documentació del Fons Frederic Mompou.

I, sobretot, a totes les persones estimades del meu voltant, família i amics, que amb el seu suport m'han permès l'aïllament necessari per a la meva tasca.

ÍNDEX

ABREVIATURES	12
INTRODUCCIÓ	15
Objectius	17
Antecedents	17
Metodologia i procés de recerca	20
Nota sobre les fonts biogràfiques	23
Localització del llegat	24
I. IMPRESSIONS	
I.1. LES IMPRESSIONS	26
I.2. LA INFÀNCIA I LES PRIMERES IMPRESSIONS	29
I.3. L'AMOR, LA MORT I EL BARRI DE PEKÍN	35
I.4. L'AMOR I LA CONTRADICCIÓ	41
I.5. LA IMPRESSIÓ DE SER INCOMPRÈS	49
II. REFLEXIONS	
II.1. DEL PENSAMENT FRAGMENTARI	55
II.2. DELS DOCUMENTS	59
II.3. L'ESTUDI DEL SENTIMENT	62
II.3.1. Context per a un tractat	62
II.3.2. Mètode per a l'expressió del sentiment i no de la tècnica	66
II.3.3. Documents	71
II.3.4. Una expressió dual del sentiment	77

II.3.5. La sonoritat del sentiment	79
II.3.6. La sonoritat en el temps: notes amb retràs i notes retingudes	84
II.3.7. Sentiment de passió i sentiment de puresa	86
II.3.8. Sobrecant i Diàleg	87
II.3.9. Una interpretació flotant	89
II.4. ELS CONTRARIS	90
II.4.1. La contradicció	90
II.4.2. Contraris integrats	97
II.4.3. L'origen dels oposats	101
II.4.4. Dualitat i simbolisme	103
II.4.5. Trinitat	105
II.4.6. De la filosofia dels contraris a l'espiritualitat oculta	108
II.5. L'ETERNITAT	116
II.5.1. Eternitat i oposats	116
II.5.2. Eternitat i intel·ligència	119
II.5.3. Eternitat: la roda que roda per si mateixa	123
II.6. LA UNITAT	125
II.6.1. Unitat i la divisió dels oposats	125
II.6.2. Desintegració de la unitat	127
II.6.3. Lluita o combinació	129
II.6.4. Déu creador i Déu dolorós	134
II.6.5. La secreta avinença de la matèria i l'esperit	137
II.6.6. Ser - No ser	140
II.6.7. De la unitat i del moviment	142

II.7. LA PERFECCIÓ	144
II.7.1. Perfecció i ambivalència	144
II.7.2. De la veritable Perfecció	149
II.7.3. La imperfecció del Creador	152
II.7.4. La imperfecció de l'home	154
II.7.5. L'home superior	156
II.8. LA VIDA I LA MATÈRIA	157
II.8.1. L'amor o l'engany de la matèria	157
II.8.2. Vida i perfecció	160
II.8.3. Vida i Número	162
II.8.4. De la fluïdesa i el pensament	165
II.9. LA IDENTITAT	168
II.9.1. La identitat catalana	168
II.9.2. Genealogia de la identitat: Amor i egoisme, buit i solidificació	171
II.9.3. Amistat i identitat	175
II.9.4. Identitat i pàtria	177
II.10. RECOMENÇAR	181
II.10.1. Recomençar per a Mompou	184
II.10.2. Genealogia del recomençar	190
II.10.3. El primitivisme aparent: senzillesa i simplicitat	193
II.10.4. La música de les muntanyes	199
II.10.5. Un retorn a allò proper: mediterraneïsmes	202
II.10.6. Un retorn global: retroprogressisme	206

III. EXPRESSIONS	
III.1. L'EXPRESSION POÈTICA	212
III.1.1. Mompou, el músic poeta	212
III.1.2. Mompou i la raó poètica	219
III.1.3. Els dibuixos i la poesia visual	221
III.1.4. Una visió breu de la cançó	228
III.2. EXPRESSION DELS CONTRARIS	233
III.2.1. L'expressió dels contraris: consonància i dissonància	233
III.2.2. Una metafísica de la consonància	236
III.2.3. Els contraris en la forma i el caràcter	240
III.2.4. Indicacions i contraris	244
III.2.5. Màgia i contraris	250
III.3. EXPRESSION DE LA UNITAT	254
III.3.1. Barri de platja: la revelació d'una unitat mòrfica	254
III.3.2. L'expressió dels quarts de to	259
III.3.3. L'acord metàl·lic: expressió sonora de la unitat	263
III.3.4. Simetria, asimetria i metall	270
III.4. RECOMENÇANT UN ORIGEN	275
III.4.1. L'expressió d'un origen	275
III.4.2. La ressonància primigènia	276
III.4.3. Ressonàncies i lligadures	280
III.4.4. L'expressió del silenci	283
III.4.5. L'absència de límits	289

III.5. RECOMENÇANT LA FORMA	295
III.5.1. Melodia i eternitat	295
III.5.2. Melodia i estructura	299
III.5.3. Expressió de la brevetat	303
III.5.4. Sintonies i radiotemes	307
III.5.5. De les sintonies a la <i>Música callada</i> : el flux d'una consciència d'unitat	315
III.6. RECOMENÇANT LA TRADICIÓ	323
III.6.1. Identitat i temps passats	323
III.6.2. Ressonàncies medievals	326
III.6.3. La nota llarga	328
III.6.4. Un romanticisme depurat	336
III.6.5. Mediterraneïsmes i concreció	341
III.6.6. La concreció i la llum	343
III.6.7. La concreció de la matèria	347
III.6.8. El jardí retrobat	356
CONCLUSIONS	363
BIBLIOGRAFIA	368
APÈNDIX 1	375
APÈNDIX 2	379
APÈNDIX 3	381
ANNEX	383

ABREVIATURES

Abreviatures generals

BC	Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya. Inclou el topogràfic corresponent, llevat dels pensaments filosòfics (PS).
FM	Fons de la Fundació Frederic Mompou de Barcelona.
CJ	Arxiu personal de Clara Janés de Madrid.
CMB	Cartes de Frederic Mompou a Manuel Blancafort del Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, M5022/2.
PS	Pensaments filosòfics de Frederic Mompou. Llibreta gris del Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, M4986/13.
<i>La vida...</i>	Clara Janés. <i>La vida callada de Federico Mompou</i> . Vaso Roto. Mèxic, 2012.
<i>Textos y doc...</i>	Clara Janés. <i>Federico Mompou. Vida, textos y documentos</i> . Fundación Banco Exterior de España. Madrid, 1987.
<i>L'Expressió...</i>	Document mecanoscrit <i>L'Expressió per a la interpretació al piano</i> (c. 1919). Reproduït a la biografia de Clara Janés, <i>La vida callada de Frederic Mompou</i> , p. 258-317.
DIEC2	Edició digital del <i>Diccionari de la llengua catalana</i> (2a edició) de l'Institut d'Estudis Catalans.
(*)	Reproducció sonora de la il·lustració musical. Fragments de l'enregistrament <i>Frederic Mompou. Integral de l'obra per a piano</i> . Intèrpret: Adolf Pla. La Mà de Guido. Sabadell, 2012. Ref. LMG 2118.

Abreviatures de *L'Estudi del sentiment*

(II.3.3. Documents)

Document	Continguts	Abreviatura	Font
<i>Primer manuscrit</i> (1913-1914)	Continguts parcials manuscrits, organitzats amb índex.	(1M)	FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>Pensaments III</i> (1913-1914) (segon manuscrit)	Continguts parcials manuscrits, dividits en apartats.	(2P)	FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>L'Expressió...</i> (c. 1919) (mecanoscrit)	Document original definitiu mecanoscrit. Document digitalitzat	(3EX)	CJ (Arxiu personal Clara Janés) FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>L'Estudi del sentiment</i>	Conjunt dels continguts de tots els documents.	(4ES)	CJ (Arxiu personal Clara Janés) FM (Fons de la Fundació F. Mompou)

INTRODUCCIÓ

La motivació principal per escriure aquesta tesi neix de l'experiència d'estar en contacte amb la música de Mompou des de l'àmbit de la interpretació. L'impuls que em va fer decidir abordar aquest tema sorgí a l'experimentar, durant els darrers anys, una recepció especialment positiva de la música de Frederic Mompou. Persones de procedències culturals molt distants, com són les de la Xina, Mèxic o Finlàndia, per posar alguns exemples, prenen aquesta música amb molta naturalitat i interès, tant en concerts com en sessions pedagògiques d'interpretació. El fenomen es donava en persones de diversa formació intel·lectual i artística, la majoria amb un complet desconeixement de la figura i de l'obra del compositor. Era per a mi sorprenent l'interès que tenien molts joves per rebre informació sobre la discografia i la bibliografia del compositor, i el seu desig de conèixer més obres i incorporar aquesta música al seu consum musical. És curiós el cas d'un editor de Madrid que m'explicava que, en els seus trajectes en cotxe, sovint escoltava fragments de *Musica callada*, entre reunió i reunió. Aquesta música el relaxava, deia.

Una altra motivació té relació amb el context formatiu de la interpretació. En l'àmbit de la pedagogia de la interpretació pianística, Mompou és un compositor poc interpretat. Habitualment mestres i deixebles mostren reticència en abordar la música d'aquest compositor i no semblen trobar-li un sentit específic que permeti focalitzar uns objectius i unes pautes clares d'acord als seus continguts. Això em fa pensar que el desconeixement general d'aquesta música és la raó principal que, en el context acadèmic, fa que sigui tant poc estudiada i que tingui sovint un rol tant poc rellevant dins el repertori general dels estudiants. Així, els beneficis que aquesta música pot aportar al coneixement de la interpretació i al de la tècnica de l'instrument han estat, i continuen sent, malauradament, desaprofitats.

La major part de la música de Frederic Mompou genera dificultat per a ser comunicada amb claredat. No és una dificultat material, d'ordre tècnic, sinó de comprensió del seu contingut, és a dir, una dificultat que té relació amb allò immaterial. I és en aquest sentit que aquesta música duu implícit un cert problema en la seva audició. Mompou és un compositor conegut en països com el nostre, o si més no ho és part de la seva obra. En el segle XX i en el que portem de segle XXI, pocs han estat els que han posat en dubte la importància de la seva obra però, alhora, pocs són els que, sense complexos, l'han equiparat amb els millors compositors del segle XX.

Aquesta tesi proposa un apropament a aspectes poc estudiats de l'obra de Mompou a partir dels seus escrits; es tracte de registres que ofereixen una òptica diferent de la utilitzada tradicionalment en l'anàlisi d'aquesta música. En altres paraules, es proposa l'apropament a Mompou a través de fonts que amplien l'observació de l'univers mompouà. En primer lloc, aquesta observació ens ajudarà a trobar noves claus que expliquen la força i el poder que té la música de Mompou, fet manifestat recurrentment i, en segon lloc, ens permetrà descobrir raons que expliquen la manca d'ubicació i de rellevància en la qual, paradoxalment, s'ha trobat durant el segle XX i fins els nostres dies. Encara avui, en els circuits internacionals més rellevants del concertisme, constatem que les composicions de Mompou no formen part dels repertoris, o es redueixen a unes poques peces, sempre les mateixes, tot i la uniformitat qualitativa de tot el seu catàleg. Cal considerar alguna excepció actual, com és la del pianista rus Arcadi Volodos, que en els darrers anys ha incorporat diverses obres de

Mompou al seu repertori, ocupant un espai rellevant dels seus recitals.¹ Però és difícil trobar-ne d'altres. Paradoxalment, la reputació de Mompou es va originar, com havia passat amb Ravel, amb les interpretacions dels millors pianistes de París de les primeres dècades de segle XX: Ferdinand Motte-Lacroix, Ricard Viñes o Magda Tagliaferro, la qual va obtenir el *Grand Prix du disque* de França el 1931, amb la interpretació de *Jeunes filles au Jardin*.

Gairebé tots els crítics, han donat un tracte excel·lent a aquesta música; especialment les primeres crítiques de París que van ser immillorables. Posteriorment, ha costat trobar una ubicació per a Mompou, en termes estètics i de pes específic, en el conjunt de la creació musical del segle XX. Enrique Franco deia que:

“Parece tópico, y es fatalmente erróneo, situar a Mompou al margen del tiempo. Que constituya un problema su ubicación histórica es algo bien distinto, pero en todo caso, veo a Federico dentro del ámbito contemporáneo”.²

També costa explicar les raons, els fonaments de les bondats d'aquesta música, sense traslluir l'ombra que, en el fons, Mompou pertany a un gènere de compositors que, en el segle XX, no formen part del selecte grup de compositors transcendentals. Qui podria afirmar o negar que Mompou, Prokofiev i Britten estiguin a la mateixa alçada...? El rànquing de la qualitat artística sempre ha estat condicionat a la subjectivitat de la percepció, sobretot quan la creació i la percepció conviuen en el temps; és lògic que succeeixi, donat que l'estètica no viu en una dimensió sincrònica, sinó que ho fa en una dimensió evolutiva. Mompou n'era prou conscient quan escrivia que la veritable obra artística vivia, moria i renaixia, i que aquesta era la seva eternitat.³ La dificultat per explicar les raons que fonamenten la música de Mompou pot dur a definir-la com d'*antitranscendentalista*,⁴ adjectiu que, al nostre entendre, no es correspon amb la naturalesa del compositor i la seva música, com constatarem al llarg de la tesi.

Aquest context justifica la tasca d'analitzar el pensament de Mompou i les seves circumstàncies, per tal que hi trobem una identificació amb el seu estil compositiu i la significació de la seva música. Aquesta anàlisi ens dimensionarà i identificarà també la seva aportació musical i de pensament al segle XX. La justificació d'aquest estudi no la contemplo des de cap intenció reivindicativa cap a un compositor que representa tan bé la cultura catalana -donat que Mompou és, de llarg, el compositor català del qual s'ha escrit més-, sinó que es justifica amb benefici que el coneixement de la seva obra ens pot aportar, a músics o no, en un àmbit més ampli i en un context, l'actual, on el coneixement i l'art estan immersos en una profunda transformació.

¹ Arcadi Volodos va enregistrar el CD *Volodos plays Mompou*, que va obtenir un premi *Gramophone Classical Music Awards 2014*. Sony Classical. Berlín, 2013.

² Clara Janés. *Frederic Mompou. Vida, textos y documentos*. Citat al pròleg d'Enrique Franco, *La voz íntima y necesaria*. Edició de la Fundación Banco Exterior de España. Madrid, 1987, p. IX. (Properes cites: *Textos i doc...*).

³ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁴ Xosé Aviñoa. *Història de la música catalana, valenciana i balear. Dels modernismes a la guerra civil (1900-1939)*. Edicions 62. Barcelona, 1998, p. 232.

Objectius

Els objectius de la tesi es sintetitzen en els següents punts:

1. Analitzar la música de Frederic Mompou en el context dels seus escrits, que reflecteixen el seu pensament. Això ens ha de permetre ampliar la perspectiva interpretativa a partir d'una observació molt específica del pensament, de les seves vivències i de la seva personalitat. Aquesta anàlisi es fa en un marc conceptual, amb l'objectiu d'eixamplar la perspectiva de l'estil d'aquesta música i de posar de relleu valors i pautes útils per a la seva interpretació.
2. Demostrar les causes per les quals el seu pensament compositiu, consegüent amb la seva naturalesa governada per la intuïció, troba en l'actitud de fluir -i no en la de construir- el mitjà per materialitzar un llenguatge coherent per expressar-se. Això ens ha de permetre localitzar les raons per les quals Mompou s'ha fet un compositor esquerp a les classificacions i difícil de ser captat per l'oïda del segle XX.
3. Fer visible i posar en valor una documentació original, poc o gens coneguda, des de la qual Frederic Mompou va anar construint un procés molt particular, personal i creatiu. Una documentació que mostra la naturalesa dels seus pensaments i el format amb els quals els expressà.

En definitiva, el principal objectiu és establir la relació entre dos àmbits: la naturalesa creativa i el pensament compositiu, que es tradueix en un llenguatge molt concret i d'una extrema originalitat. Es tracta de fer visibles els vincles que la seva personalitat i la seva experiència vital tenen amb la seva música, a través d'un pensament que el dugué a assumir unes conviccions estètiques que determinaren la materialitat de la seva obra: la morfologia, la idiomàtica i els processos que seguia per crear-la.

Antecedents

Des de la primera crítica que Émile Vuillermoz va escriure al diari *Le Temps* de París, el 22 d'abril de 1921 (traduït al català un mes més tard i publicat a *La veu de Catalunya*, el 21 de maig)⁵ i des del posterior article, també de Vuillermoz, *Musiques d'aujourd'hui*, de l'any 1923,⁶ la música de Frederic Mompou ha generat una bibliografia considerable. Enrique Franco⁷ assenyalà l'any 1987 que Mompou havia estat fins aleshores el compositor amb més bibliografia, després de Falla, de tota la història de la música espanyola. Amb tota probabilitat això no ha variat, ans al contrari, s'ha intensificat si tenim en compte el nombre d'estudis que han anat sortint en les darreres dècades.

⁵ Publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya*, el 21 de maig de 1921. No hi consta traductor, p. 5.

⁶ Emil Vuillermoz. *Musiques d'aujourd'hui*. Ed. George Crès et Cie. París, 1923, p. 25.

⁷ Clara Janés. *Op. cit.*, p. X.

Aquests estudis s'han fet en dos àmbits: l'estètic i el formal. Els patrons sobre els quals s'ha definit l'estil de Frederic Mompou els trobem ja en bona part en els escrits esmentats, els quals van ser els primers, i fruit d'una potent impressió rebuda pel crític francès en el concert de Motte-Lacroix a la Sala Erard, el 15 d'abril de 1921. L'article de Vuillermoz, *Chants magiques*, intensament favorable i d'una extensió considerable, va esdevenir cabdal per situar Mompou dins l'esfera dels grans compositors de París, fet que li va donar molta rellevància a tot el món, i autoritat en els ambients musicals de la península ibèrica.

Els anàlisis posteriors, sobretot els de més profunditat o extensió, per citar alguns exemples els fets per Santiago Kastner (1944), Nicolas Mééus (1967), Vladimir Jankélévitch (1970), Antonio Iglesias (1978), o més recentment de Clara Sardin (1985), Wilfrid Mellers (1987), Richard Pain (1989) o Jennifer Lee (1993), entre altres, han fet aportacions molt valuoses, completant en alguns casos l'àmbit estètic i majoritàriament centrant-se en els processos intramusicals.

Tots dos àmbits, el formal i l'estètic, han estat mirats de fora a endins, des de la partitura i des de l'opinió del mateix compositor, sobre la seva música. Hem de tenir present, que fins pocs anys abans de la mort del compositor, el 1987, bona part dels autors que havien analitzat o escrit sobre l'obra de Mompou, el van conèixer personalment. Aquesta circumstància, tot i que podria distorsionar certa objectivitat d'anàlisi, ha permès també un apropament que dóna credibilitat a la informació que ens ha arribat de les intencions estètiques de Mompou. La ideació d'un estil mompouà ha anat solidificant-se paulatinament amb encerts i amb mancances pel que fa a la interpretació de la seva música. En aquest context hem de situar la biografia de Clara Janés, *La vida callada de Federico Mompou*, sobre la qual ens estendrem en un apartat específic d'aquesta introducció.

Per altra banda, Mompou ens va deixar la seva música interpretada per ell mateix com han fet Bartók, Prokofiev, Granados, o Britten, per citar alguns compositors pianistes. Però és remarcable que, en el cas de Mompou, els enregistraments comprenen la totalitat de l'obra per a piano, que és la part més essencial de la seva producció, i d'algunes cançons per a veu i piano. El material sonor de la seva interpretació, d'una manera o altra, ha influït a l'hora d'analitzar la seva música i per descomptat alhora d'interpretar-la. Ha creat un model. Ha dibuixat un camí que, en certs aspectes, podria esdevenir aparent o enganyós si els ulls, l'oïda i l'esperit de qui escolta no està suficientment preparat o informat. Sigui des d'una visió formal, estètica o històrica, aquestes anàlisis es situen en la perspectiva de l'hermenèutica musical, d'una expressió autoreferent i autònoma de la música i d'una anàlisi de la seva estètica associada i relacionada amb els patrons de la nostra història i tradició, de la música occidental europea.

En un altre sentit, com observa Joan Grimalt, cal tenir en compte que l'ambivalència del discurs musical és un dels punts crucials de la significació musical. Per una banda la seva autonomia i per l'altra la seva vinculació amb les coses humanes.⁸ L'intent d'explicar la significació musical recuperant el seu rol social i cultural, observant-la també com un reflex del que significa en relació a circumstàncies socials i individuals, posant-la en relació a continguts de comunicació cultural externs a la pròpia tècnica formal, compositiva, interpretativa o l'estètica, ha generat en les darreres dècades noves formes d'observació, plantejant el problema de la semiòtica dins de l'àmbit sonor.

Lawrence Kramer defensa la idea que aquest camí pot ajudar a recuperar un sentit de la música "clàssica" en un món en el qual sembla perdre rellevància:

⁸ Joan Grimalt. *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Ed. Dux. Barcelona, 2014, p. 21.

“la nova musicologia vol recuperar el rol social i cultural del discurs musical. Si hi reïx, pot ajudar a revifar la música clàssica, desmitificant-la i desidealitzant-la: anul·lant el pacte fàustic que eleva la música més enllà de les contingències, incerteses i injustícies de la vida, al preu d'una total irrellevància”... “Amb aquesta perspectiva, la música la podem observar i analitzar també com un reflex del que significa ser una persona, experimentar-la com a part d'aquest discurs que ens configura com els que som”.⁹

Frederic Mompou forma part d'aquells compositors del segle XX que ens conviden i ens faciliten una aproximació associada a la raó expressiva i humana de la música, és a dir, ens facilita una anàlisi de la música en relació i d'acord a una realitat humana específica que es sent responsable d'una mirada autoconscient i subjectiva, lluny de l'objectivitat mecànica.

En aquest sentit, Santiago Kastner situava Mompou dins d'un grup de compositors que, segons ell, rebutjaven “la fría objetividad” que generà el període d'entre guerres i que per contra “no niegan la vida y realidad humana”, assenyalant l'escola anglesa com un exemple (Vaughan Williams, William Walton, Arthur Bliss, Benjamin Britten,...):

“Por esta razón expresiva y humana de la música se integra Mompou a la corriente general de los susomencionados compositores”.¹⁰

Per altra banda, a l'hora de descriure o intentar explicar la factura de la música de Mompou, alguns crítics s'han endinsat en àmbits més filosòfics que científics, més humanístics que tècnics. Fins i tot esotèrics, com fa Salvatore Colazzo:

“... pero alude a un sonido que vive en otra dimensión, que parece venir desde lejos, se ofrece a nuestra percepción como si proviniera de detrás de nuestras espaldas, no se para y llena nuestra percepción enteramente: no, mientras que satura nuestros sentidos nos trae la impalpable sensación de una distancia imperceptible que lo desdobra y lo separa de sí mismo.”¹¹

El crític Irving Schwerke escriuria sobre Mompou:

“... troba la seva inspiració en esdeveniments de la vida quotidiana que la majoria de nosaltres ignorem... Conquereix immediatament el cor i no hi ha sistema exegètic de mètode d'anàlisi químic suficient que pugui revelar el seu secret”.¹²

La referència al secret és usat en els escrits dels crítics. Sembla com si l'anàlisi de la seva harmonia i la seva forma no donés prou explicació, o una explicació prou satisfactòria, per entendre la recepció d'un quelcom que podem escoltar i sentir en aquesta música, però que està amagat; un significant que no podem visualitzar ni verbalitzar per la seva condició secreta, però que simultàniament se'ns anuncia clarament, més intensament que altres músiques, donada la senzillesa del seu vestit. Vuillermoz feia referència a aquest aspecte amagat que no es pot analitzar:

“A l'Edat Mitjana, hom hauria cremat, sense pensar-s'hi, a un artista així, dotat d'un poder tan inquietant. Car l'anàlisi més atent de la seva obra no descobreix pas el seu secret”.¹³

⁹ Joan Grimalt. *Ibid.*, p. 20. Cita a Lawrence Kramer, *Classical music and Postmodern Knowledge*, 1995, p. 5.

¹⁰ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 50.

¹¹ Salvatore Colazzo. *Federico Mompou. El sonido como resonancia armónica*. RM XXI, 2. Madrid, 1998, p. 608.

¹² Irving Schwerke. *Frederic Mompou: Spanish Poet of the Piano a The Chicago Tribune*. Nova York, abril, 1973.

La causa més probable de la tendència en aquests tipus d'anàlisi de l'obra de Mompou rau en la senzillesa formal, la senzillesa de la tècnica compositiva, la qual troba el seu factor compensatori, el seu equilibri, en la intensitat del seu contingut no formal, no material.

Metodologia i procés de recerca

Mompou va comentar a Kastner que el seu procés compositiu no era de dins a fora, sinó de fora a dins:

“Estoy convencido –repito– de la forma que llevo dentro de mí... como un fluido que viene de fuera, que recibes o captas como si se tratase de una especie de médium. En mi caso, la música no va de dentro para fuera, sino de fuera para dentro, siendo yo el intermediario que realiza la idea recibida del exterior”.¹⁴

El compositor afirmava que no pensava la música: “Tengo fe en mi música porque no la pienso yo”.¹⁵ Aquest punt esdevé rellevant perquè ens remet a les següents qüestions: si no pensava la música, què és el que pensava alhora de fer-la?... i perquè s'expressava musicalment amb la forma i l'estil amb el que ho va fer? Així, per comprendre aquesta música, no pensada, caldrà conèixer els estats vitals del compositor, una clarificació d'allò que sentia i la naturalesa del seu pensament. La clau que ens permetrà indagar en la comprensió de la realització sonora de Mompou la trobarem en l'experiència de l'home. Apropar-nos a una comprensió de la seva música en el “com” significa i no només en el “què” significa. Anar al principi de causalitat, a la gènesi, la raó de la seva creativitat per comprendre i analitzar amb més precisió la realització musical.

Donada la complexitat de la personalitat del compositor, ni l'apropament sonor a través dels seus enregistraments, ni la informació transmesa per aquells que van tenir el privilegi de conversar-hi, permet explicar-nos alguns aspectes importants i determinants dels principis generadors dels quals es fonamenta la creativitat musical de Mompou. Per una interpretació musical, dotada de significació que no resti segrestada per un intent mimètic de reproduir la interpretació del mateix Mompou i sigui capaç de donar-li l'amplitud que tenen les músiques d'elevada qualitat, hem d'entrar dins del moll de l'os de l'experiència vital de Mompou, rastrejar les seves impressions, inquietuds, pensaments i fins i tot els sentiments, de manera que puguem analitzar la seva música com una “conseqüència” expressada. En altres compositors, especialment del segle XX, i del seu temps, això podria ser o semblar absurd. Schönberg era conscient que en la música ja no calia referir-se als “matisos psíquics”, allò que Kandinsky anomenà *Stimmung*.¹⁶ Però en el cas de Mompou esdevé indispensable per esbrinar el contingut de la seva música, com demostrarà aquesta tesi.

¹³ Émile Vuillermoz. Traducció de l'article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La veu de Catalunya*, el 21 de maig de 1921. No consta traductor, p. 5.

¹⁴ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 58.

¹⁵ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

¹⁶ Massimo Donà. *Filosofia de la música*. Trad. Lourdes Bassols. Global Rhythm Press. Barcelona, 2008, p. 166.

En aquest sentit, el procés per a una anàlisi reeixida i útil per a la interpretació de la seva música, passa per un procés que va de dins a fora. De dins del seu estat vital, de dins dels seus pensaments cap en fora, cap a una traducció sonora. Així doncs, per una música que es revela de fora a dins (com esmentava Mompou), la podrem entendre a partir d'una anàlisi que vagi de dins a fora.

Un treball d'aquest tipus es pot dur a terme si es disposa de suficient documentació de primera mà en la qual hi puguem constatar dades de tipus personal. No només biogràfics, també en aspectes que afecten a la intimitat de les experiències personals i sobretot conèixer què era el que pensava el compositor. Sortosament, ens trobem amb aquesta possibilitat perquè Mompou fou una persona extremadament perfeccionista. Va escriure molt i va guardar pràcticament tot allò que va escriure, una extensa documentació que inclou també material musical descartat que mantenia en unes carpetes que ell anomenava “la nevera” o “les escombraries”, en previsió que fossin útils en el futur. Però el més interessant és que en la documentació escrita que conservem de Mompou s’hi troben reflectides les seves impressions, estats d'ànim i opinions. Una informació molt interessant que esdevé decisiva per apropar-nos a les seves inquietuds i als seus pensaments. Aquesta documentació ens dóna una informació que cobreix tota l'arcada vital de Mompou. En aquest sentit, Mompou és una mina d'or.

El punt de partida per abordar aquest treball ha estat l'estudi i la interpretació del conjunt de l'obra per a piano de Frederic Mompou i la revisió dels principals estudis i assajos escrits sobre el compositor en la vessant estètica, morfològica i biogràfica. Així mateix, ha estat també necessària la revisió i contrastació de bona part d'articles crítics a l'entorn de la música de Mompou a Espanya, França, Estat Units, Japó i Itàlia. Donada la naturalesa del treball, ha estat necessària la revisió detallada de la biografia del compositor realitzada per Clara Janés.

La tasca més important ha estat localitzar i reunir els documents originals de Mompou, la majoria manuscrits i en menor nombre, mecanoscrits, repartits en diversos indrets de Barcelona i Madrid. El material original del compositor seleccionat per argumentar i il·lustrar la tesi és bàsicament l'epistolari, escrits autobiogràfics, pensaments filosòfics, opinions estètiques, opinions sobre interpretació, així com escrits poètics, dibuixos i fragments musicals de la seva obra per a piano.

El treball consisteix en posar en relació tres àmbits: els sentiments, els pensaments i la música, emmarcant i relacionant l'experiència emocional, la reflexió intel·lectual i la realització musical. Aquests àmbits corresponen als tres capítols que estructuraven els continguts: *impressions, reflexions i expressions*.

El primer capítol, el més breu, introdueix els dos següents; tracta sobre els sentiments generats per les impressions del seu entorn. Les frustracions sentimentals i altres experiències vitals les trobem explicitades en escrits en forma de diari personal, cartes i manifestacions posteriors declarades pel mateix compositor, les quals ens ofereixen pautes clares dels seus estats emocionals. El segon correspon a l'àmbit dels pensaments, manifestats en un conjunt de reflexions a l'entorn de conceptes filosòfics i estètics de forma genèrica, els quals presenten un fil conductor amb el primer àmbit. I el tercer, correspon a l'observació de la seva música, en la que els signes musicals tradicionals són emprats amb una identitat molt específica, configurant un llenguatge on els aspectes formals, estilístics i estètics s'expressen dins el món intern sentit i viscut pel compositor. En aquest apartat he estimat necessari incloure la dimensió poètica del compositor, donat que la va manifestar, explícitament, en diversos llenguatges: el literari, el musical i el plàstic.

L'ordre amb el qual presento els capítols correspon a una separació conceptual dels continguts amb l'objectiu que ens faci visible les característiques d'una personalitat humana específica, com un marc genealògic intern de la seva música. Vull assenyalar que malgrat el discurs del treball fa esment a circumstàncies biogràfiques, l'ordre relacional dels tres eixos i els seus continguts no comporta la idea de correlació cronològica dels sentiments (impressions), pensaments (reflexions) i les composicions (expressions). Són àmbits que coexisteixen simultàniament i que s'influencien de forma mútua en la vida i l'obra de Mompou. L'ordre dels tres eixos només té la funció de fer més visible i clarificadora l'observació relacional d'aquests àmbits.

La tesi dóna informació sobre sentiments i pensaments expressats per un músic que no tenia la voluntat de sistematitzar el discurs com ho faria el científic o el filòsof, tot i que Mompou va afirmar en una ocasió que si no hagués estat músic, li hagués interessat la filosofia, la investigació científica o l'arqueologia.¹⁷ Per aquesta raó, el material documental original és divers pel que fa al seu format. Ens trobem davant d'escrits d'extensió variable, alguns estructurats, altres molt sintètics, formulacions aforístiques o escrits poètics de contingut filosòfic, en els quals Mompou troba la seva via d'expressió verbal. Les citacions dels escrits mantenen l'idioma original que Mompou va utilitzar en cada exemple (català, castellà o francès). Els textos en català són fruit d'una època en la qual s'escribia fora d'una normativa i això fa que hi trobem força faltes ortogràfiques segons la gramàtica catalana actual. La majoria van ser escrits abans de la publicació del *Diccionari General de la Llengua Catalana* (1932) i bona part fins i tot són anteriors a la publicació del *Diccionari Ortogràfic* (1917) i a la *Gramàtica Catalana* (1918) de Pompeu Fabra. El text original ha estat respectat tal com el va escriure Mompou (excepte en aquells casos en els quals l'ortografia impedia la comprensió del contingut; en aquests pocs casos la transcripció ha estat corregida).

Els textos transcrits són presentats en dos tipus de formats diferents: emmarcats dins un rectangle - quan la transcripció acompanya la imatge del text manuscrit, cosa habitual en els textos filosòfics-; i sense emmarcar -només citant en el redactat, quan són cartes, escrits poètics o pensaments que el compositor escrivia d'una manera més discursiva i estructurada, generalment posteriors a 1945-.

Pel que fa a la part d'anàlisi musical, l'he centrada en l'obra per a piano sol, donat que és en aquest instrument on es concentra la major part de la seva música i on es concentra l'essència del seu procés compositiu i la seva estètica, com el mateix compositor comentà:

“Sin piano no puedo hacer nada. El contacto físico con las teclas de marfil me es indispensable... Evidentemente, los poemas de Carner, de José Janés o de San Juan de la Cruz existían antes de que los pusiera en música. Pero esta manera de proceder no es corriente en mí”.¹⁸

Tanmateix introduixo puntualment alguns exemples d'obres per a veu en el capítol dedicat a l'expressió poètica.

He seleccionat les obres i els corresponents fragments de les partitures d'acord a l'element conceptual del seu pensament escrit. Donat el nombre d'il·lustracions presentades en el text, incorporo un sol annex, el quadern *Impressions*, el qual no ha estat publicat fins ara; també és inèdita gairebé la totalitat de la documentació manuscrita amb la qual il·lustro la tesi. Així mateix, incorporo tres apèndixs amb la relació de les imatges de textos, fragments musicals i material divers, amb la corresponent referència que permet la seva localització arxivística o bibliogràfica.

¹⁷ Roger Prevel. *La música y Federico Mompou*. Ed. Plaza y Janés. Barcelona, 1981, p. 173.

¹⁸ *Ibid.*, p. 171.

Pel que fa als textos filosòfics transcrits, m'he permès la llibertat d'anunciar-los amb un títol, quan no el tenen, d'acord al seu contingut, de manera que sigui més senzilla la seva identificació. La referència topogràfica d'aquests pensaments està indicada en l'apèndix 2. Donada la subtilitat d'alguns dels conceptes tractats, he estimat necessària la inclusió d'alguns exemples sonors amb la voluntat d' il·lustrar millor alguns registres, menys tangibles, reforçant la referència musical de la partitura. Els he indicat en la il·lustració del text i en l'apèndix 1, amb el signe d'asterisc.

Nota sobre les fonts biogràfiques

La informació biogràfica que documenta les vivències del compositor tractades en el primer capítol l'he obtinguda de diverses fonts: epistolari, notes autobiogràfiques, declaracions en entrevistes i la biografia publicada per la poetessa i traductora Clara Janés (Barcelona, 1940), *La vida callada de Federico Mompou*. Aquesta és, de fet, la única biografia de Frederic Mompou, de la qual se n'han fet tres edicions amb diversos canvis de contingut: la primera edició, que porta el títol original, *La vida callada de Federico Mompou*, va ser publicada a Barcelona per l'editorial Ariel l'any 1975. La segona edició, publicada a Madrid el 1987 pel Banco Exterior de España, va canviar el títol per *Federico Mompou. Vida, textos y documentos* i conté diversa documentació afegida (cartes, textos del mateix Mompou i articles i assajos curts sobre el compositor, la reproducció de *L'Expressió per a la interpretació al piano* i un àlbum de fotografies; inclou també la relació de les obres de Mompou i un llistat de reconeixements). La tercera edició, que recupera el seu primer títol, *La vida callada de Federico Mompou*, va ser publicada a Mèxic per l'editorial Vaso Roto el 2012, i redueix sensiblement la documentació afegida en la segona edició.

Les circumstàncies particulars de la relació de Clara Janés amb Frederic Mompou fan que aquesta biografia esdevingui altament rellevant, amb una informació molt detallada, només possible quan es fa amb una obertura i accessibilitat absoluta del personatge biografat. Clara Janés coneixia a Mompou des dels tres anys. El seu pare, Josep Janés, poeta, editor i autor del *Combat del somni*, musicat per Mompou l'any 1942, tenia una gran amistat amb el compositor. Això havia estat així perquè Carmen Bravo i Ester Nadal, mare de Clara, eren amigues des de l'època escolar. En la seva infància, Clara i la seva família rebien les visites de Carmen Bravo i Frederic Mompou, quan encara no eren casats; en aquestes visites Mompou solia tocar el piano a les tardes per a tota la família.

Aquest lligam, quasi familiar de Mompou amb l'entorn dels Janés, propicià que Clara pogués fer el recull de documentació gairebé com si fos de la família, fins i tot, per obtenir la informació es va traslladar a viure al costat dels Mompou l'any 1971.¹⁹ Clara Janés va tenir la possibilitat de contrastar la documentació de cartes i altres documents amb el compositor i entrar en terrenys, a voltes prou íntims, en els quals Clara, com a excel·lent poetessa, hi passa de puntetes amb molta elegància. Va poder conversar sobre temes filosòfics, artístics i sentimentals, que queden recollits, de vegades explícitament i altres no tant, en la biografia. Cal considerar una dada que no és menor:

¹⁹ Clara Janés. *La vida callada*. Conferència en el seminari *Frederic Mompou en el segle XXI*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 13, desembre, 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=fhPO_72mdxI&list=PL88EpxYhG7Avv-k5wdhQnzNzH92-gqLXj&index=3

a banda de les converses, algunes enregistrades, Mompou li va oferir molta documentació, part de la qual li va regalar com obsequi en agraïment a la seva iniciativa.²⁰

És per tot això, que la biografia de Janés, tot i no entrar en cap aspecte de l'anàlisi musical ni dels seus textos, ha estat una font molt important per aquesta tesi, en la qual s'han utilitzat referències de les tres edicions. També he tingut accés a material transcrit de les converses que no va ser utilitzat en el text definitiu de la biografia. La informació de les dades biogràfiques dels aspectes psicològics de Mompou ha estat de gran ajuda per establir relacions amb els pensaments documentats, gairebé inexistents en la biografia.

Localització del llegat

A partir de la mort de Frederic Mompou, l'any 1987, la seva esposa Carmen Bravo va assumir un paper protagonista en la difusió de la música del compositor. Va iniciar un procés per a preservar part dels documents fent una cessió a la Fundació Isaac Albéniz, en els primers anys noranta. Aquesta ordenació del llegat serviria per la realització d'una exposició l'any 1993, commemorant el centenari del naixement del compositor; també per iniciar un fons Mompou d'aquesta fundació, que actualment és consultable a la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes.²¹ El contingut més destacable d'aquest fons són les transcripcions de part de l'epistolari de Frederic Mompou i Carmen Bravo. També s'hi poden trobar algunes referències de publicacions en premsa.

Posteriorment, valorant que aquest llegat tindria dificultats per a la seva difusió des de la Fundació Isaac Albéniz, la documentació va retornar a la casa familiar i Carmen Bravo va fer-ne donació a la Biblioteca de Catalunya l'any 1997, la qual ha classificat i ordenat definitivament tot el llegat documental de Mompou, força extens. No tota la documentació està en la seu de la Biblioteca perquè la Sra. Bravo va voler conservar alguns documents i materials personals, els quals estan dipositats actualment en el fons de la Fundació Frederic Mompou de Barcelona, que ella va constituir en vida. D'altra banda, gairebé trenta anys abans, Clara Janés va cercar i preparar informació cara a la biografia esmentada, publicada l'any 1975. La preparació documental de totes les fonts, la va fer durant els primers anys setanta. Part de la documentació original que utilitzo en el treball, així com els quaderns mecanoscrits de *L'Expressió... i Impressions* es localitzen en el seu arxiu personal, amb còpia digitalitzada a la Fundació Frederic Mompou, la qual és consultable de forma prou àgil.

Malgrat les diverses propostes d'importants institucions per impulsar una Fundació que donés difusió i promocionés el llegat de Frederic Mompou, com ho van fer de manera directe la Fundació Isaac Albéniz i la Biblioteca de Catalunya i de manera indirecta la Fundació de La Caixa de Pensions, Carmen Bravo va preferir crear una Fundació independent de qualsevol estructura administrativa existent. Va considerar que la millor manera de dinamitzar i difondre la música del seu marit seria des d'una fundació desvinculada de qualsevol altra institució oficial o privada. L'any

²⁰ *Ibid.*

²¹ Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Federico+Mompou>.

2006 Carmen Bravo va impulsar la creació de la Fundació Frederic Mompou a Barcelona, amb el suport de Joventuts Musicals de Barcelona i el seu president, Sr. Joan Millà. Joventuts Musicals de Barcelona tenia una llarga tradició en l'organització de concerts i activitats a l'entorn del compositor Frederic Mompou, fet que atorgava un punt de confiança per aquest projecte. L'abril de 2007 Carmen Bravo va morir i des d'aleshores el seu llegat és administrat per la Fundació Frederic Mompou de Barcelona. Aquest llegat és documentació que inclou material fotogràfic, cartes, partitures manuscrites i altra documentació amb la qual Mompou va obsequiar la seva esposa. Altra documentació de primera font, són les transcripcions que Clara Janés va fer de les converses amb el compositor, que hem assenyalat en l'apartat anterior.

Per tant, la documentació original de Frederic Mompou, la trobem en tres indrets: la més extensa i completa en el Fons Frederic Mompou, creat l'any 1997 per donació de la vídua Carmen Bravo a la Biblioteca de Catalunya. Altra documentació, de tipus personal de Carmen Bravo, es localitza a la Fundació Frederic Mompou de Barcelona, que ella va constituir pocs anys abans de morir l'any 2007. I una tercera localització és l'arxiu personal de Clara Janés, a Madrid.

I. IMPRESSIONS

I.1. LES IMPRESSIONS

Aquest capítol analitza les vivències de Frederic Mompou per posar de relleu el vincle que tenen amb el corpus de les seves reflexions i pensaments, i conseqüentment amb la seva expressió musical i també poètica. Com hem assenyalat en la introducció de la tesi, volem cercar un fil conductor entre els tres aspectes: les vivències, els pensaments i la producció artística. Els tres aspectes es manifesten de manera sincrònica a partir de l'any 1908, a l'edat de quinze anys. I les causes que hem de considerar determinants per al desenvolupament artístic les hem de situar en el període dels primers vint anys de vida del compositor. És en aquest sentit, que les vivències que analitzarem, enteses com les impressions que marcaren a Frederic Mompou pel seu desenvolupament posterior, les centrarem en aquesta primera etapa de la seva vida. Mompou, en l'*Estudi del sentiment*, concebut els anys 1913 i 1914, posa en relleu que l'expressió musical és una expressió del sentiment, i que aquest sentiment és un record d'una impressió.¹ Així, el moment a partir del qual neix una necessitat expressiva, de comunicació, és quan es produeix una determinada impressió que el compositor experimentà en les seves vivències. Si considerem la trajectòria del pensament i de les realitzacions artístiques de l'artista, ens adonem que el nucli més important i decisiu per a la formulació del seu estil i la seva estètica artística s'origina en les experiències viscudes en les primeres dècades de la seva vida. Però abans d'analitzar aquestes vivències, cal que centrem el terme "impressió", que serà tan rellevant en el pensament i l'expressió de Frederic Mompou.

La definició del terme *impressió* abraça diversos significats que subtilment es relacionen. Per una banda, l'accepció del lèxic comú defineix: "efecte sobre l'ànim, especialment viu, pregon", és a dir, un efecte de dimensió gran, important; en l'accepció de medicina i farmàcia ve definit com "excitació fisiològica d'un sentit a part de la sensació desvetllada"; i en l'accepció de comunicació es defineix: "acció d'imprimir; l'efecte", és a dir, que allò que ha esdevingut per una *impressió*, queda imprès, no desapareix, resta fixat.² Per tant, les impressions participen del fenomen sensitiu a través dels sentits, afecten a l'estat de l'ànima i no són efímeres, sinó que resten gravades en la persona que les experimenta. Dit d'una altra manera, esdevenen experiències intenses i mantingudes. És en aquest sentit, que hem de comprendre la significació que Mompou atorga a la paraula *impressió*. Això explica la importància que adquireix la utilització del terme en els seus escrits, en els quals la *impressió* resta vinculada al *sentiment*: "El sentiment no es mes qu'el recort d'aquestes fortes impressions".³ Les seves primeres composicions, moltes de les quals no les donaria com a bones i quedarien en la carpeta anomenada "escombraries", porten títols que fan referència a impressions de diverses naturaleses. Entre aquestes primeres peces podem observar títols com *Adeu*, primera composició que va canviar de nom posteriorment a *Plany I, Lento espressivo*. Aquesta peça expressa el sentiment de nostàlgia en separar-se de les vivències al Montseny i les d'una persona estimada, la Carmen Gelada, primera dona de la qual es va enamorar el 1908 a l'edat de quinze anys, tal com ens ho confirma l'escrit poètic homònim, del qual reproduïm el primer fragment:

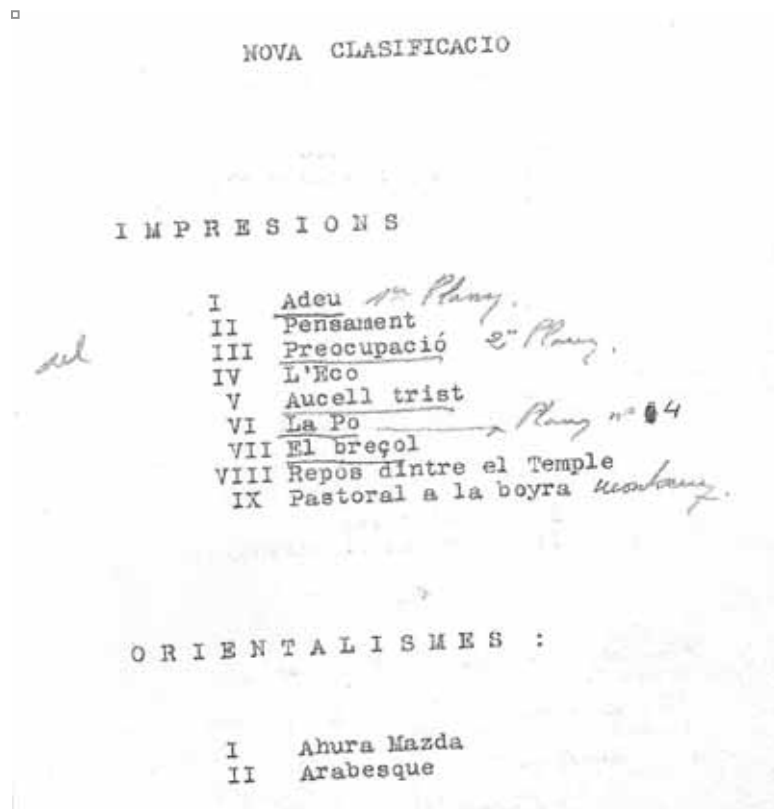
¹ Vegeu en l'apartat dedicat a *Una expressió dual del sentiment*, p. 78.

² DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=Impressi%F3&operEntrada=0>

³ Frederic Mompou. Primer manuscrit de *L'Estudi del sentiment*. FM. Mompou destaca amb subratllats les paraules *sentiment* i *impressió*.

“Adeu!
Adeu! Aquell besar del bosc! Adeu! Gavinetet
vermell! Soroll dels pins... aire pur!
Adeu! Carretera blanca que pujes lentament
y vas voltant per aquells racons tranquils de
la montanya!
Adeu! Aire fresc de la nit! Nit de lluna
... nit de boyras!
Adeu! Els pobres caballs cansats que pujaven
peniblement... tartaneta ahont yo t’apreta-
ba la má...”⁴

Mompou classificava les seves composicions per agrupar-les en un sol títol. En la il·lustració següent podem observar que tots els títols fan referència a coses o circumstàncies que li han causat una impressió. És en aquest sentit que les agrupa sota el títol comú “Impresions”. Aquest fet és indicatiu que les vivències eren intenses, prou intenses com per recuperar-les en les seves composicions i poemes. Aquesta classificació acabaria duent el títol definitiu *Impressions íntimes* (1911-1914). D’aquestes peces només van formar part d’*Impressions íntimes* dues: *Adeu*, amb el nom de *Plany*, *Lento expressivo*, i *Ocell trist*. La resta van anar a parar a les seves “escombraries”:



Imatge 1. Nova classificació. *Impressions* (c. 1911).⁵

⁴ Frederic Mompou. *Adeu*. FM.

⁵ Frederic Mompou. Nova classificació. BC. M4986/55.

Un aspecte destacable són les anotacions numerades dels *Planys*, que mantindria en el format definitiu d'*Impressions íntimes* en les quatre primeres obres de la sèrie; *Plany I - Lento espressivo*, *Plany II – Largo*, *Plany III - Gracioso* i *Plany IV- Agitato*.

El *plany* és un sentiment recurrent en tota l'obra de Mompou. Aquest sentiment de nostàlgia, de tristesa, serà molt rellevant alhora d'entendre aquesta música i la relació que Mompou establí entre el *sentiment* i la *impressió*, tal com veurem en els apartats dedicats al seu tractat *L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano*. Els *planys* i els títols que estava decidint eren reveladors d'un estat psicològic que participaven ben poc d'un estat alegre i vigorós, normal a l'adolescència. Ben al contrari, trobem títols com *Pensaments*, *Preocupació*, *Po*, *Aucell trist...*, que ens indica un estat anímic decaïgut i tendent a la tristesa.

Del document hi ha un altre detall que cal destacar: la segona classificació amb el títol *Orientalismes*. Aquesta classificació indica que treballava en obres relacionades amb el món oriental. Ens suggereix la influència que Mompou havia de rebre de les corrents orientalistes, molt populars en els anys de tombant de segle. Veurem que certes ressonàncies del registre oriental, estaran presents en l'entorn del pensament i en les realitzacions artístiques de Mompou. El document de classificació de les seves obres l'hem de situar als voltants o immediatament anterior a la seves primeres peces de 1911.

Un altre document destacat pel qual Mompou utilitza el títol *Impressions*, és un quadern mecanoscrit posterior a l'any 1918, sense data, el qual recull textos escrits en anys anteriors, segons consta en les anotacions de Clara Janés de les transcripcions de converses amb Mompou. En el quadern *Impressions* hi trobem impressions i pensaments, de contingut filosòfic, escrits amb un llenguatge poètic.⁶

Donat que la biografia del compositor ha estat, i encara és, un capítol recurrent en tesis i articles, i per tant prou accessible, hem volgut defugir el relat biogràfic i ens hem centrat en els esdeveniments més significatius que, per la seva significació, foren les impressions fonamentals que ens fan comprensible el món artístic de Mompou.

⁶ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

I.2. LA INFÀNCIA I LES PRIMERES IMPRESSIONS

Per tal de situar les impressions de la infància de Mompou cal descriure quin era el seu entorn. L'àmbit familiar fou el d'una família benestant. L'avi de Mompou, Jean Dencausse (m.1908), d'origen francès, havia arribat a mitjans del segle XIX a Barcelona als catorze anys, acompanyat pel seu germà Pierre,⁷ més gran, per formar-se en el negoci familiar de fabricació de campanes, que la família iniciava a Espanya. Pierre era l'hereu del negoci i una vegada en Jean ja va ser autosuficient, en Pierre tornà a França. La família Dencausse venia d'una antiga nissaga de fabricants de campanes, del poble de Tarbes, al sud de França. La foneria va engegar situada al peu de la muntanya de Montjuïc. Aquesta circumstància és fonamental perquè determinà el desenvolupament sensorial de Mompou. Era un espai al qual hi anaven a jugar els amics del carrer amb els seus animals, gossos i cavalls. Sovint, Mompou escoltava els sons de les ressonàncies metàl·liques de les campanes dins d'un espai gran i de penombra, que li havia de donar un ambient força misteriós, com assenyala Clara Janés.⁸ Havia de ser una impressió intensa. La foneria era la única que feia campanes amb una afinació determinada.⁹ Tenien un catàleg amb la relació dels tons, el pes i el diàmetre. Mompou passava hores i hores veien i escoltant com les feien.

ESCALA MUSICAL		
NOTA	PESO	DIÀMETRE
FA	10	0 m. 265
MI	12	0 m. 28
MI	12	0 m. 300
ME	15	0 m. 315
DO	18	0 m. 335
DO	24	0 m. 355
SI	30	0 m. 380
SI	37	0 m. 425
LA	45	0 m. 475
SOL	52	0 m. 475
SOL	60	0 m. 50
FA	70	0 m. 52
FA	80	0 m. 565
MI	95	0 m. 60
MI	110	0 m. 630
ME	130	0 m. 685
DO	160	0 m. 71
DO	200	0 m. 76
SI	250	0 m. 85
SI	300	0 m. 90
LA	360	0 m. 99
SOL	420	0 m. 99
SOL	475	1 m. 01
FA	560	1 m. 06
FA	650	1 m. 13
MI	830	1 m. 195
MI	1000	1 m. 20
ME	1250	1 m. 25
DO	1500	1 m. 32
DO	1800	1 m. 42
SI	2080	1 m. 52
SI	2500	1 m. 61
LA	3020	1 m. 70
SOL	3580	1 m. 80
SOL	4200	1 m. 90
FA	4900	2 m. 02
FA	5200	2 m. 12

Imatge 2. Taula de relacions de la nota musical, el pes i el diàmetre. Foneria Pedro Dencausse.¹⁰

⁷ Clara Janés. *La vida...* p. 16. Janés no fa constar les dates de naixement de Jean i Pierre Dencausse, ni de l'àvia Ignacia Modesta. Això ens fa pensar que probablement Mompou les desconexeria o no recordaria.

⁸ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 29.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Taula de mesures de la foneria Dencausse. FM.

Jean s'havia casat molt jove amb la Ignacia Modesta Cominal, també d'ascendència francesa. Fou educada en un ambient en el qual aprendre a tocar el piano formava part de l'educació. Això ajudà que l'estudi del piano fos quelcom natural en la vida familiar dels fills i nets. La prosperitat del negoci de la foneria propicià un ambient còmode de bon nivell econòmic i social. Així, la infància de Mompou es va desenvolupar en temporades estiuenques fora de Barcelona, primer a Sant Gervasi, en una casa comprada per l'avi, i posteriorment en estades a La Garriga, Castellterçol, Argenton, i altres indrets de les rodalies rurals de Barcelona.

El pare del compositor, Frederic Mompou Montmany (1855-1935), era del camp de Tarragona, i malgrat la seva vocació militar, va haver de fer estudis de dret per decisió dels seus pares. Va arribar a ser notari, feina que mai va exercir. La desavinença familiar, arrel dels estudis, el va separar física i emocionalment de la seva família. Es va traslladar a Barcelona i es va casar amb Josefina Dencausse (1870-1953), segona filla dels avis Dencausse-Cominal. Josefina tenia disset anys quan es va casar. Va ser una decisió ferma davant els dubtes dels pares Jean i Ignacia Modesta.¹¹ Mompou Montmany, pare del compositor, es va col·locar a treballar a la *Catalana de Gas*, que dirigia el pare d'Ignacia Modesta Cominal. Així, l'entorn familiar on havia de néixer Mompou girava al voltant dels Dencausse. La influència del pare va ser menor, en canvi la de la mare fou molt important pel compositor, emocionalment i econòmica (durant els seus anys a París, Mompou va dependre econòmicament dels diners que la seva mare Josefina li feia arribar: "deixali per acabar de passar el mes a raho de'l franc cada dia... que el primer de novembre ja li tornare a enviar els 300 francs").¹²

En la família es va donar una circumstància poc corrent. El mateix any 1888, que Josefina Dencausse va donar a llum al seu primer fill, Josep Mompou, Ignacia Modesta (l'avia) també va donar a llum a una nova filla, Modesta. Mare i filla van ser mares el mateix any. Aquesta circumstància propicià que la família visqués el creixement dels infants de manera molt cohesionada a Barcelona i a les estades d'estiu. Fins i tot Josefina amamantava alhora al seu fill Josep i a la seva germana Modesta, vint anys menor. Aquesta cohesió familiar es va mantenir durant la vida adulta del compositor, tot i residir a París. Frederic Mompou va néixer el 1893, cinc anys després que Josep i Modesta, la seva tia.

Segons descriu Janés,¹³ Frederic Mompou era molt quiet i silenciós i la seva actitud no era la normal en els infants. Per el relat de la biògrafa, hem d'entendre que el petit de la família, va créixer sota el síndrome del nen malaltís al qual havia que dispensar-li un tracte diferent. La presència del seu germà Josep, cinc anys més gran i de caràcter més decidit, accentuava més aquest perfil malaltís d'en Frederic. Era percebut per la seva mare Josefina, com un nen sense esperit i de salut delicada. Tan mateix, uns anys més tard, seria considerat pels seus amics de l'escola, un líder que transmetia una maduresa superior a l'edat.¹⁴ Josefina Dencausse era una dona molt alegre i activa, molt catalanista. Aquesta és la raó, segons els nostre informador, en Joan Millà,¹⁵ per la qual els Mompou utilitzessin l'escriptura i la parla catalana, donat que no van perdre mai l'idioma francès com a llengua materna i van estudiar, tant en Josep com en Frederic a *les Ecoles franceses*.

¹¹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 18.

¹² Josefina Dencausse. Carta a Josep Mompou. Barcelona, 30, setembre, 1911. BC. M5022/1.

¹³ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 21-38.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁵ Joan Millà, president de la Fundació Frederic Mompou, em va fer aquest comentari, provinent de Carmen Bravo, el 13 de desembre de 2012.

Josefina organitzava reunions socials a casa i sempre va voler prosperar socialment. La seva salut però, tenia certes fragilitats com les angoixes que sentia abans d'iniciar un viatge, que a voltes feien anular tot el projecte,¹⁶ la mateixa angoixa que Mompou sentiria en un futur.

El caràcter de Mompou fou molt diferent al del seu germà, més vital i obert. A la primera infància podia passar hores dormint i assegut sobre un coixí sense dir res. Quan va fer els primers passos i començà a caminar no va representar cap canvi en el caràcter. Pels pares era un motiu de preocupació perquè el veien desvalgut, sense impuls; passava hores assegut en un racó al costat de la finestra mirant el carrer embadalit. Una de les primeres impressions que Mompou recorda, és que es quedava badant davant d'un orgue de carrer tocant la rapsòdia *España* d'Emmanuelle Chabrier.¹⁷ El germà Josep i la (tia) Modesta van començar a rebre lliçons de piano. Ell escoltava atentament i a l'acabar la classe, una vegada marxava la professora, ell s'acostava poc a poc al piano i baixava les tecles intentant reproduir els sons que havia escoltat durant la classe.

Passats els primers anys d'infància, el tracte amb el pare i la mare era en certa manera distant. Janés comenta del pare Frederic: "Era el hombre que nunca reía ni daba un beso, a no ser en una despedida de viaje", i de la mare Josefina: "no era mucho más expressiva; ni con el marido ni con sus hijos, pasada la primera infancia". A Mompou, la família no l'anomenava pel nom, sinó que li deien "el nen" i, a més, el tenien per un "nen" malaltís. El caràcter distret de Mompou, feia que Modesta, que el va continuar anomenant "el nen" fins els quinze anys, li fes bromes del tipus: "nen, el teu papa i jo, què som?. Ell es posava vermell i no contestava, pensant que si ho feia es tornaria a equivocar com sempre".¹⁸

Mompou recordà una altra impressió que li va quedar gravada tota la vida. Tenia sis anys, era dia de Corpus i estava amb altres nens i nenes en un balcó mirant la processó. De sobte va deixar de mirar els músics per fixar-se amb una nena que tenia al seu costat. No oblidà mai més el seu nom, tot i que mai més la va tornar a veure.¹⁹ Fou la primera vegada que experimentà aquest tipus de sentiment. Aquest any havia entrat a *Les escoles franceses* i el rendiment com a estudiant durant aquells anys fou pèssim. L'aprenentatge del llenguatge i l'escriptura foren especialment difícils. Sentia una mica més d'interès pel piano, que ja l'havia començat a estudiar. Posteriorment els pares van comprar un piano *Chassaigne*, amb el qual Mompou va començar a prendre lliçons amb Pere Serra.²⁰ En aquest context escoltava comentaris a la seva mare dient: "Què haurem de fer-ne d'aquest nen?"...²¹ Continuava sent un nen sensible de poca vitalitat, que li agradava passar estones fent manualitats tot sol, manipulant capsetes o el que trobava per casa. Això contrastava amb la vivència d'una activitat que estava molt de mode aquells anys: tancar uns quants gossos en una gàbia amb unes quantes rates per saber quin gos era el més ràpid en matar-les.

Mompou passà una infància vivint en un paper subtilment diferent dels de la resta de la família. En part per ser el petit, però en part per dur l'etiqueta de nen feble. L'actitud dels pares mirant-lo amb preocupació i qüestionant-se el seu pervenir, podia tenir alguna incidència en el caràcter o estat psicològic de Mompou? Aquesta circumstància actuà com una intensa impressió sostinguda en el temps i, sens dubte, havia d'afectar al nen; les inseguretats dels pares es van convertir en les

¹⁶ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷ Frederic Mompou. Entrevista de Montserrat Roig. Programa *Personatges*. TVE a Catalunya, 1978. FM.

¹⁸ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²⁰ Pere Serra (1870-1934), professor de piano, teoria i solfeig al Conservatori del Liceu. També va ser el director de l'Orfeo Barcelonès.

²¹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 33.

inseguretats d'en Frederic, les quals estaven protegides mentre fos un nen. Però què passaria quan deixes de ser-ho?... En una ocasió, a la pregunta sobre què recordava de la seva infància, el compositor respongué:

“De mi infancia recuerdo la pena que sentía frente al hecho de tener que salir de ella y entrar de lleno en la vida, con miedo al futuro”.

I a la pregunta sobre què és el que li havia deixat un record més profund en la seva vida, i per què?, respongué:

“Los días de vacaciones en mi infancia. Porque la época escolar representaba para mí una enorme pesadilla”.²²

Aquesta inseguretat, cara a la vida adulta, va fer que Mompou enterrés algunes joguines en una petita muntanya del Putxet de Sant Gervasi, on estiuejaven tota la família, per recuperar-les una vegada fos gran.²³

L'any 1907, finalitzada l'etapa primària d'estudis, va entrar a l'escola dels *Hermanos de la Doctrina Cristiana*, on també fou un mal estudiant. Aquí experimentà contradiccions importants, donada la creixent maduresa del seu caràcter i les formes, que considerava arbitràries i competitives, fomentades pels mateixos professors. Ell havia assolit un bon nivell tocant el piano i era reconegut en aquest aspecte. Un altre alumne, anomenat Mallofré, també era bon pianista. El centre estava molt interessat en l'activitat musical i organitzava competicions entre els dos, creant dos bàndols entre els estudiants. Aquesta circumstància no el motivava en absolut, sinó que li creava una preocupació creixent.²⁴ En aquest ambient, Mompou manifestà la seva primera rebel·lia:

“Durante una clase de catecismo se le pidió que recitara la lección de memoria. Él lo hizo bien y con todo el hermano le sorprendió severamente: había olvidado una preposición. Con calma pero con firmeza declaró el alumno que no recitaría nunca más el catecismo”.²⁵

La frustració d'experimentar la incongruència entre la pretesa formació humana que el centre havia d'oferir amb les formes que utilitzaven els germans professors, va fer que demanés als pares de deixar els estudis, a canvi de dedicar el temps plenament al piano amb el mestre Pere Serra, al Conservatori del Liceu. Josefina, que encara continuava considerant al seu fill malaltís i delicat, va accedir-hi, pensant que un ofici artístic tranquil l'afavoriria. El pare Frederic, va respectar l'opinió del fill, evitant repetir l'actitud que el seu pare va tenir cap a ell. Un any més tard, als quinze anys acabats de fer, Mompou feia el seu primer recital en públic a la Sala de l'Orfeó Barcelonès, recital que va ser compartit amb un altre deixeble de Serra, Francesc Figueres.

²² Frederic Mompou. Entrevista *Perfil humano de un personaje*. Radio Nacional. No consta entrevistador (c. 1970). BC. M5020/28.

²³ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 40.

²⁵ *Ibid.*



ORFEÓ BARCELONÉS
Comte del Assalt, 26, pral.

RECITAL de piano per los noys en **FREDE-
RIC MOMPOU** (14 anys) y en **FRANCESCH
FIGUERAS** (14 anys), deixebles de'n **PERE
SERRA**, dedicat als socis d'aquest **ORFEÓ**.

*** Programa Invitació ***

Barcelona, dilluns, 4 de Maig 1908.
A DOS QUARTS DE DEU DE LA VETLLA.

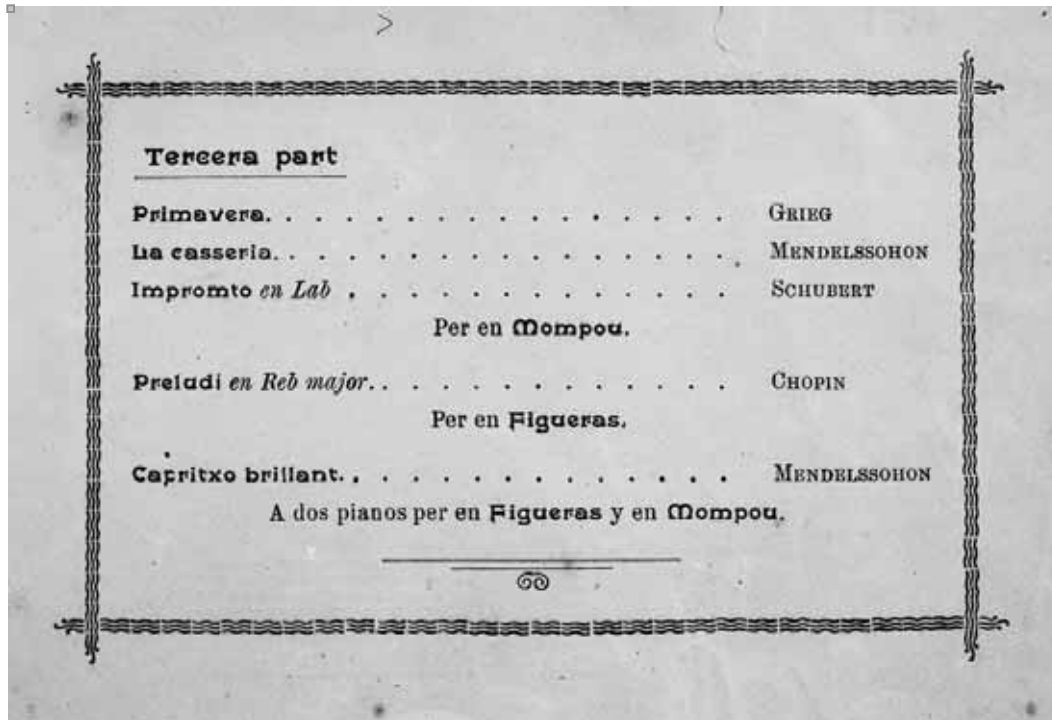
PROGRAMA

Primera part

Sonata en *La major*. MOZART
Tema y sis variacions. — Minuet. — Allegret (Marca turca).
Per en **Mompou**

Segona part

Escenas de noys (2-5-6-7).. SCHUMANN
Mormulls del vent (*Estudi*). SAUER
Polonesa en *Do sostingut menor*.. . . . CHOPIN
Tarantela CHOPIN
Per en **Figueras**.



Imatge 3. Programa del primer concert de Frederic Mompou (1908).²⁶

Els dos joves pianistes, de catorze anys, van ser presentats com futurs virtuoses i la carrera d'en Mompou semblava ben encaminada, però ell no era pas massa optimista sobre el seu futur: tenia por de deixar de ser un nen i entrar al món adult. Per altra banda, les expectatives familiars es començaven a centrar en la futura carrera de concertista. Aquesta no seria la vocació de Mompou, però ell ho portà en secret.

²⁶ Programa de concert de Frederic Mompou i Francesc Figueres. Barcelona, 1908. FM.

I.3. L'AMOR, LA MORT I EL BARRI DE PEKÍN

Pocs dies després de fer el concert a l'Orfeó Barcelonès, Mompou, els seus avis i Modesta van anar per primera vegada a La Garriga. El motiu era l'estat de salut delicat de l'avi Jean, a més, els pares del jove pianista, van considerar que els aires de La Garriga també serien beneficiosos pel seu fill. En aquest estiu del 1908, que Mompou entra de ple en un seguit d'impressions que esdevindran molt importants pel seu futur, i que no era la carrera de concertista (precisament el que aleshores la seva família esperava). En aquell moment tenia quinze anys.

El primer aspecte que cal considerar rellevant és el contacte amb el món rural. Van ser a La Garriga fins el mes de juliol, després es traslladaren a Castellterçol per tornar, el mes de setembre, a Barcelona. Aquest viatge representà per a Mompou un punt d'inflexió que deixava la infància enrere. Va experimentar tres impressions intenses gairebé simultànies en el temps, però que eren de naturaleses molt diferents. La primera fou la vivència de la festa dels pobles, les festes majors, les seves músiques i tradicions. Mompou experimentà el que representava l'exteriorització de l'alegria, com una manifestació senzilla de llibertat i de goig de l'ambient dels pobles, alhora que ho feia en un lloc allunyat dels pares. Als quinze anys acabats de complir, no pensava en cap derivació artística i menys encara creativa relacionada amb aquell context. Simplement vivia l'ambient, gaudint-lo de forma directa sense pensar-s'hi. Aquesta vivència imprimia, sense saber-ho, un seguit d'elements, com la llum, les olors, el paisatge, la música popular, etc. que serien les bases per a un futur desenvolupament del seu pensament i de la seva música. Estava vivint no només la llum del paisatge de la mediterrània,²⁷ també el seu esperit amb tota la riquesa de la tradició i la seva idiosincràsia. A Castellterçol va veure com es ballava el *Ball del ciri*, que utilitzaria a la seva primera *Cançó i dansa*. Durant la festa major les activitats es succeïen i també escoltava les sardanes i els balls moderns. Estaven allotjats a la fonda *Casa Prudenci*, on es ballaven balls de tot tipus. Algun d'aquests balls, pel seu ritme, era l'adequat per declarar-se: "T'inclinava a dir qualsevol cosa".²⁸

Una altra impressió que va experimentar de manera especial va ser l'estimació al seu avi, en el sentit de sentir-lo com un amic, alhora que la presència de la mort, apropant-se a l'avi irremeiablement. A la Garriga, havien llogat una casa, una mica allunyada de la carretera, que tenia piano. Els matins, Mompou els dedicava a tocar el piano i les tardes a passejar. Clara Janés ho explica de la següent manera: "Así Federico podía estudiar unas horas y por las tardes, como todos los veraneantes, dar largos paseos en busca de una fuente, con su vasito chafado metido en una funda de paja".²⁹

Aquestes passejades les feien l'avi Jean, Mompou i la gosseta, que li deien Mimi. Aquell estiu, en lloc d'anar com cada any a la casa de Sant Gervasi, van anar a La Garriga. Era una recomanació del metge, donat el precari estat de salut de l'avi. Mompou, anys més tard recordaria aquelles passejades que deixaren impressions profundes, convertides posteriorment en sentiments que els expressà així:

²⁷ Vegeu l'partat dedicat a *La concreció i la llum*, p. 343.

²⁸ Clara Janés. *La vida...* p. 47.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

“Jo no tenia allí més amic que el meu avi. Amb ell passejava lentament. La Mimí, el nostre gos feia cent vegades el camí, corria d’alegria i saltava davant nostre, s’agafava als pantalons i estirava a fortes batzegades. El passeig força curt els primers dies, ja que l’avi estava llavors tan delicat, era tan sols arribar fins a la Torre del Molí... allà sèiem un rato a l’ombra d’aquelles dues acàcies i passàvem l’estona conversant ingènuament. La nostra il·lusió era el gos, i la nostra preocupació era donar nom íntim a tots els llocs predilectes del passeig. La Torre del Molí va ser el primer...”

Més endavant, quan l’avi ja es veia en cor de caminar una mica més, llavors passàvem de llarg per la Torre del Molí, sentíem el record d’haver sigut aquell lloc amic nostre i seguíem amunt caminant per aquell camí estret... caminant sempre lentament.

I és quan vam trobar “L’arbre del banc”. Aquest lloc era força del nostre gust; allí passàvem molts bons moments. L’avi llegia el diari. Jo m’entretenia fent bastons amb canya, gravant-hi les inicials amb la punta del ganivet.

De tant en tant passava el tren, i això era també de les il·lusions que esperàvem, sobretot quan era el ràpid. Llàstima!... no cada dia vèiem passar el ràpid!

Després, per fer content l’avi, jo jugava a fet amb el gos: m’amagava darrera una mata el més lluny possible. Al cap d’un moment sentia a l’avi que cridava: Mimí, Mimí...

on és el nen? Amagat, ben amagat dintre una mata, jo de lluny sentia l’alegria de l’avi que mirava, i del gos que corria...

Seguint encara via enllà, quan l’avi es trobava ja reforçat, vam trobar un altre lloc de descans. “L’arbre blanc”, més aquest va ser l’últim. Fins “L’arbre blanc”, doncs, va arribar el límit de les nostres il·lusions.

La il·lusió va fer que un dia trobéssim una font, pobra font. Passant per allí, ens aturàvem un bon moment, semblava que féssim oració, tot esperant veure caure de la canyeta quatre gotes d’aigua...

L’avi em va dir de seguida: “La font d’en Frederic”.

Passaven així els dies, feliços de viure en mig de coses que estimàvem!, fruits de la nostra imaginació!

Més d’una vegada durant el passeig, jo vaig pensar en la mort de l’avi. Ell segurament, creient-la sempre molt a prop seu va preguntar-me també algunes vegades: “Oï que t’ en recordaràs d’aquests passeigs quan l’avi sigui mort?”³⁰

El profund sentiment que Mompou expressà en aquestes ratlles, descrivint els passejos, foren fruit de la profunda i intensa impressió que es produí en aquells dies i en aquells moments de les passejades. Significa que el receptor de la impressió ha d’estar molt obert de ment i d’esperit per ser permeable fins a aquesta intensitat. Res era superflu o buit de contingut. Per això, tindrà sentit per a Mompou, utilitzar la música per descriure continguts molt concrets, objectes o accions que habitualment passen desapercebudes per irrellevants.³¹ Això ens demostra que la suposada manca d’impuls i de vitalitat que veien en ell, i que amoïnava tant a la seva mare Josefina, no corresponia ben bé a la realitat. I en aquest sentit, demostra també que, en realitat, el seu entorn familiar no comprenia els mecanismes emocionals i psicològics de Mompou. Aquesta circumstància la podem

³⁰ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 44.

³¹ Vegeu l’apartat dedicat a *La concreció de la matèria*, p. 347.

comprovar també durant el primer viatge a París, en el qual Mompou s'adona d'aquest fet. D'altra banda, la presència latent de la mort, va fer que Mompou, allà a La Garriga, patís per primera vegada a la seva vida, un atac d'angoixa.³² Això era a la nit i, Mompou, en veure que l'avi tenia el llum encès, com de costum, per tossir i per passar hores en vela, es va aixecar i va anar a la seva habitació. L'avi li va donar un terrós de sucre i aigua del Carme.³³ El dia 1 de desembre de 1908, Jean Dencausse va morir.

La tercera impressió va ser el primer enamorament important de la seva vida, que succeí també aquell estiu. Finalitzada la festa major de Castellterçol, els darrers dies de Juliol, Mompou i la família van fer l'excursió amb diligència a la *Festa del bosc de Can Tarrés*, que es celebrava el 8 de setembre a prop de La Garriga. En el trajecte de tornada a Castellterçol, va coincidir amb la jova Carmen Gelada, la qual estava allotjada a la mateixa fonda. La coneixia superficialment perquè vivia al mateix carrer de Barcelona, però en aquell recorregut de tornada va sentir enamorament intens. I fou correspost. La impressió d'aquell enamorament s'allargà durant quinze anys.³⁴ La presència de Carmen Gelada en la vida de Mompou, representà una font de contradiccions molt intenses, no només perquè era dotze anys més gran que ell. En aquella època (i potser ara) una relació d'una noia de vint-i-set anys amb un adolescent de quinze, havia de ser quelcom complicat de dur i bastant mal vist. Per a ella, de bona família, deixeble de piano de Joan Baptista Pujol,³⁵ no havia de ser una situació còmode, des del punt de vista social. És per això que es va convertir en una relació secreta, de la qual només estava al corrent Guillem Viñas, amic recuperat de les *Escoles franceses*, que era el confident de la seva aventura amorosa: "Ya prepararás un puesto porque pugui veure a la Carmen. Com mes lluny millor que no ho vegi ningú."³⁶ Li donava instruccions de com havia d'obrir les cartes, que no podia enviar a casa de la Carmen:

"Totes les cartes que rebis ahont el sobre hi hagi escrit Barcelona amb una ratlla sota aixis: Barcelona questa carta sera per la C. sola o sigui que nomes hi haura una carta per ella. Si el Barcelona no te cap ratlla a sota es per tu aixis: Barcelona. Aquesta la pots obrir. Si el Barcelona te una ratlla a sota mes un punt, aquesta es per tots dos, sigui dugues cartas o sigui una sola aixis: Barcelona. (com la d'avuy) Aquesta també l'obres tu".³⁷

Aquesta circumstància va fer que la Carmen i en Frederic fessin els passejos en zones allunyades de les seves vivendes del carrer Diputació. Carmen Gelada formava part de la *Junta Moralitzadora* de la barriada de Pekín,³⁸ zona molt deprimida econòmicament i social. Com a membre d'aquesta junta, sovint es traslladava a aquestes zones perifèriques de Barcelona. Acompanyant-la a aquests indrets, Mompou rebé les impressions de les zones suburbials de Barcelona, impressions que esdevindrien molt determinants per a la seva creativitat.³⁹ Segons Janés, en ocasions l'esperava per a tornar junts, i, abans, ell recorria aquells espais com un rodamón, contemplant "una Barcelona

³² Clara Janés. *Op. cit.*, p. 44.

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ Clara Janés *Op. cit.*, p. 48.

³⁵ Joan Baptista Pujol (1838-1895), pianista i pedagog que va estudiar al Conservatori de París. Va tenir una important incidència en la formació pianística catalana. Enric Granados, Ricard Viñas o Joaquim Malats en van ser deixebles.

³⁶ Frederic Mompou. Carta de Mompou a Guillem Viñas. No consta lloc ni data. CJ.

³⁷ Frederic Mompou. Carta de Mompou a Guillem Viñas. París, 5, noviembre, 1912. CJ.

³⁸ El barri de Pekín, segons l'historiador Carreras Candi, es va formar durant la dècada de 1870. Un grup de xinesos cantonesos cristians es van establir en l'indret després de recalcar a l'illa de Cuba construint les primeres barraques amb les restes de l'embarcació. Hi ha una altra versió que proposa que la zona fou ocupada abans de 1898 per un grup de filipins refugiats arran de la pèrdua de la colònia espanyola (Gallardo, 2012).

<http://projecteicaria.blogspot.com.es/2012/04/pekin.html>

³⁹ Vegeu l'apartat dedicat a *Barri de platja: la revelació d'una unitat mòrfica*, p. 254.

polvorienta, con aledaños agrisados por nubes de polvo y humo de chimeneas, cuya miseria se extendía por los descampados, se ocultaba en los barracones y se despiojaba a la sombra de higueras raquílicas... y era albergue de ratas, perros hambrientos y hombres vestidos con harapos que vivían en chozas desprovistas de ventanas. El agua del mar, negra del deshecho de las fábricas...”⁴⁰



Imatge 4. Barri de Pekín (1917).⁴¹

Aquesta zona contrastava amb la de Montjuïc, on hi havia un ambient més festiu amb els músics ambulants, els orgues de carrer tocant la música de Chabrier. La impressió havia de ser prou forta per generar una necessitat d'expressar quelcom relacionat amb l'essència d'aquells ambients. Si per una banda havia experimentat l'essència de la tradició del món dels pobles com havia estat Castellterçol o La Garriga, els seus camins, la seva llum, ara quedaria imprès el món suburbial de la Barcelona deprimida on hi vivien éssers humans de la condició més baixa. Mompou descriuria aquest ambient, en concret, a *Barri de platja*,⁴² però és en aquest moment on s'inicia la mirada a tot allò que és marginal com un element més del paisatge urbà, o millor dit, del paisatge suburbial. En aquest sentit, escriu textos poètics en els quals es descriuen personatges que pertanyen a aquest altre món tan llunyà del seu. Un bon exemple n'és *Claror de fanal*:

⁴⁰ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 51.

⁴¹ Barri de Pekín, després del temporal de 1917 (autor desconegut). Arxiu històric de Barcelona.

⁴² Vegeu l'apartat dedicat a *Barri de platja*, p. 254.

“Carretó d’escombraries, tirat per un burro
alt i sec, passa pel carrer a les deu de
la nit quan ya son tancadas les portes
de les escales:
Dugues miserables criatures el porten:
Una, amb una mà a la brida, estira l’animalot ensopit”.⁴³

Tot això, òbviament ho traslladà també a la seva música:

“Mi cuaderno Suburbis, conjuntamente con el de Escenas infantiles, pertenecen al período muy breve por cierto, 1915-1918, de mi composición descriptiva, cuadros vividos, en la época de mis paseos por las afueras de mi ciudad, Barcelona”.⁴⁴

Eren impressions viscudes a partir de l’any 1908 en endavant, que més tard donaren els fruits. També havia rebut una “impressió sonora” en la qual es barrejaven sorolls: “Es sobre una platja davant del mar que barreja el seu ritme suau ab un misterios soroll de ferro y de treball...”.⁴⁵ Aquesta impressió li va suggerir la revelació de l’*acord metàl·lic*, barreja de consonància i dissonància, la sonoritat de la qual concorda amb la textura i la barreja que el pintor Isidre Nonell suggereix en la seva percepció del barri de Pekín l’any 1901:



Imatge 5. Platja de Pekín (1901).⁴⁶

⁴³ Frederic Mompou. *Fanal de carrer*. FM.

⁴⁴ Frederic Mompou. Comentaris sobre definició d'impressionisme. BC. M4986/19.

⁴⁵ Frederic Mompou. *Barri de platja*. FM.

⁴⁶ Isidre Nonell. *Platja de Pekín* (1901). Oli sobre llenç 50 x 60 cm. Museu de Montserrat.

Les impressions de l'estiu de 1908 esdevenen molt rellevants en la psicologia de Mompou. En primer lloc, es produeix en el moment que Mompou està fent un canvi decisiu: l'abandonament definitiu de la infància, fet que l'anguniava especialment. En segon lloc, aquest traspàs ve donat per vivències prou transcendents, en un mateix període: l'experiència de la mort i de l'amor. Elements contradictoris, que Mompou capta com integrants de la vida, i per tant, alhora que generen sentiments tan oposats, també esdevenen complementaris de l'existència. L'amor és la força de la vida, allò que genera i es creadora. La mort és el tancament d'aquest estat. Aquests conceptes seran reflexionats en els seus pensaments filosòfics de forma molt específica:

“Una veritat és: que tot principi és un fi
i que tot fi es un principi...
L'encadenament de vida i mort – els oposats”⁴⁷

Per altra banda, l'estada a La Garriga i Castellterçol (que es repetiria en anys posteriors) va representar el descobriment de les essències del mediterraneïsm, tant pel que fa a la llum i al paisatge, com a la tradició, en especial la tradició musical.⁴⁸ Mompou captà els detalls més concrets d'allò que és senzill, i quedà imprès en el seu record, com un patró que voldria concretar en la seva música. En aquest sentit, la relació que trobarem entre Mompou i l'estètica del mediterraneïsm no es fonamenta en un ideal intel·lectualitzat, sinó que s'origina en la mateixa vivència amb el medi, el qual interacciona amb les impressions íntimes de l'amor i la mort, reforçant-ne la identificació amb ell mateix, amb el “si mateix”, tal com escriuria en les seves reflexions: “L'home no sent altra Amor que l'Amor a sí mateix”.⁴⁹ Al mateix succeí amb els ambients suburbials de Barcelona.

⁴⁷ Vegeu l'apartat dedicat a *Eternitat i oposats*, p. 116.

⁴⁸ Vegeu l'apartat dedicat a *Un retorn a allò proper: Mediterraneïsm*, p. 202.

⁴⁹ Vegeu l'apartat dedicat a la *Genealogia de la identitat*, p. 171..

I.4. L'AMOR I LA CONTRADICCIÓ

Hem assenyalat que la relació amb Carmen Gelada va representar un experiència contradictòria per a Mompou. No era només per la diferència de l'edat, sinó per la forma de sentir de Mompou. Tenia pensaments molt contradictoris:

“Quan estic amb ella sento l'angoixa de l'emoció. Quan estic separat, un excés d'anyorança em fa desgraciat. I després d'un quant temps de separació, el temps em porta a la indiferència, i una mica d'aquesta indiferència em mata allevores de neguit. Tampoc la felicitat de reveure no existeix per mi. Sento una emoció massa forta, em trobo malament i sofreixo”.⁵⁰

Mompou podia sentir moments d'indiferència, que la seva consciència no podia assumir. Aquesta circumstància li produïa un malestar important. Sentia frustració per no tenir la capacitat d'estimar prou. A l'Agustí Romagosa (amic de París) li diria: “y sofreixo porque no estimo”.⁵¹ Mompou sentia frustració de no estar a l'alçada del que ell, en un sentit ideal, considerava el que havia de ser una estimació veritable. Però al mateix temps el seu sentiment d'afecte i amor cap a la Carmen era vigent, dut en secret, fins i tot a partir del setembre de l'any 1911 que va viatjar a París. Durant aquest període, l'amic Guillem Viñas feia de missatger de les cartes entre la parella secreta. A partir del primer estiu, que Mompou tornà de París, el 1912, Carmen començà a mostrar-se distant i això afectà a Mompou, que escrivia a Viñas:

“No trobas que la Carmen comença a tenir bastanta tranquil·litat? Bé m'haguera pogut escriure alguna carta a mi sol (o sense sol) explicant-me una mica la seva vida d'allà d'alt y donar-me alguna notícia d'aquell poble pues yo hi penso molt y mes aquest any que deu ser any de boyres...”.⁵²

Fou un mal estiu per a Mompou; l'actitud imprevisible de Carmen durant tots aquells mesos l'havia desanimat molt. Passat l'estiu i de tornada a París, adoptà una actitud d'indiferència per superar la situació:

“La vostra ausencia y el Paris s'hem presenta aquesta any com l'anterior. Fa por de pensar ab la meva serenitat. Al sortir de Barcelona després de haber passat uns dias terribles y esgarrifosos, despres de fer-vos l'ultim Adeu, s'ampara de mi una tranquil·litat consoladora. Reconeixere mes tard aquest consol; are hem fastidia!...Un atontament s'apodera de mi, el Paris hem fa fastic, penso molt poc, bado molt, indiferent a tot, cap idea bonica, res de ben fet, xiulo, canto... i cuant menos m'ho penso, una idea del recort s'hem presenta, estic un rato pensant y res, continuo ab la tranquil·litat”.⁵³

Però Mompou estava entrant en una profunda crisi. Des del primer dia que va arribar a París es llevava tard i era incapaç de fer qualsevol tipus d'estudi. Vivia entre la nostàlgia i una profunda contradicció que el paralizzava:

⁵⁰ Clara Janés. *La vida...* p. 49.

⁵¹ Agustí Romagosa. Carta a Guillem Viñas. París, 22, gener, 1913. BC. M5022/9.

⁵² Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. La Garriga, 26, juliol, 1912. CJ.

⁵³ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. París, 7, novembre, 1912. CJ.

“Vaig lluitar fins l’últim grau. Feya plans de totes menas però rés, l’endemà a la 1 hem llevaba, a la tarda una mica de piano, jugar a cartas y “prou”. Ni sortir a passeig, feya la vida de nit”.⁵⁴

La família es mostrà molt preocupada durant tot aquest període. El seu germà Josep va escriure-li una carta explicant-li l’angoixa dels pares i els mal moments que estaven passant a Barcelona. Josep li ofería la seva ajuda, fins i tot davant els pares:

“...Estem angoniosos: aquestes cartes del 30 i del 3 rebudes en un sol sobre y el telegrama d’avuy rebut una hora després de les cartes, han sigut per nosaltres una explosió d’aconteixements, ab el disgust consegüent que durará fins qu’ens expliquis tot lo qu’et passa y sobretot qu’ens diguis que tot ha passat...

De tots modos, alguna rahó els hi donaras que porti la pau al seu estat d’ànim. Però jo que soc el teu germá, que soc igual que tu y que per consegüent puc saber, com tu, tot lo que et passí, per ajudarte y fins per defensarte davant d’ells, no vull permetra que passis sol els teus disgustos y vull qu’em parlis clar, que m’ho expliquis tot...⁵⁵

Tot i que el desencadenant d’aquesta situació fos el disgust que Mompou va tenir per l’actitud de Carmen, aquesta no era la única causa de la crisi. Hi havien altres factors personals, d’inseguretats profundes, que destorbaven seriosament el seu equilibri psicològic. Això queda constatat a la carta que Agustí Romagosa envià des de París a Guillem Viñas el 22 de gener de 1913,⁵⁶ en la qual Romagosa cita unes paraules que atribueix a Mompou i en les que fa palès el motiu del malestar del compositor: la incomprensió.

“Els meus pares han suposat que sofreixo perque estimo y yo vull estimá perque sofreixo y sofreixo perque no estimo. He tingut la desgracia de que totom em confongués las meas preocupacions y en aquest cas he tingut el talén de callá sempre”.⁵⁷

Aquesta frase, l’hem d’entendre en un sentit més ampli que el de la contrarietat puntual d’un afer amorós. Aquest nus de gran contradicció culminà amb la carta que Mompou va enviar als seus pares el dia 30 de gener,⁵⁸ en la qual els hi expressà la incomprensió que sentia de part d’ells.

Viñas era l’íntim amic de Mompou. Als voltants de 1910 varen constituir un grup d’amics que es trobaven en un espai superior del pis dels pares d’en Viñas. Era l’*Ermita*, un lloc per fer música i parlar de qualsevol tema artístic o filosòfic. Mompou havia volgut que la Carmen conegués els amics de l’ermita i d’aquí que Viñas fos el confident perfecte. El distanciament de la Carmen era degut a que l’amistat entre ella i Viñas havia anat a més.

Mompou havia passat una crisi intensa durant l’hivern de 1912-13, que l’havia fet reflexionar sobre l’acceptació de les contradiccions, també les pròpies. Clara Janés ho explica d’aquesta manera:

“...había podido analizar todas sus contradicciones, y después de aquella crisis de angustia, penetraba, finalmente, en una fase de mayor claridad. La reflexión en busca del origen de sus estados de ánimo, de las situaciones dadas y la respuesta de los demás ante la vida,

⁵⁴ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. París, 3, març, 2013. CJ.

⁵⁵ Josep Mompou. Carta a Frederic Mompou. Barcelona, 5, gener, 1913. BC. M5022/6.

⁵⁶ Vegeu fragment de la carta a la p. 49-50.

⁵⁷ Agustí Romagosa. Carta a Guillem Viñas. Cita les paraules que Mompou va dir a Romagosa. BC. M5022/9.

⁵⁸ Carta reproduïda a l’apartat *La impressió de ser incomprès*, p. 51.

habían concretado sus intuiciones respecto al mundo y el hombre sin que por ello se perdiera su idealismo”.⁵⁹

Tot i que la relació entre el Guillem i la Carmen, fou una notícia dolorosa, no va significar un canvi radical en les relacions entre els amics, i tampoc amb la Carmen, amb qui no va considerar la relació tancada fins l'any 1922. De fet, Mompou havia tingut aventures amb alguna altra noia com assenyala Janés: “también él, Federico, había cedido a pequeñas tentaciones de aquellas que con la noche se pierden para siempre”.⁶⁰

Mompou vivia la consciència de la contradicció, de la paradoxa. Per una banda veia que la bondat de l'home era la que feia estimar, però per altra banda l'amor a una dona comportava un sentiment de possessió. Per tant, el màxim que l'estimat podia oferir a l'estimada era un plany per la imperfecció del seu sentiment.⁶¹ Aquesta contradicció, que Mompou visqué en pròpia pell, i que expressaria dient que “la felicitat és sols el repòs del dolor”,⁶² seria un dels aspectes més importants sobre els que reflexionaria amb pensaments filosòfics que escriuria en anys posteriors.

L'any 1915, època en la qual escrivia indistintament en català i castellà, Mompou anotava reflexions sobre les relacions i els sentiments amorosos. Eren escrits a mode de notes personals:

“Es notable lo que me pasa con mis sentimientos de amistad. Así dicen: “Federico se enamora muy fácilmente”. No me comprenden. Yo no soy un enamorado porque el enamorado pide. Yo no pido nada. Mis sentimientos exageradamente sensibles a la amistad, hacen que parezca un enamorado vulgar, cuando yo no soy más que un hombre que ama pero con la fatalidad de no saber amar poco. Hay quien dentro la amistad sabe amar fríamente. Yo no, yo parezco un enamorado! El fin del enamorado es uno, el fin de mi Amistad, es la amistad, tener a quien querer porque mis sentimientos lo piden, yo no molesto a nadie y si conviene se querer de lejos”.⁶³

En les relacions amb els seus amics i amigues es sent poc correspost, al seu entendre, en allò que ha de ser l'amistat: “Ni mis amigas ni nadie se preocupa de mi amistad. Yo no pido, yo tomo lo que me dan y agradezco como una caridad”.⁶⁴

En aquestes reflexions constata un notable estat de consciència de si mateix. En l'escrit anterior podem apreciar una actitud de fluïdesa amb els esdeveniments. És el fruit de la crisi i les corresponents reflexions. Està en el procés pel qual assumirà una consciència d'unitat, que mitjançant el desenvolupament dels seus pensaments, el durà a formular, anys més tard, el principi estètic de *Recomençar*.⁶⁵

Pel que fa a les noies, es mostra dubtós sobre la seva actitud: “Por qué dije que no! Ahora pensarán que no quiero ir con ellas, o quizás no pensarán nada! Pero por que no hablé un momento con mis amigas! No sé!”⁶⁶

⁵⁹ Clara Janés, *Op. cit.*, p. 90.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

⁶² Vegeu l'apartat dedicat a *Els contraris integrats*, p. 97.

⁶³ Frederic Mompou. Pensaments. Llibreta blava. BC. M4986/12.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Vegeu l'apartat dedicat al *Recomençar per a Mompou*, p. 184.

⁶⁶ Frederic Mompou. Pensaments. Llibreta blava. BC. M4986/12.

I també segueix experimentant moments baixos en el seu estat anímic, tot i que la capacitat d'autoanàlisi és superior al d'anys enrere. Mompou està creixent des del punt de vista personal i intel·lectual. En el següent pensament, la tristesa és assumible perquè pot ser esborrada i renéixer l'endemà en alegria: “Que la noche venga a borrarme mi tristeza para que mañana pueda empezar un nuevo día”.⁶⁷

Mompou s'observa i es qüestiona implacablement: “Es verdad que se cambia menos de lo que uno se piensa. Soy el mismo. Cualquier cosa es bastante para preocuparme. Las mismas rarezas”.⁶⁸

La relació amb Carmen Gelada es va tancar, l'any 1922, gràcies a una experiència amorosa molt breu amb una cosina francesa, la Julieta, que va estar uns dies a Barcelona, coincidint amb el concert que Ferdinand Motte-Lacroix va oferir al Palau de la música, el 21 de desembre.⁶⁹ El sentiment de Mompou per a Julieta, “d'un cos tant tendre”,⁷⁰ tot i no fructificar en matrimoni com era el desig de la cosina i costum familiar entre les cosines franceses i els cosins espanyols, fou revelador per a Mompou perquè li donà un impuls que no tenia. Va sentir que podia fer foc nou i deixar de banda un passat ple d'inquietuds:

“un passat martiritzat de tantes obsessions d'un pervindre incert, de tantes inútils inquietuds creades d'un esperit malalt, tremolós de feblesa i tímid davant la resplandor de la vida que tot el meu ser n'esta encara convalescent”.⁷¹

I així, escrivia amb un to molt més optimista:

“En el Nadal de 1922 un fet sense importància va representarme en aquells dies com “l'anunciació” d'una nova vida.

No'm considero un il·luminat a l'extrem de veure visions i sentir veus celestials, però si vaig ser prou sensible per a presentir nous aconteixements i percebre una nova alenada d'esperit com respirant a pit obert sobre una muntanya i em rejuvenia en la meua pobra joventut”.

Nosaltres, com els aucells, també canviem de tant en tant, la pluma”.⁷²

Un amor de quinze anys tancava pàgina. Mompou va debutar a la vida adulta amb una sobrecàrrega emocional d'una relació amorosa secreta, per la qual no estava preparat, “no em vaig sentir un home durant els primers dos anys”.⁷³ Havien passat quinze anys des dels seus quinze, i ara sentia la força per assumir el final d'un amor:

“A última hora de la tarda, en la placeta deserta i entra la penombra dels arbres, Carmen m'esperaba sombrejada d'una dolça tristesa.

Sota la llum dels fanals com en una claror de resignació, va posar entre les meves mans l'estampeta i la medalleta i va expressarme tot el seu dolor. Va mirarme en els ulls com tantes vegades m'havia mirat per donarme també l'estampeta d'aquell últim esguard, que en el meu pensament quedés guardat per mirarme i mirarla en l'absència.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ Frederic Mompou. Manuscrit en forma de diari (c. 1923). FM.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

Va agafarme les mans, com tantes vegades les havia tingut per deixarme en els punys les senyals d'esclaves i que en l'ausència arrestrés la cadena del passat.

Va sellarme la boca amb l'acre dels seus llabis!

Ultimes clarors de tarda, ultimes clarors de cel entre les branques dels arbres".⁷⁴

En aquest diari, Mompou descrivia poèticament el moviment de recomençament dels impulsos vitals. Havia calgut entendre-ho a través del patiment, per això escriuria en els seus pensaments que l'home superior era el que sofria.⁷⁵ Fins aquí hem constata la contradicció d'aquest primer amor i el punt d'inflexió, que segons el compositor, l'alliberava. Però malauradament, la percepció d'un estat contradictori, no desapareixeria.

Habitualment, els escrits biogràfics de la primera estada a París, del 1911 al 1913, fan referència al contacte de Mompou amb el món artístic parisenc i la relació amb Ferdinand Motte-Lacroix, el seu mestre de piano i primer intèrpret de la seva música a París. Motte-Lacroix era, alhora, gran amic d'Emil Vuillermoz, el crític que el va situar socialment en l'excel·lència dels compositors. Però aquell primer període a París, també va ser fonamental per a Mompou en un altre aspecte. Lluny de la família i de la Carmen, des de la distància, va sentir l'experiència d'una transformació al moll dels seus ossos, dolorosa, però necessària. Va sortir de l'ou per iniciar un camí de reflexions i pensaments que estan implícits en la seva música, com veurem més endavant.

Però una vegada instal·lat de nou a París, des del març de 1923, el seu estat continuava sent malaltís, tal com podem constatar en les seves cartes a Manuel Blancafort:

“...necesito un moment les teves
orelles no per estirárteles, sino per
ficar-hi una mica de musica que he
fabricat aquests ultims temps i que
te per títol “dialegs”. Son dugues peces
qu'em sembla que t'agradaran i que
son el fruit d'aquets últims amors.
(i dic últims perquè voldria que ho fossin)
Aquest any la festa del bosc, el rellotje
ha tocat les quinze! ... i s'ha parat!

Jo he passat, i passo una mala temporada
pues la neurastenia s'apodera de mi altre
vegada. Pero la práctica i les inyeccions
ho arreglaran aviat”.⁷⁶

També mostrava contrarietats en la relació amb Blancafort, donat que la família Blancafort no acabava de veure amb bons ulls l'amistat entre els dos músics. Aquest era un altre element que el feia sentir malament:

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Vegeu l'apartat dedicat a *L'home superior*, p. 156.

⁷⁶ Frederic Mompou. CMB. Barcelona, 10, setembre, 1923. BC.

“sento per la teva part una mena d’oblit i un distanciament qu’em fa veure qu’estas contrariat de la meva amistat. Jo si no vinc a veuret es degut a una causa de malaltia que tu no comprens, a un estat d’inercia qu’em perjudica en totes les meves coses. D’altra banda la simpatia que s’em te entre els teus no m’ajuda a aixecarme del silló fatal. Ja sabs que per els de casa teva he sigut una mena de bestia rara. i ho soc més de lo que ells saben! Aixís es que tot m’ajuda al meu estat d’indecisions”.⁷⁷

Durant la dècada dels anys vint, Blancafort fou un suport important per a Mompou. En el següent fragment de la carta ho testimonia:

“M’interesa tot lo que’m dius perque veig el teu desitj d’analisar-me; qué es lo que jo no hauré pensat de mi mateix desde que penso! El meu desitj de perfecció ha sigut sempre en la meva vida! La llástima es que encara em queda temps per preocuparme dels sers qu’em volten! No pots pensar lo que m’agrada”. qu’em parlís de mi. Tu ho fas timidament i jo te dic que cada vegada guanyarás terreny en la meva amistat”.⁷⁸

En aquest fragment de la carta, Mompou fa referència explícita al seu desig de “perfecció”. Aquest concepte formà part de les reflexions filosòfiques que va escriure en els pensaments de 1919. Aquí podem constatar el vincle entre les vivències contradictòries (manifestades en la seva primera crisi forta de 1913), i els pensaments, com a reflexions filosòfiques.

A partir de la seva tornada a París, el març de 1923, Mompou fou considerat un compositor important i es relacionava amb les elits artístiques i socials de París. Tanmateix continuà vivint contradictòriament la seves relacions amoroses. El 1924 va conèixer a Maria Suelves i al seu marit, home ric que vivia a Barcelona (i la seva dóna a París), que tenia amants i era descuidat amb la seva família.⁷⁹ Maria Suelves i Mompou iniciaren una relació amorosa, que Janés descriu com un amor de “caràcter apasionado y torturante desde el primer momento”.⁸⁰ La relació la mantindrien a París des de l’any 1924 fins la seva tornada definitiva a Barcelona, l’any 1941.⁸¹ I en aquesta relació, que també tenia components de secretisme, com l’anterior amb Carmen, la va viure també de manera força contradictòria. Hi fa moltes referències en les cartes escrites a Blancafort:

⁷⁷ Frederic Mompou. CMB. Barcelona, 6, novembre, 1923. BC.

⁷⁸ Frederic Mompou. CMB. París, 2, gener, 1924. BC.

⁷⁹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 130.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 129.

⁸¹ *Ibid.*, p. 129-130.

“Aquest episodi de la meua vida es episodi d’amor com pots suposar. L’eterna qüestió. Jo no entenc perquè el destí m’ha posat al costat d’aquest ser tant humà! D’història no t’en puc explicar cap – a més, que jo voldria conservar aquests dies de la meua vida tant obscurs com ho són dins de mí. Però pensa que mai he sigut tant “aquell” com ho soc ara. He probat de escriure mil vegades sobre tot aquest drama intern qu’em rosegava i em sento també feble!”⁸²

El següent fragment és especialment punyent:

“Sense notícies teves me falta un tros de cel per respirar. Si sapiguessis com l’aire em falta! Tot viu, tot respira intensament dins de mí més jo no tinc força per viure! Que’m sento impotent per expressar-me. Com explicar-te lo que jo no m’explico! He perdut la raó. Divaga la meua opinió. No sé aont soc i no sé fer altra cosa que seguir en el camí per ont jo camino. Me sento débil. Com te dic jo no m’explico en la meua vida aquest episodi. Motius? No sé! Tot se forma dins de mí. Soc jo el motiu!”⁸³

Aquesta etapa de la seua vida, durant els anys vint i trenta, va passar de forma bastant caòtica. Tot i que la seua producció musical va continuar fructificant a la dècada dels anys vint, es va aturar als anys trenta. Des del punt de vista sentimental, Mompou va trobar l’equilibri quan va tornar definitivament a Barcelona i va conèixer la Carmen Bravo, l’any 1941. A partir de l’any 1942 aquesta relació d’amistat es va anar consolidant i quinze anys més tard, el 1957, va acabar en matrimoni.

El vincle entre les impressions viscudes i el contingut del pensament que condicionarà l’expressió artística de Mompou, l’hem de localitzar en la primera part de la seua vida, fins els inicis de la dècada dels anys vint. Ara bé, la influència d’aquesta activitat reflexiva i intel·lectual s’allarga fins la segona part de la seua vida, al voltant dels cinquanta anys d’edat, quan torna definitivament a Barcelona. Aquesta darrera etapa, molt fructífera des del punt de vista creatiu, i per altra banda molt més estable que les dècades anteriors, en allò afectiu i psicològic, representa un nou naixement. Per a Mompou, la veritable entrada a la vida adulta, pel que fa a l’estabilitat emocional, es dona a partir de la dècada dels anys quaranta.

⁸² Frederic Mompou. CMB. París, 22, octubre, 1924. BC.

⁸³ Frederic Mompou. CMB. París, 4, octubre, 1924. BC.

L'estabilitat emocional però, no significava l'alliberament absolut de les seves inseguretats. Janés esmenta episodis dels primers anys quaranta, en els quals el compositor manifestava inseguretats per haver de tocar en públic a Barcelona (cosa que havia de fer per poder afrontar una situació econòmica gens favorable en aquells anys de postguerra):

“Mompou rehuía quedarse solo con el instrumento frente al público, limitándose a acompañar a la cantante que interpretaba sus *lieder*. Las piezas de piano solo corrían a cargo de Carmen Bravo”.

Janés explica que després de fer un concert a l'Institut Britànic de Madrid, organitzat en honor seu, va rebutjar, en diverses ocasions, fer concerts a l'Institut Espanyol d'Anglaterra i al Festival d'Edimburg, després d'haver acceptat la invitació promoguda pel periodista Walter Starki. Finalment, Mompou va vèncer la seva por, i el 2 de setembre de 1949 escrivia a Starki: “Estoy desesperado de mi mismo. Ahora estoy dispuesto a no retroceder”.⁸⁴

Pel que fa a l'afecció amorosa, troba l'estabilitat emocional a partir de l'amistat amb Carmen Bravo i el posterior matrimoni, coincidint amb un nou marc creatiu i en l'entorn social a Barcelona.

⁸⁴ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 204-205.

I.5. LA IMPRESSIÓ DE SER INCOMPRÈS

El barri de Pekín era un món depriment, però a Mompou li suscità interès, perquè hi va trobar un anhel de llibertat: “Cada vegada em domina més la idea de tenir la gran riquesa de la llibertat... el vagabund, en un altre aspecte, ho ha sacrificat tot per aquesta llibertat”.⁸⁵ Entenem que l’ambient marginal podia atreure l’atenció de Mompou per tot allò de caòtic que duia implícit, per estar en un estat desordenat, per estar fora de la forma i de la norma. La llibertat, que esmenta com un patrimoni del vagabund, l’hauria pogut identificar en aquells ambients de les passejades per les zones suburbials, com era el barri de Pekín. Aquest atractiu per la manifestació de llibertat podia originar-se en mancances emotives donades en l’entorn familiar com ho podem constatar en el seu epistolari. Mompou s’havia educat en un ambient refinat que traslluïa la seva presència “d’home molt distingit, d’una admirable gràcia i una elegància natural”.⁸⁶ de condició socioeconòmica alta. Però alhora, Mompou es sentia profundament incomprès en els seus sentiments.

Hem assenyalat la inseguretats de la infància, donada la inseguretats que els pares, i en general la família, emanaven cap a ell: era el “nen” quiet i esllanguit. La sensibilitat del Mompou nen, els seus silencis de nen encantat com una antena potentíssima, captava els comentaris de les impressions dels altres, que es convertirien en les seves impressions; això l’hauria pogut afectar molt negativament, fent-lo estar intranquil i insegur. Aquesta podria ser una explicació hipotètica de la seva por d’abandonar la infantesa. Però el rellevant és l’estat de consciència d’aquesta situació en el moment de l’adolescència. La seva mare Josefina hauria incidit negativament en aquest aspecte, amb un zel de protecció tan fort que el mantenia fins i tot quan Mompou estava a prop de complir els vint anys d’edat:

“Jo ja estic avergoñida de trovar à la gent i sapiguer que no has enviat cap postal a ningú. Aviam si ara ho faras. Y el S. Serra? Tan poch que costa de quedar be, total 10 cts. Y cinc minuts de feina. Si no ho fas passaras per un mal educat”.⁸⁷

“si tu comprens que ja passats els primers dies de cansanci y d’agitació y de gana encara no en tens, alesores que’t vegi un metxe... m’agrada molt que’m diguis la veritat, pues aixis et creure sempre tan cuan em diras el be com cuan me diras el mal”.⁸⁸

“al no escriurem amb abundancia te m’imagingo com encantat i hasta potser com desanimat i potser encara mes, com falta d’esperit en les coses...”.⁸⁹

Mompou va anar prenent consciència d’aquesta circumstància, fet que constatem en la carta que Agustí Romagosa, amic de Mompou, i preocupat pel seu estat, escrigué a Guillem Viñas. En la carta explicava allò que Mompou li havia dit en relació al seu primer estiu amb els avis:

“Diu ell, que aixó no es d’ara sino que ya es de sempre aixis ba ser que veien els molts disgustos y lluites que tindria duran la seva vida ba decidir als 15 anys y proposá’ls seus

⁸⁵ Clara Janés. *La vida...* p. 249. Conversa amb Mompou el 19 de febrer de 1972.

⁸⁶ Josep Pla. *Retrats de passaport*. Ed. Destino. Madrid, 1992, p. 743.

⁸⁷ Josefina Dencausse. Carta a Frederic Mompou. Barcelona, 11, juny, 1912. BC. M5022/5,2.

⁸⁸ Josefina Dencausse. Carta a Frederic Mompou. Barcelona, 7, novembre, 1912. BC. M5022/5,2.

⁸⁹ Josefina Dencausse. Carta a Frederic Mompou. Barcelona, 13, desembre, 1912. BC. M5022/5,2.

pares qu'el portessin a la montanya. L'altra dia em deia parlant d'aixó: - Els meus pares al sentí la meva proposició van confondre la meva pena (ó potser que ni pena van suposá que tenia) y van riures de mi suposant que la proposició seria un romanticisme d'aquella edat ó alguna cuestió d'amor. !Pobres equivocats! (Em digué amb molt sentiment)".⁹⁰

L'actitud de protecció també era compartida per el germà Josep, el qual li va escriure una carta el dia 5 de gener de l'any 1913. En no rebre cap resposta de part d'en Frederic, va enviar-ne una altra el dia 25 de gener, en la que escrivia:

“Estimat germà:

Fa tres setmanes que t vaig escriure y no sé comprendre com una carta tan important com la meva no ha sigut atesa; y aixó m'ha disgustat molt doncs no'm pensava tenir tan poca consideració per part teva; t'ho dic tal com ho sento doncs, la veritat, la meva carta era massa grave, massa urgent, per a no ser contestada; ó tant se t'en dona que estigui ó no disgustat, ó has pres la meva carta per una ficció; repeteixo tot lo que t deya en la meva carta, ó sigui que estic molt neguitós (y ho estic encara) per lo que t passa"...⁹¹

Aquesta actitud de la família cap al germà petit creava una inquietud important a Mompou. D'una banda hi havia l'actitud de protegir-lo donat l'etiqueta d'un noi prim, desvalgut, necessitat en tot moment de suport de part dels qui l'estimaven; per altra banda, hi havia expectatives sobre la seva carrera com a pianista. La seva mare estava al cas dels moviments concertístics de Barcelona i en les seves cartes li comentava les coses que havia de gestionar per fer-se un lloc en el món concertístic. Tot plegat xocava amb la manera de sentir de Mompou. En primer lloc, Mompou no estava interessat en ser concertista de piano, tot i les bones condicions, que el seu professor Ferdinand Motte-Lacroix havia manifestat, tant a ell com a la seva mare. Mompou ho manifestà així en una entrevista, tot parlant de la revelació que va suposar per a ell, l'audició del concert de Gabriel Fauré, l'any 1909: “A partir de este momento mi única obsesión fue componer y por eso me trasladé a París”.⁹² Però encara era més important l'actitud vital de Mompou, que a mesura que creixia i madurava, s'anava situant en un registre més reflexiu. Des d'aquella estada d'estiu a La Garriga i Castellterçol als quinze anys, que l'hem de considerar un naixement a la vida adulta, Mompou entrava en un terreny de reflexió i de pensament sobre les pròpies vivències en tota la seva amplitud, inclosa la més íntima i la família.

Com assenyalàvem en el paràgraf anterior, l'any 1909, Mompou havia tingut una gran impressió: escoltar el *Quintet op.89* de Fauré, amb el compositor tocant el piano. Just després, i fruit d'aquella impressió, havia fet, d'amagat, provatures compositives durant pràcticament dos anys, fins que va trobar el seu *acord metèl·lic*, que li va donar una eina amb la qual la seva música prenia sentit. Havia compost les seves primeres obres, i ara estaria a punt d'iniciar un període de pensaments molt importants, començant per un *Estudi del sentiment per a la interpretació al piano*. Dit amb poques paraules, estava en una altra ona, gens coincident, de la que la família esperava d'ell. Els pares i el germà no el veien tal com era. No l'havien vist mai tal com era, mentre ell havia de guanyar la lluita d'entrar a la vida adulta. Però la gran contradicció de tot això era que estimant-los com els

⁹⁰ Agustí Romagosa. Carta a Guillem Viñas. París, 22, gener, 1913. BC. M5022/9.

⁹¹ Josep Mompou. Carta a Frederic Mompou. Barcelona, 25, gener, 1913. BC. M5022/6.

⁹² Lola Díaz. *Frederic Mompou, 88 años dedicados a la música*. Publicat a *El Correo catalán*. 19, abril, 1981, p. 17.

estimava, no els volia defraudar, ferir les seves expectatives, després de tot el que l'havien ajudat. Però tampoc podia renunciar a ser tal com era.

Així, Mompou va escriure una carta als pares, en la qual els hi explicava, d'una manera molt sincera, el seu sentir:

“Estimats pares.

Després d'haber enviat la carta d'ahir, hem poso a reflexionar sobre la meua manera d'escriura, referent a todas las meas cartas, y no puc passar avuy sense deixar d'escriure la present per excusarme.

Penso ab el mal efecte que deu produir a vostés el llegir aquestas cartas tant curtas. La veritat, no sé que escriura, pues ya veuen que despres de tants dias sense contestar a las cartas de vostés, encare es per dir quatre bestiesas.

No deixo de dir, per això, sempre la veritat, pues el motiu de que vostés no'm creguin es perquè vostés s'han imaginat el meu estat (passat), suposo una mica massa complicat.

Rès de complicació. Ya suposo las moltas cosas que deuen haber pensat durant tot aquet temps, las mil ideas que deuien haber viscut a n'el pensament de vostés y en cambi de tot això, yo vey tant sencilla la meua preocupació, pues naturalment, no estudiant pensaba ab els diners que estava perdent inutilment y miserablement el temps.

Yo hem preocupo molt d'aquestas cosas i mes ben dit, hem preocupo de tot!

No més pensin doncs que si sofria d'aquesta preocupació, era per vostés y no duptin doncs que es perquè els estimo molt y sé comprendre y agrahir els molts sacrificis que vostés fan per mi. Que si hem preocupo de la carrera, es també per vostés perquè hem preocupa el quedar malament, no d'avant del public sino d'avant de vostés y aquesta carrera hem fa veure que no la podré continuar tot y pensant que es la meua y només he nascut per la bondat y per la música, m'haig de veure obligat a deixar lo que es meu! Lo qu'hem pertoca y tot això no sé perquè, per el meu caracter, perquè el món hem comdenaria a estar contrariat tota la meua vida com he estat fins ara.

No mes pensin que tot això acaba aquí y que (...) are entro en una nova vida de tranquil·litat y des preocupació esperant si es possible, una nova epoca.

Avuy lo qu'hem fa escriure aquesta carta, es el pensar ab lo molt preocupats que vostés deuen estar per mi pensant ab las meas preocupacions, y yo, creguim la veritat, estic fa alguns dias ab la mes absoluta tranquil·litat.

Demano doncs hem perdonin, las meas penes sont nascudas del meu caracter.

No hi tinc cap culpa. Pensin sobretot que estic molt tranquil (si es que això pot portar a vostés alegria). Els hi demano per favor, no'm parlin mes de cosas qu'hem puguin preocupar y ya veuen que no m'aquívocaba gens quant vaig dir de que hem portessin a la montanya.

Comprenghin ara el meu bon sentit quant vaig dir això a vostés, no era pas per cap altre assumpte dels que vostés podien suposar, creguim era per lo que yo vey venir, algun disgust per vostés, hem vey incapás de viure. Ho feya per vostés creguin-me perque, repeteixo, sé comprendre y agrahir els sacrificis que vostés fan per mi y perque els estimo força. Y vostés no m'han sapigut comprendre! Ni ningú.

Y are demano yo, porque haig d'escriure aquesta carta! Perdonin al seu fill que molt els estima.

Frederic

París 30 Janer 1913⁹³

Enrique Franco remarca un escrit de Mompou en el qual el compositor fa l'afirmació que “toda mi vida es puramente interna...”.⁹⁴ Significa que en l'actitud silenciosa de Mompou s'hi amagava tota una vida que era activa en la passivitat. Allò que els pares consideraven una falta d'acció i d'esperit, “estar encantat”, en realitat era una activitat vital d'estar xuclant impressions vingudes del medi extern, formava part d'una personalitat que es desenvolupava d'aquesta manera; una personalitat que desenvolupava una consciència diferent sobre la realitat. Així, Mompou va sentir la vivència de ser incomprès. Seixanta anys més tard, reflexionava, en una conversa amb Clara Janés sobre la dificultat d'educar als fills i constataba aquesta experiència :

M.- L'educació dels fills

C.- L'educació o la responsabilitat?

M.- L'educació és una de les coses més difícils que existeix, ho trobo encara. S'ha de tenir una intel·ligència bastant aguda, i en canvi tothom hi té dret.

C.- Però a aquest raonament, per quins medis hi vas arribar?

M.- Potser per mi mateix. Era incomprès a la joventut i a la infància... veu lo difícil que ha de ser.

C.- O sigui, que ve d'una incomprensió, no d'una rebeldia.

M.- Incomprensió.⁹⁵

Una vegada va iniciar la seva activitat compositiva, als setze anys, aquestes vivències que experimentava com a impressions que l'inquietaven, podien ser apaivagades amb la música. Aquesta música no sortia d'una oïda interna, sinó que s'omplia d'aquest contingut. La música concretava en el seu contingut les contradiccions viscudes, donant-li una sortida expressiva: “davant l'amenaça de la inèrcia jo em cobria de música”.⁹⁶ I un aspecte que no és menor, conseqüència de sentir-se incomprès, era la sensació de “solitud” que sempre el va acompanyar en el seu caràcter retret i expressat en el seu poema *Solitud* escrit l'any 1917.⁹⁷

Però aquestes impressions i la seva vivència interna, fou també la causa de tot un procés de reflexions amb les que pretenia comprendre la realitat. Estimulat pels amics de l'Ermita, especialment per en Guillem Viñas, el confident de les seves aventures amoroses, va iniciar lectures de tot tipus: *Amor i Psiquis*, *El Corà*... “He llegit la trilogia de la mort (Maeterlink? no recordo)...” estic llegint Tb. La Princesa de Babilònia. Es molt bonic”.⁹⁸ En les seves anotacions de la llibreta blava de 1915 hi trobem referències a lectures de Valle Inclán i de Bodelaire:

“Yo he preferido luchar para hacerme un estilo personal, a buscarlo hecho. A buscarme en mí mismo y no en los otros. Valle Inclán”.

“En el arte como en la vida, destruir es crear. Valle Inclán”.

⁹³ Frederic Mompou. Carta als pares. París, 30, gener, 1913. BC. M5022/3.

⁹⁴ Clara Janés. *Textos i doc...*, p. V.

⁹⁵ Clara Janés. Transcripció de la conversa amb Mompou del 13 d'agost de 1971. CJ.

⁹⁶ Frederic Mompou. Text poètic d'una visita al cementiri (1946). BC. M4986/23.

⁹⁷ Vegeu fragment del poema en l'apartat *Mompou, un músic poeta*, p. 218.

⁹⁸ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. Argentona, 21, agost, 1913. CJ.

“Ocurre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas y de sentimientos transforman las almas, las obras del arte al que da origen son bárbaras y potentes en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, decadentes y artificiosas en el tercero”.

“Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas no solamente equivalen al sonido, sino también al color”.⁹⁹

Clara Janés fa esment de lectures amb continguts de filosofies orientals que discutien a l'*Ermita*, fet que no ens ha de sorprendre, donat que en els primers anys dels segle XX, l'orientalisme s'havia introduït en les societats occidentals com un element de renovació artística i de pensament:¹⁰⁰

“Había leído Federico mucha historia de las religiones y comentado con Viñas las doctrinas de Buda, de los jainas, los misterios eleusinos, la vida de los primeros cristianos, y en todos ellos, veía puntos de contacto... Pero ninguna religión antigua le interesaba tanto como aquella que tres mil años antes de Cristo fuera predicada en Persia por Zoroastro”.¹⁰¹

Així mateix, Clara Janés afirma que Mompou havia llegit textos dels Upanishad: “Mompou, sí había leído los Upanishad”.¹⁰² Aquest fet explica el tipus d'argumentari que utilitza en bona part dels seus pensaments i en general la fonamentació de la idea de contraris integrats o de l'ambivalència. Ara bé, la necessitat personal de cercar una comprensió per a la seva percepció dels estats contradictoris viscuts, esdevé el catalitzador fonamental, al nostre entendre, dels pensaments que Mompou desenvolupà en la seva joventut, i que constitueixen el seu corpus de pensament. La ideació que Mompou va fer de la realitat es convertí en l'eix que vertebrà el seu pensament i que sustentà el principi estètic de *Recomençar*.

En resum, podem constatar que Mompou va tenir una vida plena d'oportunitats pel que fa al seu entorn social i familiar. Les impressions sonores de la foneria van tenir una incidència en la seva forma d'entendre la música. L'entorn familiar favorable, amb bona posició social, li va permetre desenvolupar les seves capacitats musicals. Per altra banda, aquest mateix entorn no afavorí el seu millor desenvolupament afectiu, donat el caràcter retret que manifestà des de la primera infància. Mompou es sentia insegur i vivia un temor pel fet de saber que un dia hauria de ser un adult. No volia abandonar la infància. Els quinze anys, que coincideix amb el primer viatge a La Garriga i Castellterçol, suposà adquirir impressions que quedarien molt fixades en el seu record, les quals s'intensificarien en viatges posteriors als mateixos indrets. En aquest primer viatge quedà impresa la vivència dels passejos i les converses amb l'avi, la intuïció de la seva mort, que es produiria uns mesos més tard, i el primer enamorament. Les relacions amoroses van ser una font de vivències contradictòries, les quals va patir d'aquesta forma durant tota la primera meitat de la seva vida, fins a la tornada definitiva a Barcelona, l'any 1941. L'altra element, que li generà una profunda contradicció, fou la impressió de sentir-se incomprès. Va tenir aquesta impressió dels seus pares i també es va sentir incomprès, de forma episòdica, per Manuel Blancafort, tot i ser el seu gran suport afectiu en les dècades dels anys vint i trenta. Fins la seva tornada definitiva a Barcelona, l'any 1941, Mompou no trobaria l'estabilitat emocional.

⁹⁹ Frederic Mompou. Llibreta blava. BC. M4986/12.

¹⁰⁰ Vegeu l'apartat dedicat a *L'expressió dels quarts de to*, p. 259.

¹⁰¹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 92.

¹⁰² Clara Janés. *Cent anys de Miró, Mompou i Foix. Doctors Honoris Causa*. Publicacions Universitat de Barcelona, 1993, p. 59.

Pel que fa als seus pensaments i a la seva estètica musical, hem d'entendre que s'originen en la seva personalitat i amb les seves vivències més transcendents. Aquestes vivències es troben sota el denominador comú de la contradicció. Les vivències dels seus primers anys d'adolescència i de joventut, l'impulsaren a la reflexió existencial, interessant-se per tot tipus de lectures, incloses les relacionades amb el pensament oriental, molt recurrents en les primeres dècades de segle XX. Aquest conjunt de circumstàncies catalitzaren la seva activitat intel·lectual que generà el cos dels seus pensaments, els quals expressà de forma gens sistematitzada en fulls i quaderns del 1913 al 1920, amb especial intensitat l'any 1919.

II. REFLEXIONS

II.1. DEL PENSAMENT FRAGMENTARI

Frederic Mompou expressa per escrit els seus pensaments filosòfics i artístics de manera fragmentària, no sistematitzada. Mompou fou un músic i no un escriptor. Podríem pensar que aquesta circumstància ho justificaria, però, si més no, seria discutible donada la força dels seus redactats poètics (com dels seus dibuixos). L'observació dels escrits de Mompou, fa evident que per la seva permanència en el temps, la plasmació de pensaments filosòfics i artístics de manera fragmentària no són una anècdota casual o transitòria en el compositor, sinó una constant, una manera de fer, amb la qual pot plasmar el seu pensament vital i alliberar neguits, com diria Emil Cioran: "l'expressió és una alliberació".¹

La fragmentació dels escrits de Mompou tampoc amaguen cap deficiència conceptual. Tal com veurem, tots els redactats comparteixen l'esperit perfeccionista que caracteritzà la personalitat del compositor, fins i tot alhora d'anotar fins el darrer detall les despeses mensuals domèstiques.² Pel que fa a la qualitat literària Mompou era especialment curós: "Els escrits encara que m'agraden molt no els trobo a l'altura d'una publicació"³ comentaria a Manuel Blancafort en relació a uns textos que aquest li havia enviat.

Mompou té plena consciència que quan formula un pensament no ho fa de forma discursiva, al mateix temps que es mostra plenament segur de les seves argumentacions malgrat l'aparença d'una certa simplicitat en les formes dels textos escrits (com ho farà en la música):

"Nadie podrá denunciarme de falta de cultura musical, debido a mi aversión por cosas que considero superfluas. Réstame por decir que idéntica dificultad la encuentro de componer tanto una sinfonía como de hacer un "Charmes" más. ¿Por qué no tengo yo un cuaderno de cincuenta "Charmes"? Pues, precisamente, porque la dificultad no reside en la cuestión de estudios, muchos o pocos, y si uno ha estudiado contrapunto o no, sino es sencillamente la razón de tener la personalidad marcada y porque no dispongo de exuberancia ni cerebral ni creadora. No tengo discurso, no soy orador, y si por si acaso, llego a concretizar todo con un axioma, entonces, sí, soy filósofo y pensador."⁴

Com es demostra en aquesta tesi, la causa d'aquest tipus de redactats fragmentats està en la naturalesa intel·lectual tendent a la síntesi i al fet que els seus pensaments són autènticament vivencials, i això dur implícitament contradiccions. L'activitat intel·lectual i filosòfica li treballa igual que la creativitat musical. Mompou avisa de conceptes que vindran en el futur de l'art i expressa les idees escrites d'una manera que també pertany a aquest futur, com creu el filòsof Emil Cioran. Aquest, responent a una pregunta de Fernando Savater sobre el sentit que pot tenir encara la filosofia, declara que la filosofia no és possible més que com a *fragment*. En forma d'explosió:

¹ Emil Cioran. *Conversaciones*. Ed. Tusquets. Barcelona, 2010, p. 17.

² Vegeu l'apartat dedicat a *La concreció de la matèria*, p. 347.

³ Frederic Mompou. CMB. París, 9, gener, 1924. BC.

⁴ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 59.

“Cuando uno emprende un ensayo sobre lo que sea, comienza por ciertas afirmaciones previas y queda prisionero de ellas. Cierta honradez obliga a continuar respetándolas hasta el final, a no contradecirse. Sin embargo según va avanzando el texto, le van ofreciendo otras tentaciones, que hay que rechazar porque apartan del camino trazado. Uno está encerrado en un círculo trazado por uno mismo... Éste es el drama de todo pensamiento estructurado, el no permitir la contradicción. Así se cae en lo falso, se miente para resguardar la coherencia. En cambio, si uno hace fragmentos, en el curso de un mismo día puede uno decir una cosa y la contraria. ¿Por qué? Porque surge cada fragmento de una *experiencia* diferente y esas experiencias sí que son verdaderas: son lo más importante. Se dirá que esto es irresponsable, pero si lo es, lo será en el mismo sentido en que la vida es irresponsable.

Un pensamiento fragmentario refleja todos los aspectos de vuestra experiencia: un pensamiento sistemático refleja sólo un aspecto, el aspecto *controlado*, luego empobrecido. En Nietzsche, en Dostoievski, hablan todos los tipos de humanidad posibles, todas las experiencias. En el sistema sólo habla el controlador, el *jefe*. El sistema es siempre la voz del jefe: por eso todo sistema es totalitario, mientras que el pensamiento fragmentario permanece libre”.⁵

Mompou té dos períodes diferenciats pel que fa als continguts i la forma d'expressar els pensaments. El primer correspon al període iniciat a l'adolescència i primera joventut, a partir de l'any 1910 fins la dècada dels anys trenta, encara resident a París. És la primera meitat de la seva vida, un període vital molt intens, en lluita i preocupacions, viscut entre Barcelona i París. El segon període comença el 1941 amb la seva tornada definitiva a Barcelona, en el qual els escrits tenen un caire més formal i discursiu sense deixar d'utilitzar la dimensió poètica del llenguatge, com si després de passar una intensa i llarga febrada, s'hagués produït un guariment gràcies a una lluita interna transformadora del seu estat vital. Aquest moment és propiciat i coincident amb l'inici de l'amistat amb Carmen Bravo. Les reflexions escrites a partir de 1945, finalitzada la Segona gran guerra, confirmen progressivament un seguit d'idees manifestades molts anys enrere pel que fa a les conviccions estètiques.

Els pensaments escrits en la segona dècada de segle vint, aproximadament dels 17 anys als 30 són les més rellevants per entendre el procés intel·lectual de Mompou. Són una mescla d'impressions i reflexions filosòfiques escrites de forma esquemàtica, que ens mostren d'una banda el seu interès pels problemes metafísics i per altra els problemes de l'expressió artística. Podem constatar que el procediment amb el qual Mompou desenvolupa la seva activitat lògica intel·lectual és el mateix que el creatiu per a compondre música: la síntesi.

L'activitat reflexiva de Mompou és conseqüència de prendre consciència d'un estat contradictori permanent que li crea incomoditat, i, fins i tot, esdevé una font de sofriment important. No només vers les relacions sentimentals, sinó també en relació a les incerteses del seu àmbit professional com els estudis de piano dels primers anys a París, les incerteses com a compositor, en definitiva la “incertesa” com un estat vital.

⁵ Emil Cioran. *Op. cit.*, p. 21.

“Altres sofriments: els dubtes! L’incertitud de totes les raons. L’incertitud de tot el nostre ser moral, de tot el nostre sistema conscient i inconscient”⁶

Sovint, per expressar idees utilitza un llenguatge poètic, de la mateixa manera que ho fa per expressar les emocions o els sentiments, però a diferència dels textos epistolars de clar contingut emocional, els escrits poètics amb contingut reflexiu tendeixen a l’objectivitat o l’anàlisi.

“... A la paret, sobre el capçal del llit,
un marquet negre ovalat,
guarda les reliquies de l’Amistat.
D’allí penjen unes rames i flors seques.
Ara n’hi ha unes de perfumades.
Tot dorm.
Jo penso:
que l’amor igual que l’odi són dues coses que difícilment poden dissimular-se”.⁷

Mompou exposa una idea perquè la viu, és una anàlisi originat des dels sentiments. Intenta objectivar les idees a partir d’unes impressions que impacten de forma molt potent en la seva sensibilitat i queden marcades. D’aquí la importància esmentada, del terme “impressió”,⁸ en la seva música. Kastner ho comentava així:

“Las impresiones recibidas desde afuera, él las transubstancia para reproducirlas musicalmente. Con el pudor de un alma sutil, crea él su música a través de una multitud de percepciones, de vibraciones, de cinestésias, de visiones y de sentimientos emanados del calidoscopio de la vida del gran teatro que es el mundo”.⁹

El segon període de la seva vida, a partir de la tornada definitiva a Barcelona l’any 1941, representa una reactivació personal, deixar enrere la profunda crisi de la dècada anterior. En aquests anys la valoració artística i social de Mompou és alta i la dinàmica de relacions propiciades i acompanyades per Carmen Bravo s’incrementen progressivament, a mesura que va entrant a la vellesa. Mompou assumeix un rol més comunicatiu i s’expressa de manera més formal. Escriu articles, redacta textos per llegir en reconeixements, com és el seu nomenament com a membre de la Real Acadèmia de Belles Artes de San Jorge el 1952 i també el de la presentació de Xavier Montsalvatge com a nou membre el 1965 de la mateixa institució, col·labora amb escrits en diaris i fa entrevistes i converses en premsa, ràdio i televisió, en les quals expressa l’opinió sobre la música pròpia. Els cursos d’interpretació de Santiago de Compostela, iniciats l’any 1958 per Andrés Segovia, van ser un marc molt propici per transmetre l’experiència musical pel que fa a la creació i a la interpretació. Bona part de les anàlisis d’Antonio Iglesias¹⁰ i comentaris de Clara Janés són recollits en aquelles sessions didàctiques. La documentació escrita i el testimoni audiovisual d’aquest temps ens ofereix una informació magnífica de la ideologia artística i el pensament estètic de Mompou. A diferència dels escrits esquemàtics del primer període, aquests són més estructurats i extensos. No ens serien útils per comprendre una gènesi de la seva naturalesa creativa, però tenen importància perquè

⁶ Frederic Mompou. CMB. París, 30, gener, 1926.

⁷ Frederic Mompou. Quadern *impressions*. CJ. Annex.

⁸ Vegeu l’apartat dedicat a *Les impressions*, p. 26.

⁹ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰ Antonio Iglesias. *Federico Mompou. (su obra para piano)*. Ed. Alpuerto. Madrid, 1976.

aporten la reflexió en perspectiva, valorant des de la distància del temps, la validesa i rellevància dels pensaments anteriors.

II.2. DELS DOCUMENTS

La part documental més important que hem utilitzat per analitzar el pensament de Mompou, ha estat els escrits de la segona dècada del segle, entre els anys 1910 i 1920, quan el jove Mompou tenia entre els 17 i els 27 anys d'edat. El primer escrit documentat és de l'any 1910, tal i com consta en l'encapçalament, titulat *Barri de platja*.¹ Mompou fa una descripció del que considera el principi de la seva sonoritat harmònica. Per tal d'analitzar el pensament musical d'aquesta època, hem d'observar el tractat per a la interpretació, iniciat el 1913 a Argentona, titulat *L'Estudi del sentiment*. El contingut d'aquest tractat el trobem en diversos escrits: el primer manuscrit titulat *L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano*, el segon manuscrit titulat *Pensaments III*, amb fulls doblgats a mode de quadern i que presenta una estructura del contingut diferent del primer document, i un tercer document mecanoscrit, *L'Expressió per a la interpretació al piano*, en un format més definitiu de llibret, sense data, però probablement escrit als voltants de 1919. Ho sabem perquè en aquest darrer text no utilitza la “y” grega com feia en els escrits anteriors. Segons les notes de les converses entre Clara Janés i Mompou, a partir de 1918 utilitzà la “i” llatina en lloc de la “y” grega.

En aquest darrer escrit del tractat per a la interpretació, Mompou canvia el títol de *L'Estudi del sentiment* per *L'Expressió*. Així doncs, el títol definitiu dels escrits acaba sent *L'Expressió per a la interpretació al piano*. Els dos primers documents es troben en el fons de la *Fundació Frederic Mompou* i estan sense catalogar. Pel que fa al document més definitiu, *L'Expressió per a la interpretació al piano*, el llibret original es troba a l'arxiu personal de Clara Janés, amb còpia digital a la *Fundació Frederic Mompou*. Està publicat a la biografia de Janés *la vida callada de Federico Mompou*.

L'altra document important d'aquest període és una llibreta, anomenada *llibreta gris*, en la qual Mompou va escriure la major part dels pensaments que analitzarem. Està datada l'any 1919. Són pensaments sobre conceptes filosòfics i existencials. Aquesta llibreta té unes dimensions de 17 x 9 cm., escrits amb tinta, en fulles numerades de la 14 a la 101. Els fulls estan trepanats i cosits. És una llibreta en la que cada fulla té dues parts amb la mateixa numeració per tal que la part interior de 6.5 cm. pugui ser arrencada. Fins el núm.40 són notes de *L'estudi del sentiment*, poc rellevants, molt desconnectades i aïllades. A partir d'aquí són conceptes filosòfics, amb algunes anotacions d'adreces i notes de despeses o encàrrecs que havia de fer. Aquest detall ens indica que escrivia les notes de manera desordenada, sense cap metodologia prèvia de treball. Els escrits arriben fins el full 88. En aquesta llibreta es concentren la major part de les reflexions filosòfiques que va escriure Mompou. Els textos estan escrits en català.

Hi ha una altra llibreta escrita l'any 1915, anomenada *llibreta blava*, de dimensions 15 x 10 cm, amb fulles sense numerar i escrita a llapis, que l'hem utilitzat per a documentar el primer capítol dedicat a les impressions. En aquesta llibreta hi ha algun escrit de caire filosòfic, però bàsicament va anotar impressions de les seves relacions amb els amics, fent esment als seus estats anímics, com hem esmentat en el primer capítol.² Les dues llibretes es troben en el *Fons Frederic Mompou* de la *Biblioteca de Catalunya*.³

¹ Vegeu l'apartat dedicat a *Barri de platja: la revelació d'una unitat mòrfica*, p. 254.

² Vegeu en l'apartat *L'amor i la contradicció*, p. 43.

³ Llibreta blava M4986/12, llibreta gris, M4986/13.

Del període del 1913 al 1920, exceptuant els documents esmentats, la majoria d'escrits són notes en fulles soltes o en grups de pocs fulls agrupats, No estan datats, però podem saber que pertanyen a aquests anys per el traç de la lletra. Una distinció important és l'esmentada del canvi de lletra "y" per "i" a partir de 1918. I en aquest moment es produeix un procés de síntesi on fermenten els pensaments dels anys anteriors. El 1920 escriu *Camí de l'art*, un text breu en el qual fa el bateig del seu principi estètic del *Recomençar*.

Mompou era molt minuciós i li agradava convertir els seus escrits en petits quaderns, que els feia doblgant simplement els fulls, o bé els cosia i els convertia en llibrets d'una gran plasticitat.⁴ El quadern *Impressions*, fet d'aquesta manera, és un altre document destacat on posa de manifest els seus pensaments. Són escrits poètics mecanografiats de contingut filosòfic. Tot i ser escrit amb posterioritat a 1918, conté textos escrits en anys anteriors, segons les notes de Clara Janés de les converses amb Mompou. El quadern *Impressions* té les dimensions de 10 x 16 cm. i la mateixa factura que el quadern *L'Expressió...*, tots dos mecanografiats amb formats similars, pel que podem deduir que els dos llibrets estan fets en un període proper. Ambdós documents foren obsequis que Mompou va fer a Clara Janés en motiu de la seva biografia.

Altres documentació destacada són les cartes escrites des de París a Manuel Blancafort. Escrites en la dècada dels anys vint, hi trobem moltes referències a les seves conviccions sobre l'estètica musical, la qual compartien, aleshores, els dos compositors. D'aquest període també són els escrits *Conceptes d'art*, publicats a la *Revista Catalana de Música* en el seu núm.1 de l'any 1923. Una altra font és l'entrevista que Francesc Trabal li va fer per les *Fulles musicals*, la revista de l'Associació de Música da Camera de Barcelona, l'any 1928 i al diari *La Publicitat* el mateix any. A partir dels anys quaranta, de tornada definitivament a Barcelona i després de la crisi creativa de la dècada dels anys trenta, Mompou troba l'estabilitat vital. Des d'aquest moment fins el final de la seva vida activa, redacta textos per ser publicats o comunicats, textos en els quals analitza la música d'altres compositors i textos que ha de llegir en actes oficials de reconeixements a la seva persona que es van incrementant conforme avancen els anys. Aquests escrits són molt importants pel nostre treball, donat que confirmen i donen claredat, des de la seva maduresa vital i artística, a les conviccions anunciades en els primers escrits. Hem utilitzat pensaments d'un plec d'escrits agrupats sota el noms de *Comentaris sobre música i notes biogràfiques*, escrits majoritàriament a partir de l'any 1945. Molts dels manuscrits són esborranys destinats a ser llegits, com és el cas de *Música callada*, text molt important, pel que fa al pensament sobre la seva música, que va llegir a la sessió d'ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, l'any 1952. Altres textos, no datats d'aquest període, són *Arte nuevo*, en el qual analitza la música d'avantguarda i molts escrits en fulles soltes, que eren preparacions de les seves classes als *Cursos de Santiago de Compostela*, on hi assistia anualment a partir de l'any 1958, convidat pel guitarrista Andrés Segovia. A partir de la dècada dels anys seixanta destaquen alguns textos manuscrits, a mode de comentaris sobre la naturalesa de la música en general, la creació, la interpretació, la identitat musical i sobre l'art en general, escrits en castellà, la majoria sense títol.

En els anys quaranta, inicià col·laboracions com articulista en diaris i revistes. A través d'aquesta activitat literària podem constatar la seva opinió sobre temes musicals i reflexions estètiques. Un dels més significatiu és l'article *El momento actual* per a la *Revista Música* (1945), en el qual fa una valoració de l'estat de la música a Europa. Altres escrits consultats, tot i que no els hem citat són

⁴ Clara Janés. Comentari a la conferència *La vida callada*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 14 desembre 2012; https://www.youtube.com/watch?v=fhPO_72mdxI&list=PL88EpxYhG7Avv-k5wdhQnzNzH92-gqLXj&index=3.

Creación de la Orquesta Municipal de Barcelona a El Pueblo (1944), diari amb el qual hi va col·laborar dos anys, l'article periodístic *Recuerdo del amigo y el compositor Francis Poulenc* per a *La Vanguardia* (1963), i altres textos manuscrits com a preparació de futurs articles sobre compositors (Morera, Granados, Falla, Toldrà, Montsalvatge, entre altres).

Mompou va escriure textos literaris a mode de notes autobiogràfiques, de les quals destaca, pel seu valor poètic i la informació que ofereix, el de la visita de Mompou i Carmen Bravo al cementiri per dur flors al pare de la jove pianista (1946). En aquest passeig, Mompou rememora les impressions dels ambients que havia viscut trenta anys abans, en les passejades pels suburbis de la segona dècada de segle, donant una informació molt interessant per tal d'interpretar les impressions de joventut.

Carmen Bravo va suposar un impuls molt important en la reactivació de l'activitat creativa de Mompou. El caràcter fort i actiu de Carmen va suposar un suport fonamental perquè la personalitat de Mompou prengués més presència comunicativa, facilitant l'aproximació al seu pensament. Mompou també va estar molt obert a entrevistes i a tot tipus d'actes per ser homenatjat. Els darrers anys Mompou participà en dos espais de la TVE, en els quals va ser entrevistat extensament (durant 45 minuts aproximadament) pel periodista Joaquín Soler Serrano en el popular programa *A fondo* (1976) i per Montserrat Roig a *Personatges* (1978). El 1970, la televisió pública francesa va produir el documental *L'homme et sa musique*, dirigit per Jacques Treboute i el 1979, RTVE va produir el documental *Grandes músicos: Federico Mompou*, dirigit per Agustín Navarro.

La preparació del treball biogràfic *La vida callada de Federico Mompou*, de Clara Janés, va permetre també un aprofundiment en el pensament de Mompou durant els primers anys setanta. Les converses amb el compositor a l'entorn de circumstàncies biogràfiques, de manera molt detallada, inclou opinions del mateix compositor sobre una petita part dels temes filosòfics escrits en la seva joventut. En el capítol introductorí hem comentat que el treball de Janés va ser possible per la confiança que el compositor li dispensava, donats els lligams d'amistat de Mompou i Josep Janés, pare de Clara. Cal assenyalar també que aquest treball biogràfic no entra en absolut en l'anàlisi musical, sinó que ho fa de ple en l'anàlisi vivencial. Escata les diverses èpoques del compositor, penetrant en els registres psicològics d'una persona introvertida i el seu entorn. És remarcable la detecció per part de la biògrafa, del món intern, complexa, de Mompou, així com la recerca, en certs registres molt íntims, als quals hi va tenir accés. En aquest sentit, el material documental de les converses dels anys 1970 al 1972 ens ofereix una informació de suport necessària per els objectius del present estudi, informació que queda plenament referendada en la documentació manuscrita del compositor.

II.3. L'ESTUDI DEL SENTIMENT

II.3.1. Context per a un tractat

L'aparició dels tractats per a la interpretació van en paral·lel al desenvolupament dels instruments. Els tractats de piano foren els fills dels d'instruments de tecla, bàsicament del clave i del clavicordi. Els principis i les solucions dels exercicis per a una idea de perfecció de la interpretació, han estat lligades als procediments compositius, sobretot quan els tractats o mètodes de pràctica han estat fets pels compositors. Així, el perfil del tractat de Mompou no és un fet aïllat en aquest aspecte. Per posar alguns exemples podem citar a François Couperin amb el seu tractat *L'art de toucher le clavecin* publicat el 1717 on establí en teoria la necessitat de tocar amb el polze. Tanmateix la seva digitació és menys semblant a la moderna, que la que utilitzava J. S. Bach, mestre de l'escola de Sant Tomàs de Leipzig. Les sis partites formen la primera part del seu *Clavierübung* (exercicis per a teclat) i el *Clavierbüchlein* de Wilhem Friedemann va ser escrit com un petit recull de peces on els alumnes trobaven, de bon començament, petits fragments de certa complexitat. L'origen dels petits preludis i les invencions a dues veus, el trobem en la necessitat de compondre petits fragments de música, que Bach escrivia durant les lliçons, per evitar la fatiga dels seus alumnes:¹

“Simultáneamente a la enseñanza de la técnica, instruía a sus discípulos en las reglas elementales de la composición. Todos los trozos que les hacía estudiar se los presentaba, al mismo tiempo, como modelos de composición que debían analizar. Este doble propósito aparecen con nitidez en el título de las *Invenciones*”.

Altres exemples que podem citar són el seu fill Carl Philipp-Emanuel Bach amb el *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (*Assaig sobre el veritable art de tocar instruments de teclat*), escrit en dos volums entre 1753 i 1762.² En el segle XX tenim l'exemple de Béla Bartók amb els sis quaderns *Mikrokosmos*, de peces curtes que augmenten progressivament de dificultat, escrits entre 1926 i 1939. En el seu *Mikrokosmos*, Bartók exposa elements musicals del segle XX i aspectes propis de la seva música, com la diferenciació i concreció d'articulacions, acords diversos que formen part del llenguatge cromàtic i diatònic del compositor, la utilització dels sons harmònics amb teclades mudes sostingudes, etc. En el *Mikrokosmos* hi trobem punts de confluència amb Mompou. Per una banda l'aproximació que tots dos van fer a la música popular, que té una presència destacada en les seves composicions, i per una altra banda la referència al record de la infància, com també va fer Robert Schumann. En Mompou la presència del passat és una constant des de que va deixar la infància i en el cas del *Mikrokosmos* és també una mirada enrere, a la infància, un punt d'aturada davant la imminència de la guerra que s'aproximava:

“Bien entendu, motifs personnels, humains et universels s'entrecroisent: le *Mikrokosmos* est destiné à la famille et à la “jeunesse studieuse”, mais représente aussi sa volonté de passer en revue son oeuvre, de faire un peu le bilan de sa vie”.³

¹ Albert Schweitzer. *J.S.BACH, el músico poeta*. Ed. Ricordi. Buenos Aires, 1955, p. 127.

² *Ibid.* p. 124.

³ Bence Szabolcs. *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Ed. Corvina. Budapest et Boosey & Hawkes. París, 1968, p. 46.

L'auge dels estudis sobre la interpretació del piano modern, que es dona a partir del segon terç de segle XIX, va en paral·lel a l'acceptació social de l'instrument i la seva fabricació a nivell industrial. Això ocorre ben entrat el segle XIX, i s'intensifica durant el segle XX. En aquest sentit, el tractat de Mompou, iniciat el 1913, el podem encaixar en un context on l'interès per aquests treballs era molt intens, en especial a París, però també es donava més modestament a Barcelona, com ho demostren els exercicis per a la correcta utilització del pedal d'Enric Granados,⁴ tema sobre el qual s'havia interessat abans Joan Baptista Pujol⁵ i posteriorment Frank Marshall amb *Estudio práctico sobre los pedales del piano*, publicat el 1919. Segons ens descriu Mutsumi Fukushima, a finals del segle XIX Barcelona havia adquirit certa importància pel que fa a la fabricació de pianos. Això generà una activitat de concerts al seu voltant, com passava a París:

“Al voltant de l'any 1900, a Espanya hi havia unes quantes fàbriques de piano, la major part de les quals eren a Barcelona. Gràcies a la progressiva industrialització de la Ciutat Comtal, durant la segona meitat del segle XIX, es van instal·lar i es van fundar noves fàbriques de pianos, algunes d'origen estranger, i van donar lloc a un nou mercat que, en qüestió de poques dècades, va passar a ser de gran importància per a Barcelona. Algunes de les cases fabricants de pianos disposaven d'una sala d'audició en la qual podien demostrar-se les qualitats dels seus propis pianos i per les quals van passar alguns dels grans pianistes del moment, principalment pels salons de la sucursal de la casa Érard de França i per les sales de la fàbrica de pianos Bernareggi, Gassó i Cía”.⁶

Un nucli de transmissió del coneixement de la interpretació a París, van ser els pianistes que tingueren fil directe amb les dues figures cabdals del piano modern: Franz Liszt i Frédéric Chopin. Tots dos van establir-se durant anys a París en la tercera dècada del XIX, ciutat en la qual van deixar una gran petjada i influència, que arriba fins els nostres dies. Pel que fa a Chopin, les seves innovacions han estat considerades per alguns crítics i musicòlegs com Harold Schonberg “el primero de los pianistas nuevos, el que cortó para siempre las cadenas del clasicismo”.⁷ Ementem a Chopin, donada la influència que indirectament va suposar en el context pianístic català en el qual hem de situar a Mompou. Afegim en aquest cas, la referència que pel compositor català significà la música del compositor polonès. Jankélévitch comentà el gust per el sentit de la sonoritat com un element que els acosta: “Quizá éste sea el secreto de su amor por Chopin, que le inspira doce variaciones, y cuya sensualidad musical se origina en la materia vibrante”.⁸

No és gens aventurat suposar que la maduresa amb la qual Mompou desenvolupà els conceptes relatius a la tècnica pianística, fou més atribuïble a l'aprenentatge amb el pianista Motte-Lacroix a París, que a l'experiència amb el seu anterior professor, el Mestre Pere Serra, segons es desprèn dels comentaris que Granados va fer a Mompou:

“Per descomptat, motivacions personals, humanes i universals es creuen: el *Mikrokosmos* és per a la família i per a la “juventud estudiant”, però representa també, la seva voluntat de revisar la seva obra, fer una mica de balanç de la seva vida”.

⁴ Enric Granados. *Reglas para uso de los pedales del piano: nuevo método corregido y aumentado*. MDMB 11808. Fons Enric Granados. Centre de Documentació i Recerca del Museu de la Música de Barcelona.

⁵ Cf. Joan Baptista Pujol *De los pedales, Mecanismo, sonoridades y empleo*. Apèndix II de *Nuevo mecanismo del piano*. Editorial Unión Española. Barcelona, 1895.

⁶ Mutsumi Fukushima. *Escenaris musicals en la Barcelona del canvi de segle*. Trad. Mercè Riu i Codinach. *Revista de Catalunya*. Núm.284, desembre, 2013, p. 170.

⁷ Harold Schonberg. *Los grandes pianistas*. Trad. Clotilde Rezzano. Editor Javier Vergara. Buenos Aires, 1990, p. 123.

⁸ Clara Janés. *La vida...*, p. 390.

“Diu en Granados que he perdut tres anys, que tinc falta d’escola o sigui estil (crec que es va equivocar), però que lo que tinc es tot meu, que el meu mestre no hi ha fet res. Diu que tinc moltes disposicions per a tocar bé. Em farà tres cartes: una per Fauré, l’altra per en Philipp, i la de més enllà per en Diémer”.⁹

Mompou fa el comentari, dins de parèntesi, que no estava del tot d’acord amb Granados pel que fa a la valoració tan negativa de la feina del seu mestre Pere Serra. Mompou havia iniciat els seus estudis amb Serra des de petit amb el seu germà Josep, i als catorze anys, després de deixar els estudis escolars dels *Hermanos de la Doctrina Cristiana*, amb el vist i plau de la seva mare, es dedicà exclusivament a l’estudi del piano amb el mateix professor al Conservatori del Liceu. En els anys d’adolescència i d’estudis amb Serra, Mompou escoltà les interpretacions dels millors pianistes que van passar per Barcelona: “Horszowski, Paderewski (1906), Granados (1906), Malats (1906), Pugno i Batalla (1907), Sauer (1908), Fauré (1909)”.¹⁰ A partir de 1911, París li amplià la perspectiva, escoltant els millors artistes del moment com Risler, Enesco o el trio Cortot, Thibaut i Casals, tal com recull l’epistolari familiar del 1911 al 1913.¹¹ Aquells anys, el seu professor Motte-Lacroix era, juntament amb Ricard Viñes, un dels pianistes més reconeguts de París. Granados, Viñes i Motte-Lacroix, havien estat condeixebles d’Isidor Philipp (1863-1953), al qual anava dirigida una de les cartes de recomanació que Granados va fer per a Mompou:

“Mon cher Maître:

J’ai l’honneur de vous présenter Mr. Mompou qui va à Paris pour travailler son piano (si c’est possible) au Conservatoire.

Mr. Mompou va avoir 18 ans et il voudrait rentrer avant l’âge marqué par le Conservatoire.

Encore que Mr. Mompou n’est pas mon élève, je m’intéresse beaucoup à lui.

Si c’est possible, mon cher Maître, je vous serais reconnaissant de ce que vous puissiez vous intéresser à mon recommandé. Recevez, chair Maître, mes souvenirs et mon admiration de toujours. J’attends avec impatience vos préludes, pour les faire travailler à mes élèves. Toujours à vous de vive affection.

Granados”¹²

Isidor Philipp no va acceptar Mompou i el va dirigir al seu ex-deixeble de confiança Motte-Lacroix. La relació de Mompou i Motte-Lacroix va ser molt bona, tal com ho constata el fet que el pianista francès va ser qui va presentar les primeres obres del compositor a París l’any 1921, a la Sala Érard. La influència de Motte-Lacroix com a transmissor de l’escola d’en Philipp, en el sentit d’una idea planificada, estructurada i organitzada de la interpretació, l’estil i la tècnica, havia de ser una experiència molt diferent a la rebuda a Barcelona. Philipp escoltaria a Mompou en alguna ocasió, en

⁹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 57. Carta citada a Guillem Viñas. La Garriga, 1911.

¹⁰ Francesc Bonastre. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sociedad General de Autores, 2000. Vol. 7, p. 654.

¹¹ Frederic Mompou. Carta a la família. París, 13, desembre, 1911. BC. M5022/3.

¹² Clara Janés, *Op. cit.* p. 58. Reproducció de la carta d’Enric Granados a Isidor Philipp:

“Estimat Mestre, tinc l’honor de presentar-vos el Sr. Mompou, que va a París per treballar el piano (si és possible) al Conservatori. El Sr. Mompou farà 18 anys i voldria entrar abans de l’edat marcada per el Conservatori.

Tot i que el Sr., Mompou no és deixeble meu, hi tinc molt interès.

Si fos possible, estimat Mestre, us estaria molt agraït si us poguéssiu interessar pel meu recomanat.

Reveu, estimat Mestre, els meus records, i la meva admiració de sempre.

Espero amb impaciència els vostres preludis, per fer-los treballar als meus alumnes”.

la qual havia fet notar els seus progressos posant-li repertori nou.¹³ Philipp, havia estudiat amb Georges Mathias (1826-1910), el qual s'havia format amb Kalkbrenner (1785-1849) i amb Chopin (1810-1849).

La figura d'Isidor Philipp, que va entrar com a professor al Conservatori de París l'any 1893, personifica juntament amb altres com Antonine Marmontel (1816-1898) d'una generació anterior i deixeble de Chopin, Louis Diémer (1843-1919) o Alfred Cortot (1877-1962), per citar alguns noms, el bo i millor de la pedagogia pianística francesa. Crearen un pòsit cultural de la interpretació, que va ser objecte de reflexió i estudi. Es desenvolupà un pensament crític a l'entorn de la interpretació a partir de mètodes diversos.¹⁴ Marmontel havia escrit *L'Art classique et moderne du piano* (1876). Cortot, professor també del Conservatori des del 1907 i que va ajudar a formar l' *École Normal de Musique* el 1919, va fer la seva contribució a la tècnica pianística en el seu *Rational Principles of Pianoforte Technique* (1928). Abans, l'any 1890, Philipp havia escrit el mètode d'exercicis *Exercises for Independence of the Fingers* basats en la idea de la transposició amb l'objectiu de dotar als dits de la màxima independència. També va escriure *School of Technic for the Pianoforte*, el qual tractava de la diversitat de touches, dinàmiques y ritmes posant especial atenció en la relaxació.¹⁵

La iniciativa de fer un tractat d'interpretació l'hem de situar en aquest context, el qual Mompou va conèixer de primera mà durant la seva primera estada a París. En aquests anys, tot i que ja hagués decidit dedicar-se a la composició, tenia i sentia la responsabilitat de complir amb les exigències familiars que anaven dirigides als seus estudis de piano, tal com es constata en l'ampli epistolari familiar, que parla de les classes i el repertori que ha d'estudiar. Coincidien la vocació compositiva incipient amb els seus estudis de piano en un context potent de cultura pianística: “Yo ya no se com fer-ho per anar per el carrer ab els ulls tonats per no veure els anuncis dels concerts. De concerts de piano ni ha cada dia...”¹⁶ En aquest entorn es renovaven les metodologies de la interpretació i s'analitzaven amb un cert esperit científic. Aquesta vivència hauria estat un catalitzador que impulsà el projecte d'un tractat. Aquest tractat el sentia d'acord a la seva manera d'interpretar i evidentment d'acord al seu esperit compositiu, que en aquell moment ja anava agafant forma i manifestava els seus gustos:

“No n'hi ha pocs d'espanyols aquí París qu'es guanyen la vida fent música espanyola pues n'está minat, pero, !Quina música! ... es pot considerar actualment com una de las principals figures de estil de la música moderna pero la llástima es que només tinguem dos compositors que son l'Albéniz y en Granados... La música moderna es pot dividir actualmen en 4 parts de les quals dos son les mes fortes que son: la francesa (la verdadera) y l'alemana (la falsa). Despues d'aquestes dos segueixen la música Russa y l'espanyola. Podem afeigir a n'aquets estils la música del nort, o sigui la d'en Grieg encara que no sigui d'aquesta época tambe es pot considerar com a música moderna”.¹⁷

¹³ Frederic Mompou. Carta a la família. París, 1912. BC. M5022/3.

¹⁴ Reginald G. Gerig. *Famous Pianists & their Technique*. Robert B. Luce, Inc. Washington - Nova York, 1975, p. 316-317.

¹⁵ *Ibid*, p. 319.

¹⁶ Frederic Mompou. Carta a la família. París, 17, febrer, 1912. BC. M5022/3.

¹⁷ *Ibid*.

II.3.2. Mètode per a l'expressió del sentiment i no de la tècnica

L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano ens permet visualitzar el nexa entre la dimensió mental de Mompou i la seva corporeïtat musical. No va escriure un tractat sobre la tècnica de la interpretació, sinó que ens ofereix una proposta sobre la gestió dels sons en coherència amb la seva manera d'entendre la música i la seva interpretació, d'acord als seus sentiments.

En la mesura que la figura de l'interpret es dissocià de la del compositor, les aproximacions metodològiques de la interpretació van tendir a la conceptualització. Els intèrprets que no eren compositors, van assumir una teorització progressiva cap a la unificació dels continguts, constituint el corpus dels mètodes tècnics moderns que van imperar i encara ho fan en els sistemes dels conservatoris europeus i americans. Sigismund Lebert i Ludwig Stark, tots dos alemanys i principals impulsors del Conservatori d' Stuttgart, van publicar, el 1856, els quatre volums que integren el *Grosse Klavierschule*, el qual proposa un seguit d'estadis de progressió de la tècnica pianística, que ha estat la base de l'aprenentatge de la interpretació al piano a centre Europa. Aquest mètode va ser molt ben rebut pels principals pianistes i mestres de l'època amb elogis de Liszt, Marmontel (conservatori de París), Hiller (conservatori de Colònia), Moscheles (conservatori de Leipzig). Lebert i Stark recomanaven la literatura clàssica, des de les sonatas de Clementi fins les obres més difícils de Beethoven, Bach, inclosos els estudis de Chopin i Liszt. Era un compendi teòric i pràctic, en el qual la tècnica, al menys en teoria, no es podia separar de la "musicalitat". La interpretació es definia des d'una visió àmplia de la tècnica, des dels principis fins les màximes dificultats. Aquest coneixement venia donat per saber quina havia de ser la posició del braç, de la mà, coneixement del mecanisme del piano, independència dels dits, etc.¹⁸ En la segona meitat del segle XIX la part mecànica de l'execució va prendre més importància. A finals dels anys vuitanta del segle XIX, l'americà W. Macdonald Smith va publicar *From Brain to Keyboard* amb exercicis gimnàstics, Charles Hannon va fer la sèrie d'exercicis *Le pianiste virtuoso* amb l'objectiu de desenvolupar la igualtat digital. Arribats al segle XX, tractats com *Piano Playing* de Joseph Hofmann (1909), *Basic Principles in Pianoforte Playing* de Joseph Lhevinne (1924), *Modernes Klavierspiel* de Karl Liemer i Walter Guieseking (1931), entre altres, proposaven apropaments més empírics o més teòrics, però tots estaven sota el denominador comú de l'anàlisi dels aspectes tècnics del fraseig i l'articulació, el digitat, els problemes de la polifonia, de la polirítmia, el tempo, la pedalització, les dinàmiques, la velocitat, la igualtat, i un llarg etcètera de problemes mecànics i tècnics conceptualitzats i relacionats amb el material musical. Com més avançà el segle XX més s'accentuà aquesta tendència com podem observar en *The Technique of Piano Playing* de Jozsef Gat (1956) o *Keyboard Interpretation* de Howard Ferguson (1975), per posar dos exemples. Aquestes aproximacions parteixen d'una anàlisi mecanicista per tal de resoldre la interpretació, entesa com un problema a resoldre al servei de qualsevol repertori pianístic. Com a exemple, Jozsef Gat situà en un mateix rang d'anàlisi *The Emotional content* i *The laws of Staccato*.¹⁹

En definitiva, podem constatar que els mètodes, durant els segles XIX i XX, s'han centrat en el que anomenem la "tècnica", definida com un conjunt de procediments d'un art.²⁰ El mètode es dedica a

¹⁸ Reginald G. Gerig. *Op. cit.*, p. 230-232.

¹⁹ Jozsef Gat. *The Technique of Piano Playing*. Corvina Press. Budapest, 1956, p. 5.

²⁰ DIEC2, <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=t%E8cnica&operEntrada=0>.

analitzar i a estudiar intrínscament la tècnica, com l'eina procedimental per a la interpretació, és a dir, per a l'expressió. Dit amb altres paraules, seria com fabricar una gran caixa d'eines, de la qual podem agafar l'eina que cal en cada situació. Indubtablement, aquesta científicitat, que també es produí en el terreny de la composició, va fer augmentar el nivell tècnic de la interpretació en tots els instruments, tal i com podem constatar amb els excel·lents joves pianistes d'arreu que es prodiguen en la diversitat de concursos d'interpretació que s'han consolidat a tot el món. La tècnica així entesa, agafa matèria i solidifica conceptes. La tècnica s'omple de contingut. El concepte d'interpretació queda gaire bé homologat al de la tècnica. Però cal preguntar-nos: què és el que s'interpreta en els exercicis que proposa Hannon o en els gestos de sintetització que proposa Gat?²¹ La tècnica?

La proposta de Mompou es situa fora del que s'entenia per un mètode de la interpretació pianística. Tot i que Mompou va decidir finalment el títol de *L'Expressió per a la interpretació al piano*, no podem obviar la rellevància del primer encapçalament de l'estudi, que utilitzà en totes les seves notes manuscrites: *L'Estudi del Sentiment per a la interpretació al piano*. El títol ens indica que el sentiment era l'eix sobre el qual giraven totes les reflexions d'ordre pràctic. Volia escriure un tractat d'interpretació on l'accent es centrava en el sentiment i no en la gestualitat ni la gimnàstica de la tècnica, el propòsit era obtenir una expressió de l'emoció, més que obtenir un domini dels recursos mecànics de l'execució.

El medi, el procediment, no era rellevant. Era rellevant allò que calia expressar. Per això Mompou focalitzà l'estudi en el "com" expressar i emfatitzava el "què" calia expressar, el sentiment. Aquest també és motiu d'anàlisi per tal que pugui ser expressat adequadament. Per altra banda, la tècnica, com a subjecte d'estudi, considerada en la seva materialitat mecànica, és inexistent en la proposta de Mompou perquè és concebuda com el mateix art, tal com Heinrich Neuhaus recordava als seus estudiants: "Je rappelle souvent à mes élèves que le mot "technique" vient du grec *tecné* qui veut dire "art".²² Així, el perfeccionament de la tècnica esdevé implícit en un perfeccionament de l'art mateix, el qual no té altre objectiu que el de contribuir a manifestar el contingut, l'essència mateixa de la música. Mompou no ens parla del que molts pianistes entenem per tècnica: "Malheureusement, beaucoup de pianistes entendent par technique la rapidité, l'agilité, le brio, parfois essentiellement le superficiel, le tape-à-oeil".²³ Per tant, Mompou ens proposa un tractat o estudi, en el qual no es tracte d'expressar l'art, sinó que es tracta d'utilitzar el recurs de l'art per expressar-se, obtenir un "art de l'expressió". Què és, doncs, aquella "musicalitat" que no es pot separar de la tècnica, de la qual ens parlaven Lebert i Stark?... per a Mompou, seria allò que necessita un "artifici" per expressar-se, aquest artifici és l'art, que és la "tècnica", i des d'aquesta perspectiva, allò nuclear, el centre que tot ho envolta, que s'ha d'expressar, és el sentiment, l'emoció: "Els dits solament han de ser els únics intermediaris entre l'ànima i el teclat".²⁴

L'allunyament de Mompou de qualsevol metodologia relacionada amb la materialitat de la tècnica l'hem d'entendre pel fet que l'expressió, la sentia més en clau psíquica que física. En aquest sentit, es manifestà sobre dues formes de viure la música: la fisiològica i la psicològica:

²¹ Jozsef Gat. *Op. cit.*, p. 31.

²² Heinrich Neuhaus. *L'art du piano*. Trad. Olga Pavlov et Paul Kalinine. Éditions Van de Velde. France, 1975, p. 12.

"Recordo sovint als meus alumnes que el mot "tècnica" ve del grec *tecné*, que vol dir "art".

²³ *Ibid.*, p. 12-13. "Malauradament, molts pianistes senten per tècnica la rapidesa, l'agilitat, el brio, a voltes, allò superficial, la cinta a l'ull".

²⁴ Frederic Mompou. *L'Expressió... CJ*.

“Podem classificar l’espiritualitat de l’artista en dues formes: fisiològica i psicològica. Quan el músic sap expressar el tro amb trèmuls de mà esquerra, o que sab expressar l’efecte de les ones amb glissades cromàtiques, és el que jo qualifico de sentiment fisiològic. Expressar una tempesta sense sorolls i resoldre aquest tràgic efecte amb un sol acord, és el que qualifico de sentiment psicològic.

Una música que va directament a l’esperit, sense intermediació de la matèria, això és una cosa que la generalitat del públic no comprèn.

El públic demana sempre: què representa aquesta música? I sols comprèn millor aquella música que en podríem dir *palpable*.

Què representa aquesta música? Un tros d’esperit, un tros d’ànima a terra!”.²⁵

Tanmateix, donada la personalitat de Mompou i la seva forma de viure la música, en silenci i poc eloqüent (“I sought to produce as few notes as possible; I constantly strove for the symbolic blank, white page”),²⁶ resulta si més no curiós, que es plantejés fer un estudi metodològic. Però per altra banda, aquesta incursió al terreny científic per establir unes bases per a la interpretació, estava en coherència amb l’esperit emergent que es donà a finals de segle XIX i començaments del XX en tots els camps del coneixement. Una figura important d’aquesta època fou Marie Jaëll (1846-1925), desconeguda per a Mompou en els anys que va escriure el tractat, la qual havia estat deixeble de Franz Liszt i havia fet investigacions sobre la interpretació. Fonamentant les relacions dels fets psíquics i els fets fisiològics, Jaëll va escriure *La musique et la psychophysiologie*.²⁷ Uns principis destacats eren:

“Développer la main comme l’agent le plus subtil de la sensibilité.

Être conscient lors de l’exécution du mouvement.

Situer l’essence de ce mouvement dans la pensée qui le conçoit.

Renier systématiquement l’automatisme (répétitions d’exercices) pour lui substituer partout et toujours l’individualité.

Croire que l’art doit être conscient, donc individuel”.²⁸

Aquests principis, manifestament contraris als mètodes basats en el desenvolupament repetitiu dels aspectes mecànics del cos i de l’ instrument, participaven del tractament que Mompou feia del piano, de la subtileza amb la qual Mompou pressionava el dit amb la tecla i la individualitat amb que calia tractar l’emissió del so. Aquestes concordances li foren manifestades per la Sra. Culmann, una fervent seguidora de les teories jaëllianes:

²⁵ Frederic Mompou. *Revista Catalana de Música*. Núm.1, gener, 1923, p. 7-8.

²⁶ Carlie Hope Simon. *Visionary purity. The Music of Federico Mompou*. WNCN Guide. Vol.4 n.7. New York, 1970, p. 1. “Buscava produir tan poques notes com fos possible; constantment m’esforço pel simbòlic en blanc, la pàgina blanca”.

²⁷ Marie Jaëll. *La musique et la psychophysiologie*. Édition Felix Alcan. Paris, 1896.

²⁸ Catherine Geels. *La pédagogie pianistique de Marie Jaëll et son application en Académie*. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 2000, p. 8.

“Desenvolupar la mà com l’agent més subtil de la sensibilitat.

Ser conscient després de l’execució del moviment.

Situar l’essència d’aquest moviment en el pensament que l’ha dissenyat.

Repudiar sistemàticament l’automatisme (repeticions d’exercicis) substituint-lo arreu i sempre per la individualitat.

Creure que l’art ha de ser conscient, per tant individual”.

“Acabo de rebra les teves cartes desde Burriach i la Garriga. La teva nota de paisatge m'ha evocat recorts. El castell de Burriach era el meu passeig preferit quant l'istiu d'Argentona i es a dalt del castell que m'entretenia a escriure aquell tractat sobre l'interpretació musical. El atzar m'ha portat a remourel aquests dies a l'ocasió de haver conegut Madame Culmann.

Aquesta senyora feia temps m'escrivia i m'enviaba llibres de la famosa pianista Marie Jaëll persona ja desaparecuda, molt interessant que ha deixat varis tractats sobre interpretació musical, intima de Liszt la cual li es dedicat el Mephisto vals. La senyora Culmann fervent seguidora de les teories Jaëllianes ha volgut trobar en la meva musica unes resonancies que corresponen a les llurs idées. Fa pocs dies vaig visitar per fí aquesta senyora i vaig tenir ocasió de retreure els meus estudis sobre aquesta materia. Vaig tocar algunes obres meves i la pobra admiradora es tan sorda qu'em feia l'efecte que no'm sentia i que jo predicaba o tocaba en el desert...

No ens vem entendre gaire bé pero vaig viure per uns moments un ambient d'uns dies que no hem conegut; d'aquella vida músical mentres nosaltres estavem tranquilament en el breçol tocantnos els dits dels peus. Va parlarme de les excelencies de Liszt i que tots els deixeples del gran mestre m'admiraven i veien en mi totes les seves cualitats. La senyora Culmann me va coneixer per una carta de l'Indo China!”²⁹

²⁹ Frederic Mompou. CMB. París, 5, juliol, 1927. BC.

D'acord amb el seu pensament de la “recerca de la màxima expressió amb un mínim de mitjans”,³⁰ Mompou no va escriure un tractat de la interpretació extens, de la forma que es feia en el segle XIX i en el segle XX. No és un compendi de tots els elements i aspectes tècnics extens. *L'Estudi del sentiment*, al qual Mompou es referia com a tractat, hem d'entendre'l com un compendi d'idees absolutament relacionades amb la seva “respiració musical”. El document és rellevant perquè ens dóna una informació molt precisa sobre la forma en que el so s'ha d'articular en el piano tant en la seva obra com en qualsevol altra. El fet d'il·lustrar alguns continguts amb exemples musicals de Bach, constata el gust per aquest compositor, el qual formava part de les seves preferències. Mompou va fer aquest estudi en edat precoç, als vint anys, tot just havia iniciat les primeres experiències compositives de les *Impressions íntimes* (1911-1914). Tanmateix argumenta, de forma molt madura i detallada, les pautes en que s'ha de fer l'expressió per transmetre les emocions i els sentiments. Utilitza dibuixos esquemàtics i alguns exemples d'una manera força metòdica i amb un format coherent amb la seva forma d'escriure textos, breu i precisa. Mompou és molt explícit en tots els continguts, que podem reduir en síntesi als dos elements principals de la interpretació: el ritme i el so.

La singularitat de *L'Estudi del sentiment* ve donada per l'originalitat del seu contingut més que pel desconèixement d'aquests tipus de treballs. Mompou es va mostrar interessat en conèixer tractats quan es va a posar a treballar amb el seu, com demostra en una carta a Viñas: “Que podries demanar a n'en Barberá si té cap llibre sobre interpretació musical?”.³¹ *L'Estudi del sentiment*, tant pel contingut com la forma, és un exemple de creativitat i originalitat que contrasta amb el que solien ser els tractats fins aleshores, amb continguts uniformes i preestablerts. Mompou proposava uns continguts que mai havien estat tractats de la manera que ell ho feia, fora dels clixés emprats en el tractament de la interpretació. En plena joventut, anys abans de desenvolupar el seu principi estètic de recomençar, *L'Estudi del sentiment* reflecteix una personalitat creativa potent i esdevé també un exemple de renovació, fent bo allò que escriví: “Se nace generalmente con una cabeza de alquiler o prestada! Pocos son los que aspiran a poseer un cerebro propio y nuevo”.³²

³⁰ Frederic Mompou. Comentaris biogràfics. BC. M4986/39.

³¹ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. Argentona, 21, agost, 1913. CJ.

³² Frederic Mompou. Full amb idees i frases. BC. M4986/21.

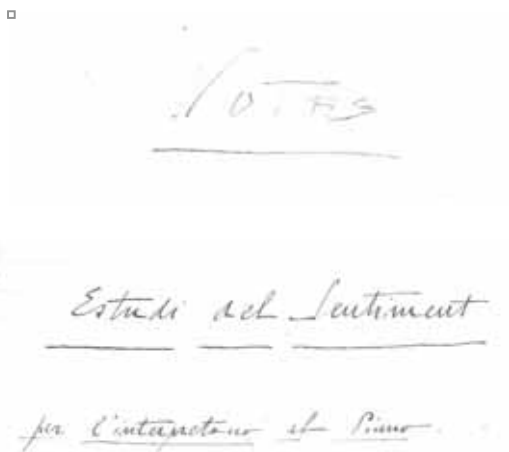
II.3.3. Documents

Com hem assenyalat en l'apartat anterior, *L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano* és el primer títol d'un conjunt de tres documents. Aquests documents tenen continguts similars, però no idèntics. Mompou va modificar i perfeccionar els continguts i la forma d'expressar-los al llarg dels anys. El darrer document, mecanografiat, i que hem de considerar definitiu, duu el títol *L'Expressió per a la interpretació al piano*. (Donat que farem referència a aspectes particulars de cada un dels tres documents, i al mateix temps, també farem referència al seu conjunt com a tractat, hem optat per anomenar només *L'Estudi del sentiment* quan ens hi referim de forma genèrica).

L'Estudi del sentiment tenia l'objectiu d'establir unes bases per a la interpretació al piano. Els primers dos escrits van ser elaborats els anys 1913-14, iniciant-se a l'estiu de 1913 a Argentona i la Garriga, després de la tornada del seu primer període parisenc. En una carta escrita a Argentona, Mompou fa esment d'aquest treball:

“He començat aquesta tarda per treballar una mica sobre el tractat del sentiment ont de moment he pogut omplir una fulla ab 20 títols de capítols diferents que no't copio perque la cosa no sigui massa llarga”³³

A diferència dels pensaments de reflexió filosòfica, més fragmentats, el primer document del tractat està estructurat, tot i tenir nombroses esmenes. Són trenta-tres fulls numerats amb un índex, una introducció, un llistat de continguts i conclusió, la qual no va arribar a escriure o està perduda. Tot i el format cuidat, el text té un caràcter de provisionalitat evident per la gran quantitat d'esmenes.



Notas

Estudi del Sentiment

per l'interpretació al Piano

³³ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. Argentona, 21, agost, 1913. CJ.

Ordre

I
L'interpretació Conjunt

- I - Introducció
- II - L'interpretació de la nota per nota.
- III - La melodia
- IV - El Sentiment dividit ab tres punts principals y la seva Clasificació
- V - La simplicitat, senzillesa y el Sentiment.
- VI - La Sonoritat y Temps.

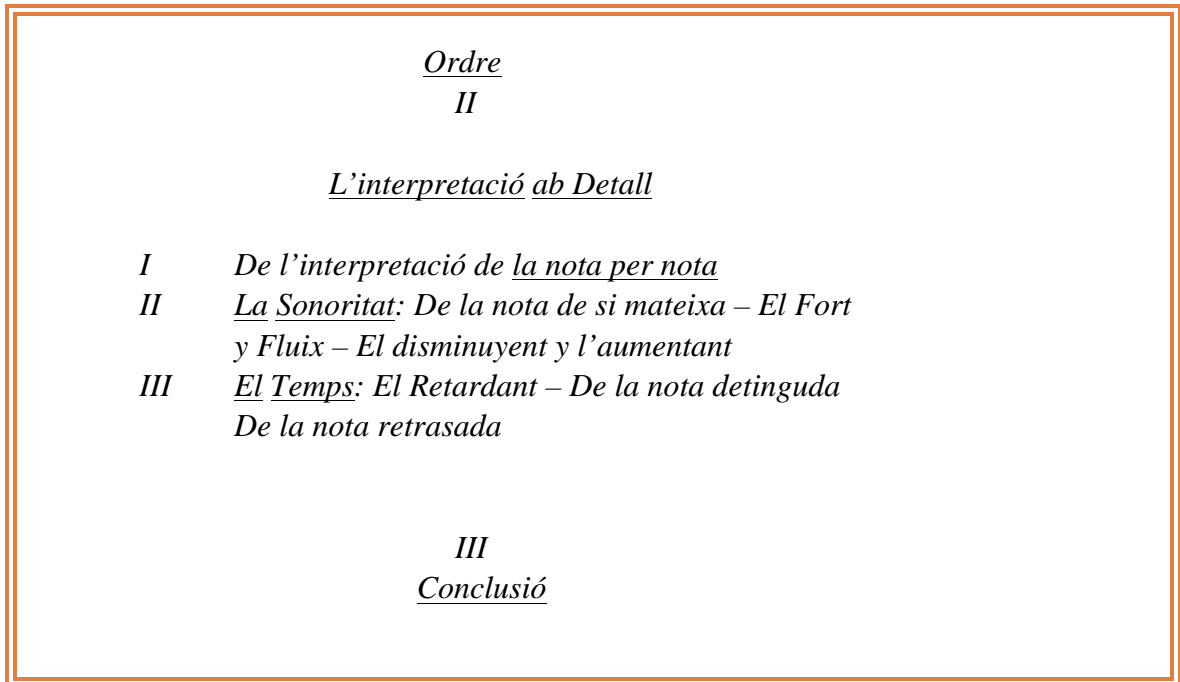
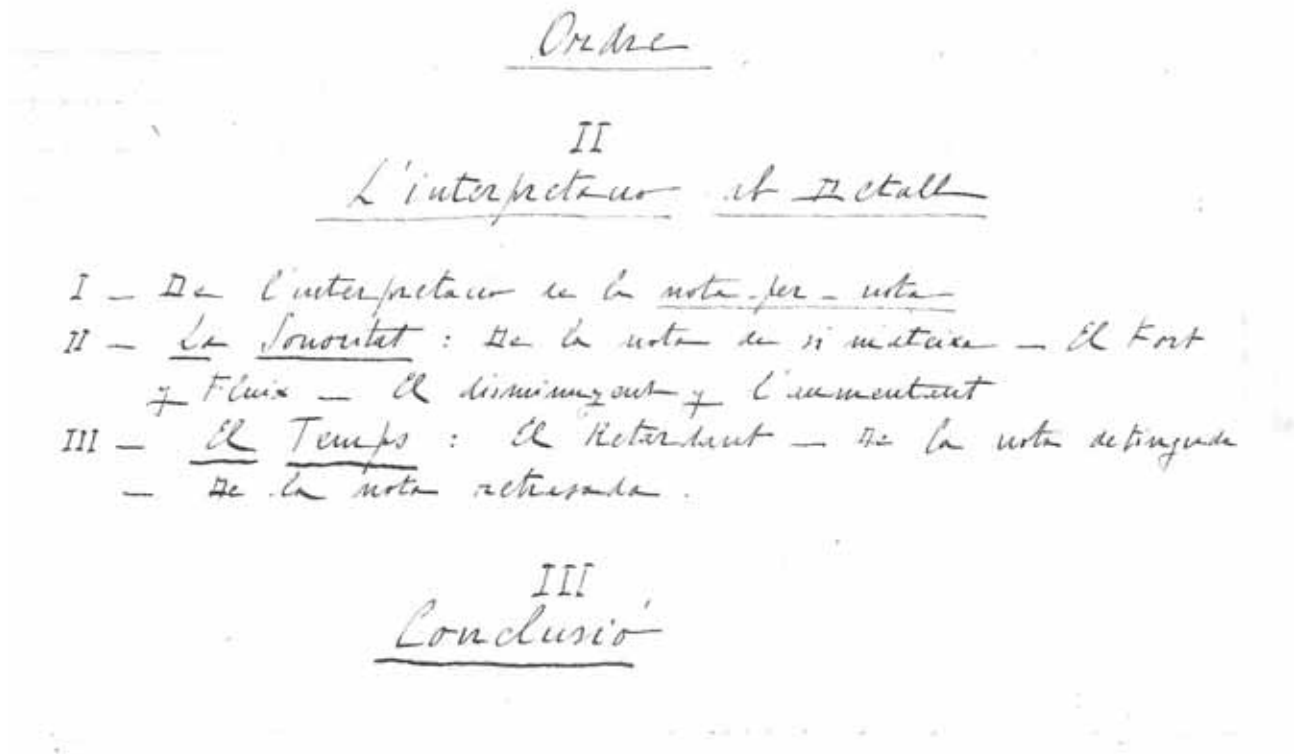
Ordre

I

L'interpretació Conjunt

- I Introducció
- II L'interpretació de la nota per nota
- III La melodia
- IV El sentiment dividit ab tres punts principals y la seva Clasificació
- V La simplicitat, senzillesa y el Sentiment
- VI La Sonoritat y Temps

□

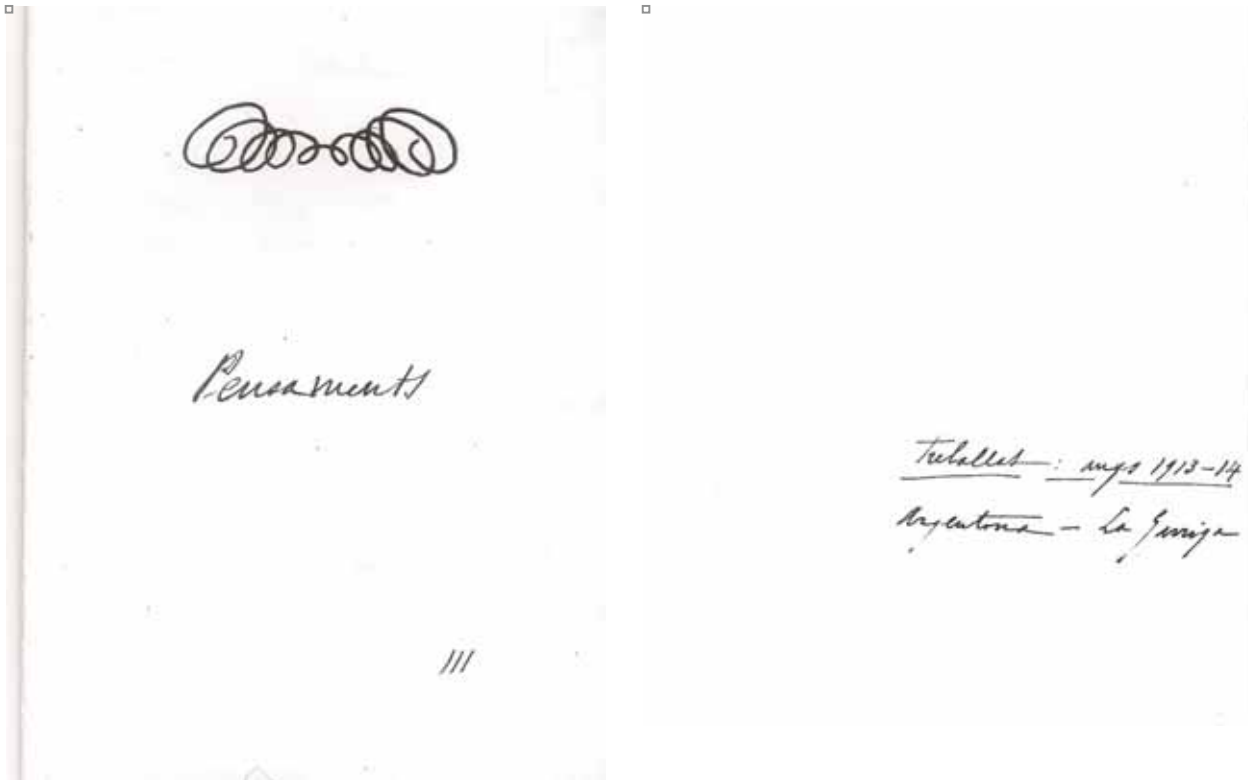


Imatge 6. L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano (primer document, 1913-1914).³⁴

³⁴ Frederic Mompou. L'Estudi del sentiment per a la interpretació al piano (primer document). FM.

Els continguts van ser sintetitzats posteriorment amb un segon document, titulat *Pensaments III*. El redactat és més concís que en el primer document i també té esmenes. Són disset fulls solts doblegats sense numerar, organitzats en vuit apartats encapçalats amb números romans. Al final dels fulls hi consta la data i el lloc on s'ha treballat: “Treballat: anys 1913-14. Argentona – La Garriga”. Hi han tres detalls pels quals podem deduir que aquest document va ser el segon que Mompou va escriure. El primer és la nota afegida al final dels fulls: “Canviar la paraula “Sentiment” per “Expressió”, la segona és la incorporació d’algun exemple musical pautat i el tercer, la disminució de l’allargada del redactat, més concís en aquest document que en el primer. Està més d’acord amb el tercer document definitiu que comentarem seguidament, on els textos de cada apartat són breus i venen acompanyats amb exemples brevíssims de música pautada.

Tots dos documents són manuscrits en català, i pel tipus de lletra foren escrits en un mateix període, donat que els traços són gaire bé idèntics. La nota que indica que el document està treballat els anys 1913-14 ens fa pensar que tots dos documents foren escrits durant aquest període.

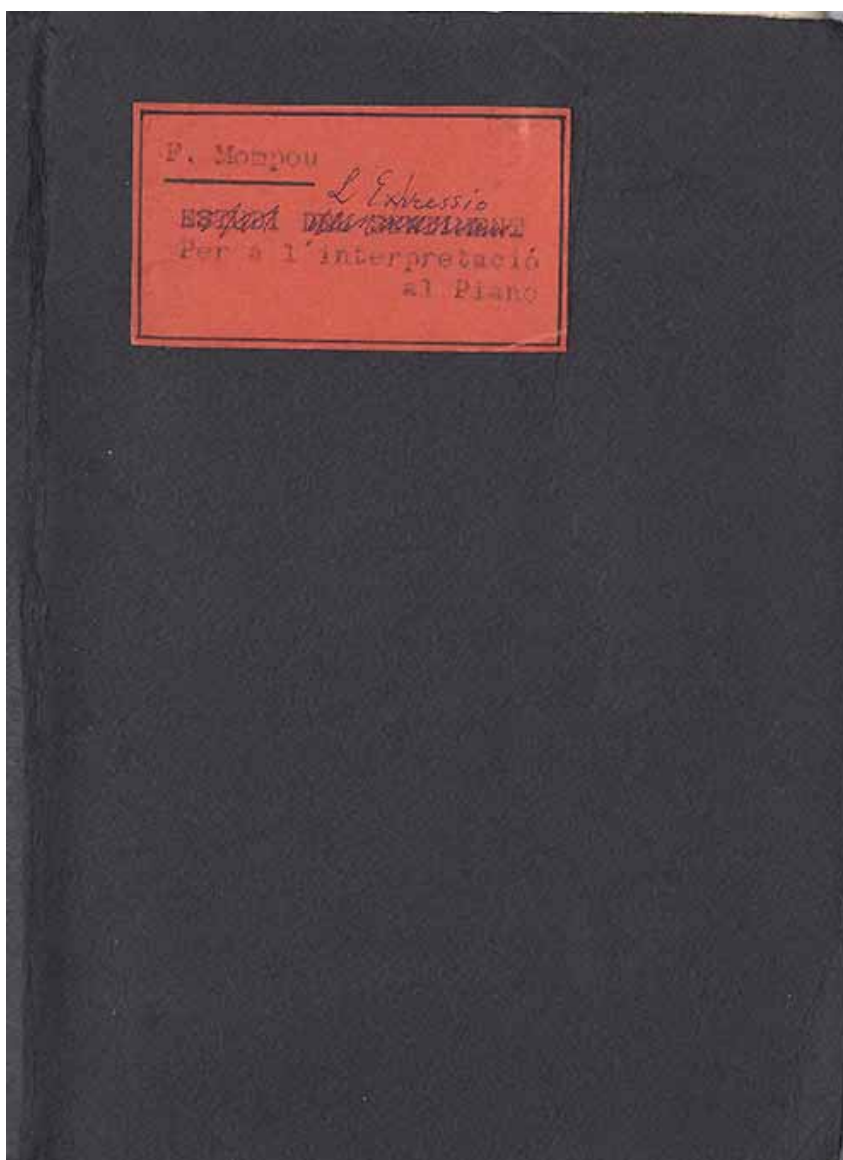


Imatge 7. *Pensaments III* (esborrany del segon document, 1913-1914).³⁵

Els dos textos són plec de fulls solts de 20 x 13 cm. doblegats en forma de llibreta sense grapar, escrits en una sola cara. Era habitual que Mompou escrivís diverses vegades els mateixos pensaments en formats diferents. No feia còpies literals del text d’un lloc a l’altre, sinó que el canviava o matisava lleugerament, fent petits llibrets en un treball gaire bé artesanal. Mompou abreujava el desenvolupament i l’extensió a cada nova revisió, però no en disminuïa el seu contingut conceptual, ans el contrari. Per aquesta raó, tots els textos tenen importància per a una anàlisi del

³⁵ Frederic Mompou. *Pensament III*. FM.

seu pensament, donat que en cada un d'ells podem trobar elements diferents que completen la comprensió de les seves idees. El redactat del primer document desenvolupa idees a partir de les quals en fa la síntesi en el segon document. Al voltant de 1919, Mompou va tornar a escriure el document, mecanografiat, amb un altre text, unificant l'estructura, sintetitzant alguns continguts, ampliant-ne d'altres, i incorporant més esquemes i il·lustracions amb exemples musicals. Aquest document no està datat, té un format de llibret cosit a mà amb pàgines sense numerar. Són seixanta-dos fulls de dimensions 11 x 17 cm. El podem considerar el document més acabat de tots els que Mompou va escriure en relació a *L'Estudi del Sentiment*. En la portada hi ha indicat el canvi d'*Estudi del sentiment* per *L'Expressió*.



Imatge 8. *L'Expressió per a l'interpretació al piano* (document definitiu. c. 1919).³⁶

³⁶ Frederic Mompou. *L'Expressió...* Original CJ.

Posteriorment, part dels continguts del segon document, *Pensaments III* i del tercer document, *L'Expressió...*, van ser mecanografiats en castellà sense que consti la data. Els textos mecanografiats en castellà semblen fets per una altra persona que podria ser Carmen Bravo, donada la familiaritat amb la que fa referència a Mompou. Trobem notes dient per exemple. “indicacions fetes per Federico”.

Per tenir una perspectiva adequada del conjunt de les idees de *L'Estudi del sentiment*, amb independència del document al qual pertanyin, utilitzem les abreviatures que s'indiquen:

Document	Continguts	Abreviatura	Font
<i>Primer manuscrit</i> (1913-1914)	Continguts parcials manuscrits, organitzats amb índex.	(1M)	FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>Pensaments III</i> (1913-1914) (segon manuscrit)	Continguts parcials manuscrits, dividits en apartats.	(2P)	FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>L'Expressió...</i> (c. 1919) (mecanoscrit)	Document original definitiu mecanoscrit. Document digitalitzat	(3EX)	CJ (Arxiu personal Clara Janés) FM (Fons de la Fundació F. Mompou)
<i>L'Estudi del sentiment</i>	Conjunt dels continguts de tots els documents.	(4ES)	CJ (Arxiu personal Clara Janés) FM (Fons de la Fundació F. Mompou)

II.3.4. Una expressió dual del sentiment

Tal com indica el títol definitiu, *L'Expressió per a la interpretació al piano*, estem davant d'un estudi sobre l'expressió. Termes com “sensible, emoció, sentiment, senzillesa, puresa, passió...” els trobem de manera recurrent en aquests textos, que ens situen en un àmbit d'elements subtils, convertits en eines per desenvolupar l'expressió en la interpretació al piano. Mompou tenia consciència de la dificultat de fer comprensible els continguts sobre els que reflexionava, i, d'alguna manera, la concepció teòrica del seu model d'expressió interpretativa havia d'anar acompanyada de la pràctica:

“Amb tot això ja se suposa que l'escrit es d'una certa manera insuficient. La practica es lo que pot completar aquest estudi del sentiment. L'escrit, es una preparació a la practica”.³⁷

L'exposició del seu pensament s'estructura a partir de la dualitat dels elements que en alguns casos esdevenen complementaris, i en altres casos es contraposen. La concepció d'una realitat dual, en la qual Mompou inclou també l'expressió de la interpretació, quedarà palesa de forma molt explícita en els seus pensaments filosòfics que veurem en apartats posteriors.

Els elements sobre els quals es construeix *L'Estudi del sentiment* són dos: la sonoritat i el ritme.

“La sonoritat és un dels elements principals per l'interpretació del Sentiment, encara que, per si sola, la sonoritat no tindria cap importància per interpretar el Sentiment.

La sonoritat necessita alguna cosa que l'ajuda es el Tempo.

Aquesta especie de combinació de Sonoritat y tempo constitueix la tecnica de l'interpretació”.³⁸

Quan presenta la dinàmica, com un element de la sonoritat, ho fa en clau “Fort” i “Fluix”:

“Induïtament, el piano necessita el Fort y el Fluix mes cal comprendre també d'una manera molt justa l'interpretació d'aquestes dos lleys de la sonoritat”.³⁹

Dóna molta importància a la distinció de la interpretació de conjunt i la interpretació del detall,⁴⁰ mitjançant la juxtaposició de la frase i de la nota sola, individualitzada. La frase i les notes que la integren no tenen una relació jeràrquica, sinó complementària. Aquests dos àmbits els entén unificats en la mesura que atorga la mateixa importància a la relació “nota a nota” que a la relació “frase a frase”. Des de la totalitat de l'obra, les parts que la constitueixen tenen la mateixa importància, i això significa que l'emoció cal expressar-la també en el punt més petit, que és la nota, el so individual:

“L'interpretació de l'obra ha de tenir dintre el conjunt tot un mateix color.

El conjunt quedarà dividit ab phrases. Las phrases divididas per notes y cada una d'aquestas notas, de la mateixa manera que las phrases, seran interpretades una per una. S'ha de donar a la nota el valor d'una frase y s'ha de interpretar una phrase nota-per-nota.”⁴¹

³⁷ Frederic Mompou. (1M). FM.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Imatge 6, p. 72-73.

⁴¹ Frederic Mompou. (1M). FM.

“Interpretar nota per nota es volguer fer comprendre que, cada nota per si sola té un gran valor y que se l’hi ha de sapiguer donar exactament.

Vol dir també que el moment sentiment está sobre las notas y no sobre las frases y cal sapiguer entendre el mateix temps que precisament aquestas notas son la phrase y aquet moment sentiment estarà extés moltas vegadas sobre totas las notas de una phrase, que altres vegadas estarà sobre unas cuantas notas només de la phrase y que la majoria de les vegadas estarà solament sobra dugas o hasta una sola nota d’aquesta phrase.

Es doncs aquestas notas importants de la phrase que s’han de sapiguer interpretar una-per-una”.⁴²

Mompou analitza el sentiment relacionant-lo amb la impressió. La diferenciació és rellevant perquè condiona la seva expressió musical. El sentiment es dóna amb posterioritat en el temps i representa un record de la impressió. Sense la impressió no es donaria el sentiment, que és allò expressable. La impressió és viscuda en el moment de l’esdeveniment, forma part del present. Per a Mompou, el sentiment participa del passat, del pas del temps. El sentiment esdevé una visió amb una component de tristesa, perquè fa prendre consciència del temps i la seva fugacitat. Clara Janés esmenta que Mompou havia sentit la percepció de la fugacitat del temps molt aviat: “Hasta podría decirse que ésta fue una de las primeras fuertes impresiones que Mompou recibió en la infancia”.⁴³

“El sentiment no es mes qu’el recort d’aquestes fortes impressions. El sentiment porta igualment qu’el moment real de dolor o goig els mateixos tres punts d’importancia mes d’una manera bastant distincta pues lo que a n’aquells moments era realitat a n’el sentiment es una visio, un recort, quasi sempre de tristesa”.⁴⁴

En l’expressió, el sentiment pot ser diferent segons el moviment d’una frase:

“El segon grau del moment sentiment s’ens presenta en dugas formas, l’una de sentiment incomplet (hem veig incapás de donar una explicació per escrit) l’altre de sentiment definitiu”.⁴⁵

El retardant i l’accelerant incideixen de forma diversa en l’expressió del sentiment:

“El Retardant y l’accelerant sont ben distincts al Sentiment.

El Retardant te l’importancia mes gran, l’accelerant de lo mes fals pues podem dir no ha sigut fet per l’interpretacio del sentiment”.⁴⁶

⁴² Frederic Mompou. (2P). FM. (Mompou subratlla les paraules que considera claus).

⁴³ Clara Janés, *La vida callada*. Conferència a l’Escola Superior de Música de Catalunya. Seminari *Mompou en el segle XXI*. Barcelona, 13 desembre 2012. https://www.youtube.com/watch?v=fhPO_72mdxI&list=PL88EpxYhG7Avv-k5wdhQnzNzH92-gqLXj&index=3.

⁴⁴ Frederic Mompou. (1M). FM.

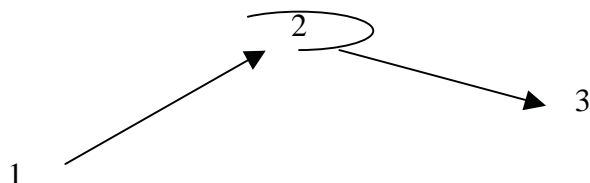
⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

II.3.5. La sonoritat del sentiment

Mompou entén la sonoritat entre les notes de forma jeràrquica. Esmenta la figura de la “nota sensible”, la qual ha de ser detectada per la nostra sensibilitat. El desplaçament d’aquesta nota del seu lloc de metrònom és l’essència de l’expressió. Però no considera que aquest moviment sigui un valor calculat a priori, del qual se’n deriva la sonoritat: “En l’interpretació, si el valor principal fós aquest “moviment” i la sonoritat fós conseqüència de ell, aquest estudi podria ésser cosa més precisa i fàcil”.⁴⁷ Per a Mompou, qui sent la necessitat de desplaçar-se, retardar-se o allargar-se és la sonoritat. La sonoritat obeeix directament la inspiració en funció del valor d’origen de cada nota. De la mateixa sonoritat depèn “el petit moviment sobrevingut”⁴⁸ de la nota sensible.

La nota sensible representa el moment expressiu dins del sentiment, sobre aquesta forma:



“Aquesta figura que ens representa el moment sentiment la dividirem amb en tres punts:
el primer va en busca del punt sensible, el més fort
El segon es aquest punt sensible (el grau més important)
El tercer es la prolongació
del segon i fi del moment sentiment.”

D’aquests tres punts els de més
importància són: El segon y
després el tercer.

Aquest moment sentiment, aquets
tres punt descriptius del goig y
del dolor, no són per l’interpre-
tant, moments presents de goig
o de dolor sino que són moments
de record ”.⁴⁹

⁴⁷ Frederic Mompou. (3EX). Original CJ. Reproduït a *La vida...*, p. 263.

⁴⁸ *Ibid.*, Reproduït a *La vida...*, p. 264.

⁴⁹ Frederic Mompou .(2P). FM (subratllats de Mompou).

D'una forma contradictòria amb el que hauria de ser un mètode a partir del qual aprendre com desplaçar correctament la nota sensible, admet que per saber fer els diferents moviments d'aquest detallisme, cal la sensibilitat d'una bona interpretació:

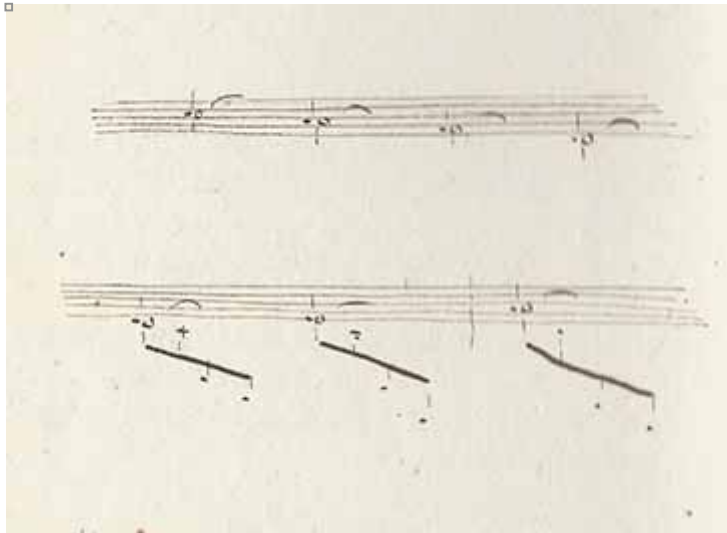
“però serà bo per avançar en l'art de la interpretació analitzar científicament com observador al microscopi aquest “detallisme” de sonoritat i temps, aquests diferents moviments que sofreix la nota sensible baix el domini de la sensibilitat d'una bona interpretació”.⁵⁰

La sonoritat d'una nota per si mateixa no aporta cap element expressiu si no està relacionada amb una altra. Per a Mompou la veritable sonoritat a estudiar és la sonoritat intermediària entre dos sons que s'articulen correlativament. És en aquest sentit que la nostra sensibilitat,

“no ha de buscar l'emoció a interpretar “frase per frase” dintre del conjunt de l'obra. La nostra sensibilitat ha de buscar l'emoció a interpretar “nota per nota” dintre el conjunt de la frase”.⁵¹

Mompou pensava que totes les sonoritats haviem de ser lligades, fins i tot els passatges staccato, en el sentit de sentir la seva relació sonora, tot i que l'articulació fos separada:

“El mateix passatge “picat”, que en pocs casos resulta de bon gust, ha de ser interpretat dins el lligat per ferlo menys ridícul. La nota ha de conservar sempre tota plenitud de sonoritat, tota intensitat de vibració per poguer ser modulada. En el fons, la sonoritat sensible per sí sola porta un retràs imperceptible. El mateix efecte com si una petita distancia ens portés la sonoritat retrassada després d'haver vist tocar la tecla. Aixís com el soroll del martell que sentim i veiem picar a distancia”.⁵²



Imatge 9. *Sonoritat* (*L'Expressió...* c. 1919).⁵³

⁵⁰ Frederic Mompou. (3EX). CJ. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 266.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.* *Sonoritat*. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 272.

Aquest punt és pertinent ampliar-lo donada la importància que Mompou donava a la sonoritat. Seixanta anys després d'escriure *L'Estudi del sentiment*, Mompou torna a parlar, sense variar ni una coma, del pensament que escrivia en el tractat de joventut. Mompou pensava que la sonoritat era un aspecte poc estudiat, des del punt de vista de la interpretació:

“En la técnica del instrumento sea el piano, el violín o cualquier otro, el elemento “sonoridad” queda casi totalmente envuelto todavía hoy en el misterio y esto es precisamente de lo que me interesa hablar en relación a la interpretación y en particular la interpretación de mi música. No abundan los tratados o estudios sobre tal capítulo y en realidad no han sido de una gran eficacia”.⁵⁴

L'any 1972, Frederic Mompou descriu la relació entre una nota i la següent com una relació “amorosa”:

“Tot resideix en el secret que, si la nota, després d'atacar-la, té una vibració ascendent, la pots utilitzar, i en la relació entre una nota i una altra, quan es tracta de *cantabile*, és com si la figura de la nota li traspasa la seva sonoritat a l'altra en un moment donat, i l'altra l'accepta, la rep també en el moment precís. És a dir, que sembla una cosa amorosa, com el sentit amorós de nota a nota...⁵⁵

En els manuscrits en castellà, a partir dels anys seixanta, època coincident amb els cursos de Santiago de Compostela, trobem textos de certa extensió en els quals assegura que no es pot parlar de la seva música si no es parla de sonoritat. Mompou s'esforçava en separar el que és el timbre d'un so, del que és l'allargada del so. Feia broma dient que quan ell parlava de sonoritat no tenia res a veure amb el timbre:

“Cuando digo sonoridad, no me refiero al “timbre” más o menos logrado del instrumento que procuramos obtener sobre una sola nota (ejemplo)... Sobre la belleza de esta sonoridad el fabricante del instrumento nos reclamaría el 50% y hay que concedérselo”.

“En la interpretación de una frase (y hablo siempre en el sentido de expresión sonora), no es su curva, su línea de conjunto lo que más debe preocupar; es cada nota de esta frase en relación con la nota que le precede y la que le antecede; es la unión de dos notas, mejor de dos sonoridades, buscando una afinidad perfecta en la que una nota se ofrece, se entrega a otra, al mismo tiempo que esta última la acoge igualmente.

Quisiera poseer dotes poéticas y literarias para extenderme sobre tal punto que es ley de amor”.⁵⁶

També puntualitzava que no es referia als efectes dinàmics ni a altres tipus de matisos, com els crescendos i disminuendos. Per a ell, sonoritat significava una expressió melòdica:

“Cuando digo sonoridad me refiero a la expresión misma, a la expresión lírica de la sonoridad. Una cosa es el sonido que vibra por encima de la nota y que podríamos llamar “efecto vertical”, y otra cosa es la relación sonora entre una y otra nota en su sentido horizontal.

⁵⁴ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁵⁵ Frederic Mompou. Transcripció de l'enregistrament feta per Clara Janés. Barcelona, 1972. CJ.

⁵⁶ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

Es pues en este reducido espacio entre dos notas. Es en el paso de una a otra nota donde se oculta el secreto, el punto sensible, de la sonoridad de la expresión”.⁵⁷

Pel que fa a la sonoritat per aconseguir el cantabile comenta la importància que té la forma de pressionar la tecla, que mai ha de ser dura ni violenta:

“(Siempre me refiero solamente al cantabile, a lo expresivo)

Con la mayor intensidad pero sin golpe, sin dureza.

Más que atacar, hay que presionar la tecla de cerca procurando con intensidad obtener el máximo de vibración con la menor estridencia”.

“En cierto modo y sin temor a expresar algo antiartístico, podríamos decir que solo le pedimos al instrumento, cantidad de sonido en el sentido de longitud. Necesitamos tener materia que se preste a la manipulación igual al vidrio fundido cuando sale del horno”.

“Un Giesecking tenía siempre presente la calidad del sonido su “graduación laboriosa”. En mi caso me interesa ante todo obtener “largo sonido”.⁵⁸

Tot i que una vegada produït el so, el dit ja no pot actuar de cap manera, Mompou afirmava que el so encara és sensible a un altre tipus de manipulació:

“Una vez obtenido este sonido ya hemos dicho que a partir de este momento el instrumento nada puede hacer sobre él. Nos pertenece a nosotros pero esta pasta de sonido es diferente a la del vidrio y no se prestará a manipulación directa tal como la efectúa el artesano con sus manos para darle forma. En el caso del músico, la sonoridad penetrará con nosotros. El sonido “seré yo” y no el señor Steinway o el señor Bechstein y la manipulación se efectuará intelectualmente”.

Y com es possible fer aquesta manipulació? Mompou pensava que la ressonància, una vegada atacada la tecla, començava a fer un curs en el qual, en un primer moment, el so guanyava poder sonor per esvaïr-se progressivament. Nicolás Méus hi fa referència en la seva tesi doctoral:

“Dans le cours qu’il donne à Santiago de Compostela sur l’interprétation de ses oeuvres, le compositeur démontre, par des exemples qu’il exécute lui-même, que la puissance sonore du piano augmente sensiblement après l’attaque”.⁵⁹

Méus també cita els experiments del físic nord americà d’E. Donnell Blackham, el qual l’any 1965 havia confirmat aquesta possibilitat a *The physics of the piano* publicat a *Scientific American*.⁶⁰

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Nicolás Méus. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*, Universitat de Lovaina, 1967, p. 220. “En el curs que donava a Santiago de Compostela sobre la interpretació de les seves obres, el compositor demostrà, en exemples que ell mateix executava, que la vibració sonora del piano augmenta sensiblement després de l’atac”.

⁶⁰ Cf. E. Donnell Blackham, “The physics of the piano”. *Scientific American*. Vol. 213, núm. 6. Nova York, desembre de 1965, p. 88-99.

Mompou, ho explicava així:

“Tema que se ha prestado siempre a discusión es el de saber: si inmediatamente después de haber sido atacada una nota sobre el teclado, existe o no la posibilidad de graduar o matizar su sonoridad. En una palabra, si es posible expresarla o si al contrario, escapa a nuestro dominio.

El piano siendo un instrumento de percusión, muchos son o casi todos hasta el presente, los que creen con lógico criterio, hay que reconocerlo, que, una vez atacada la tecla, el dedo ya nada puede hacer para mejorarlo.

Efectivamente todo conocedor del mecanismo del teclado sabe que una vez que el martillo ha golpeado la cuerda, aquél retrocede al instante.

El dedo no logrará ya nada más ni con presión del brazo ni con aquel ridículo movimiento de rotación de la mano sobre la yema del dedo como quien intenta hacer píldoras!

Sin embargo, yo puedo afirmar, contra la opinión de muchos, que realmente existe la posibilidad de graduar, matizar, expresar esta sonoridad, pero procediendo naturalmente de no digamos: la sonoridad de esta melodía. Vamos a conseguir entender: la melodía de esta sonoridad.

...por el hecho de haber descubierto el principio basado en lo siguiente:

que no es precisamente en el primer momento de haber sido pulsada una nota que su emisión de sonido es el de mayor intensidad o belleza, que no es en el golpe inicial del martillo sobre la cuerda que ésta emite su máxima vibración.

Tengamos presente que es a partir de este golpe inicial cuando la vibración mezclada a la resonancia empieza a recorrer su curso”.⁶¹

En conclusió, podem constatar l'oïda privilegiada d'en Mompou, reservada als grans intèrprets, el qual justifica l'interès de Granados en escriure-li les tres cartes i una vegada a París també l'opinió de Motte-Lacroix, segons el mateix Mompou:

“Em va dir que tocava bé i que tenia la mà molt bona i que recordava el segle XVI. Li ha agradat molt la meva mà, com també la sonoritat i els pedals”.⁶²

⁶¹ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁶² Clara Janés. *La vida...*, p. 63. Cita fragment de carta de Mompou a la família, 12, desembre, 1911.

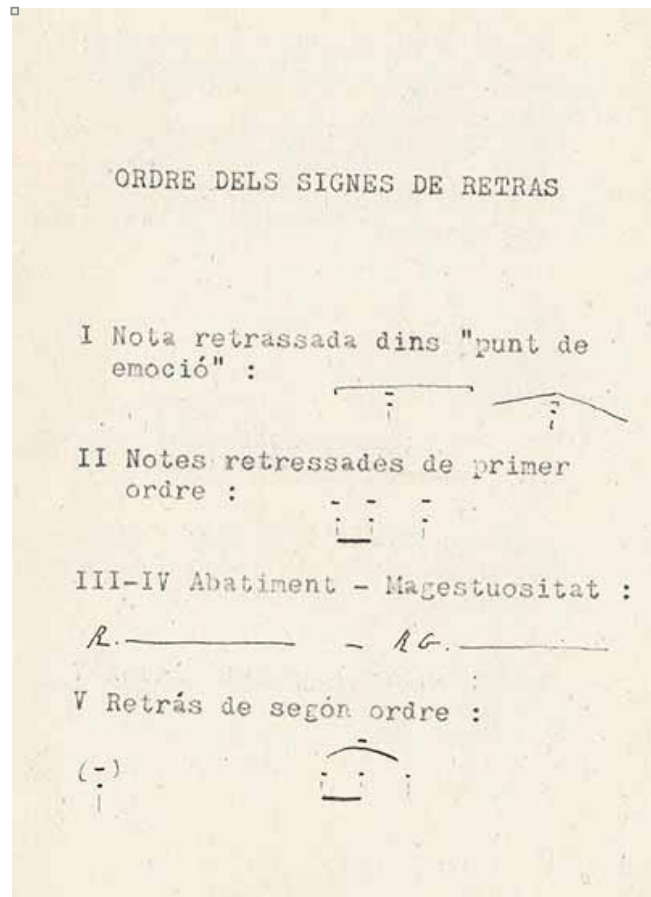
II.3.6. La sonoritat en el temps: notes amb retràs i notes retingudes

Estableix dues categories de moviments per als sons: el retràs i la retenció. Mompou anomena la nota “retrassada” i la nota “retinguda o detinguda”.⁶³ La nota amb retràs és la que arriba una mica després del moment que li pertoca i la nota retinguda és la que fem durar una mica més del temps que li pertoca. Aquestes oscil·lacions en el temps tenen una incidència en l’expressió del sentiment:

“Es nota retinguda ó millor dit “retrassada-retinguda”, quan porta darrera d’ ella continuació de sensibilitat.

Es solament “Retrassada” quan la sensibilitat acaba en ella”.⁶⁴

Mompou estableix una sèrie de signes per a assenyalar les diverses gradacions d’aquests moviments en el temps:



Imatge 10. *Ordre dels signes de retard (L'Expressió... c. 1919).*⁶⁵

⁶³ Mompou escriu “detinguda” en els dos documents manuscrits i “retinguda” en el darrer document mecanoscrit.

⁶⁴ Frederic Mompou. (3EX). CJ.

⁶⁵ *Ibid.* *Ordre dels signes de retard*. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 300.

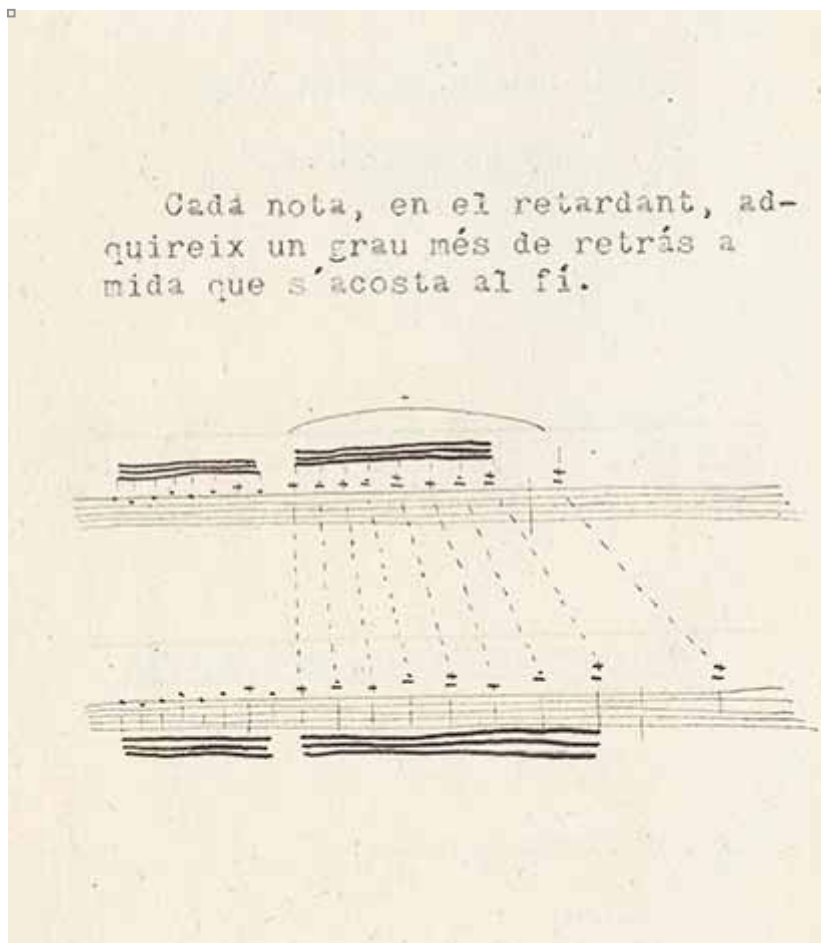
El retardant té molta importància a l'hora d'expressar el sentiment, no així l'accelerant.

“Dic solament retardants y no retardants y accelerants perque l'accelerant en aquet cas, no té cap importància ya que només serveix senzillament y d'una manera cuasi invisible per recuperar el tempo cada vegada que un retardant l'hi fa perdre, y aixís mateix per aguantar d'una certa manera l'equilibri de temps de l'obra interpretada”

Perque y per quin motiu aquet grupo de notes arribadas ab retràs, tindrán aquesta gran influència ab el sentiment?

Pot-ser será veritat alló que es deia: “Tot lo bo es fa esperar”!

Yo ho crec aixo verdaderament, aixís es que quant trobem sempre un moment de sentiment, quant compendreu que una phrase, o bé un grupo de notes, ó bé una sola nota, té porta un alt grau de sentiment, retardeu sempre”.⁶⁶



Imatge 11. *Retardant* (*L'Expressió...* c. 1919).⁶⁷

⁶⁶ Frederic Mompou. (1M). FM.

⁶⁷ Frederic Mompou. *Retardant*. (3EX). CJ. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 308.

II.3.7. Sentiment de passió i sentiment de puresa

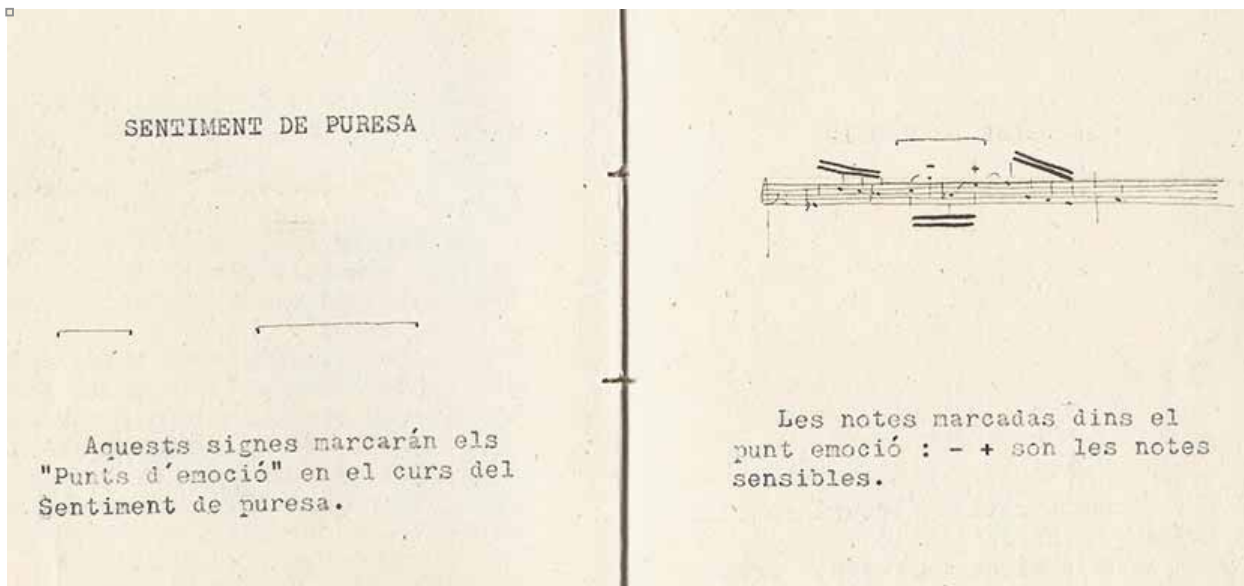
Passió versus puresa, representa la dualitat des de la qual s'expressa el sentiment. El sentiment de passió expressa el dolor i el sentiment de puresa expressa la tristesa. Tots dos són sentiments amb connotacions planyívoles, però amb diferents intensitats i qualitats. Segons Mompou, el sentiment de puresa és com un plany suau, un conte trist, un moment llarg de tristesa, i pel contrari el sentiment de passió és un crit, un crit de dolor, un sofriment viu, un curt moment de dolor intens. Aquesta idea dóna una estructura a l'obra per a ser expressada:

“Podré parlar d'una “frase de passió” que representarà el crit de dolor.

Emperó el sentiment de puresa es presentarà en forma de recit.

Hem de dir: “Una obra de puresa” ó “aquesta part de l'obra és de puresa”.⁶⁸

La frase, sigui de passió o de puresa, es divideix en “punts d'emoció” i cada punt d'emoció es divideix en “notes o nota sensible”. Aquestes notes sensibles són les que aniran variant la seva localització i durada en funció del sentiment.



Imatge 12. Sentiment de puresa (L'Expressió... c. 1919).⁶⁹

Aquests sentiments reflecteixen l'estat psicològic tendent a la tristesa o a l'abatiment de Mompou. Aquests escrits li podien fer un efecte positiu pel fet que ordenava d'alguna manera els sentiments.

⁶⁸ Frederic Mompou. (3EX). CJ.

⁶⁹ *Ibid.* Sentiment de puresa. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 284-285.

II.3.8. Sobrecant i Diàleg

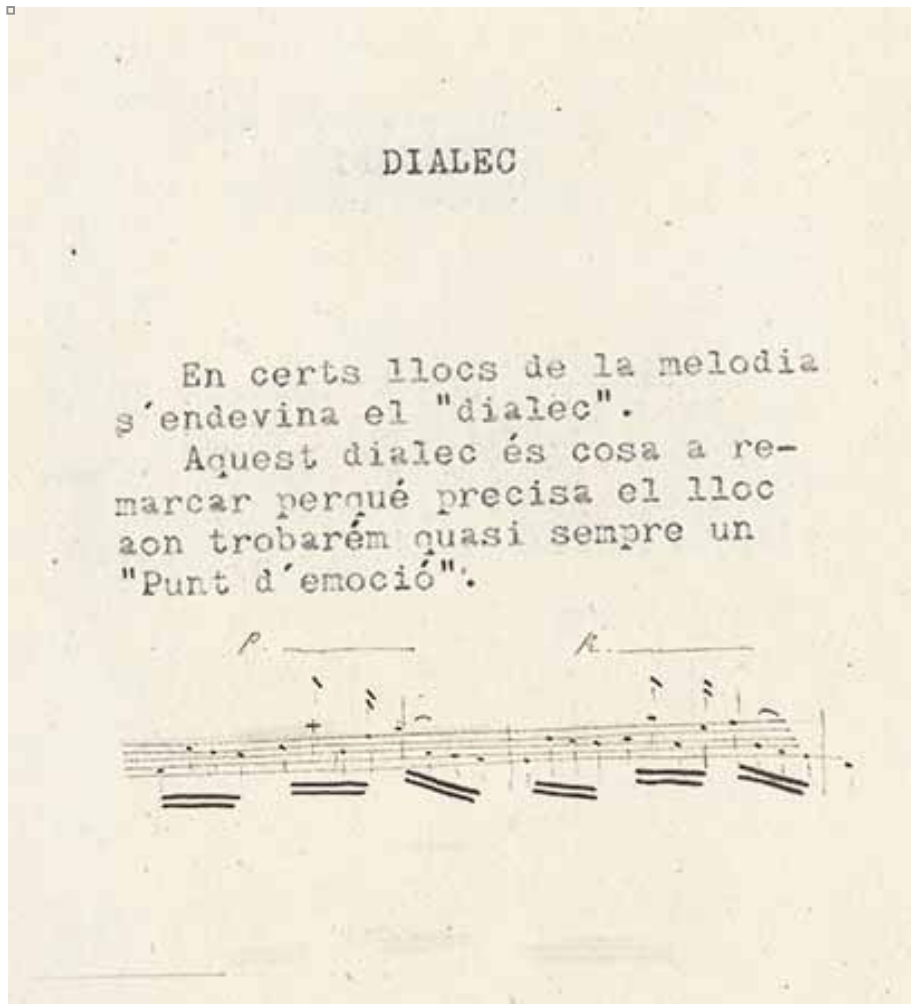
La importància que Mompou donà a la melodia va fer que dedicqués un espai al *Sobrecant* i al *Diàleg*. Ens indica el seu interès per ampliar la melodia al terreny polifònic. El sobrecant és un terme que Mompou utilitzava per indicar la dimensió polifònica en una mateixa melodia. Mompou ho il·lustra amb exemples de J. S. Bach, reproduint dues vegades l'exemple, en el segon dels quals allarga la sonoritat de les notes que sobresurten. El breu exemple correspon a *Preludi de la Partita núm. 2 BWV 826*.



Imatge 13. *Sobrecant* (*L'Expressió...* c. 1919).⁷⁰

⁷⁰ Frederic Mompou. *Sobrecant*. (3EX). CJ. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 313.

El punt on es dóna el diàleg és el lloc on tindrem un punt d'emoció. Hem de fer referència a la seva obra *Diàlegs* de 1923, la qual és un bon exemple de la integració de melodia i polifonia en la música de Mompou. L'exemple correspon a la *Sarabande* de la *Partita BWV 826*.



Imatge 14. *Diàleg* (*L'Expressió...* c. 1919).⁷¹

⁷¹ *Ibid.* *Diàleg*. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 314.

II.3.9. Una interpretació flotant

L'anàlisi de *L'Estudi del sentiment* constata que Mompou aborda la interpretació com una expressió de les emocions, per la qual els sons, individualment, han d'adquirir una presència flotant i dinàmica sobre la quadratura del compàs. La fluïdesa que proposa Mompou amb aquestes notes no només defugen una idea estàtica, dins els límits d'una expressió de l'estructura, sinó que en certs aspectes van més enllà de la flexibilitat del ritme que tradicionalment atorga el retardant i l'accelerant. Al donar el mateix pes específic a la nota que a la frase, Mompou proposa un efecte d'ampliació en el qual la flexibilitat s'ha de donar en la relació entre dues notes. La nota retinguda i la nota amb retràs, realitzen aquesta funció. L'ampliació de l'escolta per expressar nota a nota, i no només frase a frase, implica també una augmentació del temps en el qual el so es desenvolupa i s'expressa. En aquest sentit podem afirmar, que donada la joventut de Mompou al escriure el tractat amb un treball compositiu incipient, la gestualitat de la seva interpretació, tan explícitament explicada, condicionà, amb tota seguretat, la factura de la seva música al llarg de tota la seva vida. Per descomptat, el coneixement de *L'Estudi del sentiment* suposa una eina molt important per saber interpretar amb coherència els formants (estructura melòdica, sentit del rubato, el legato, etc.) del repertori per a piano de Mompou. En aquest sentit hem d'entendre que aquest estudi serveix i va lligat a la música de Mompou. Però és un fet encara més rellevant, que fos escrit abans que no hagués compost el seu repertori pianístic, si exceptuem les peces de les *Impressions íntimes* finalitzades l'any 1914. Aquest fet ens constata que Mompou en cap cas va concebre *L'Estudi del sentiment* com un tractat orientat a entendre les claus compositives de la seva música (com fou el cas de Bartók amb el *mikrokosmos* o el *Clavierübung* de J. S. Bach). Pel contrari, aquestes reflexions tan rigoroses sobre elements poc inabastables per la matèria, de naturalesa fluida, com l'emoció i el sentiment, foren els que veritablement influïren en la materialització de les seves composicions. Òbviament, d'aquesta simbiosi entre el pensament interpretatiu i el compositiu, *L'Estudi del sentiment* representa un tresor per apropar-se i comprendre millor allò que la música de Mompou té de fugissera, fluida i immaterial.

II.4. ELS CONTRARIS

II.4.1. La contradicció

La contradicció és un dels aspectes més viscuts de Mompou. En els seus escrits hi fa referència. El sentiment contradictori ja es manifesta en la infància, com hem assenyalat en el primer capítol, però a mesura que passa l'adolescència i primera joventut, s'intensifica.

Anguniat pel seu estat d'inactivitat a París, escriu al seu amic Guillem Viñas:

“Més d’una vegada he pensat si tot això fora ganduleria, però diguem Guillem, puc ser gandul jo, que només vivia del treball de l’art? Si així fos, que direm de la composició?

Encara és l’hora que haig d’escriure una nota, res, ni una mica d’idea, ni un compàs, i això creus pues que serà ganduleria també? Això no sé què és...

... així he passat el temps renegant de les meves contradiccions.

Contradit sempre hem tot! Recordat Guillem en tot! Però la musica no m’ho pensaba. Què seré are?”.¹

Mompou es va construint una realitat a partir d’una mirada sobre la condició ambivalent de les coses i expressa aquesta realitat a través de reflexions poètiques i metafòriques. Els subjectes sobre els quals escriu són diversos i apareixen de forma espontània. Una impressió puntual i breu pot donar peu a una imatge darrera la qual s’amaga, o millor dit s’expressa, una idea en relació a l’existència, la vida o la condició humana. Sempre en relació contradictòria. A tall d’exemple aquests textos recollits al *Quadern Impressions*:

Els arbres

En els uns hi veig la rabia de ser esclaus,
en els altres la serenitat de ser esclaus.

Com nosaltres.

El vent

El vent, mateix serveix per fer voltar les ales d’un molí que per a fer volar un estel.
Igualment tira una casa a terra que refresca unes galtes acalorades.
Igualment fa corre els núvols en el cel, que fa corre una fulla d’arbre sobre la terra.

Tot això no m’agrada.

El sol

El sol, Deu i adorat dels antics, ara es sols desitjat com a calefacció a l’hivern, i a l’estiu per cremarse la pell perquè el color torrat es el color a la moda...

¹ Frederic Mompou. Carta a Guillem Viñas. París, 8, març, 1913. CJ.

El cassador pensava:

que si les perdius tinguessin l'astúcia de deixar-se agafar, ell no les mataria.

També pensava:

que si aquella poca gent que són verdaderament feliços, tinguessin l'astúcia de enganyar alguna volta el cassador fentli comprendre que són desgraciats, el món no els mataria tan aviat perquè el món es un cassador d'aquests aucells feliços.

Obertes ses ales sobre el camp, ha relliscat en l'aire pujant magestuosament per una via infinida. En l'aire les vies no tenen marges ni rails ni regarot d'aigua.

Més, si les nostres ales venen a apropiarnos el perill de la mort, cada vegada serém més esclaus per volguer ser més lliures.

I pensar que tantes vegades en el camí esclau dintre el torrent, hem sentit la llibertat més gran de poder besar l'amiga...³

La percepció de la realitat viscuda en aquest registre empeny Mompou a la creativitat. Una creativitat amb un punt d'ingenuïtat que donarà una música de rajolí petit, com dirà Montsalvatge;⁴ ingenuïtat que també desprenen els textos anteriors. D'entre els seus *paperets*, nom que utilitzava per a referir-se a breus compassos de música relacionats amb quelcom conegut, hi podem trobar un amb el títol *Ingenuïtat salvatge*:



Imatge 15. Paperet *Ingenuïtat salvatge* (c. 1910).⁵

² Podem contextualitzar aquesta reflexió amb l'aparició de l'aeriplà i els vols que Louis Blériot va fer per Europa a la segona dècada del segle XX, en concret a Barcelona, l'11 de febrer de 1910.

³ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

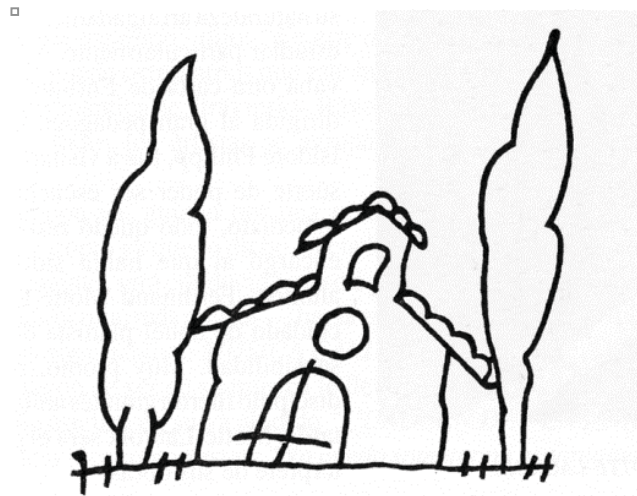
⁴ Josep Pla. *Retrats de passaport*. Ed. Destino. Barcelona, 1992, p. 745.

⁵ Frederic Mompou. Paperet *Ingenuïtat salvatge*. FM.

L'ingenu és difícil d'aconseguir en art i quan es produeix fa un efecte important, com diu Nietzsche:

“Allí donde encontramos lo *ingenuo* en el arte, hemos de reconocer el efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre primero ha debido derribar un imperio de titanes y matar monstruos y haberse proclamado victoriosa por encima de una terrible profundidad en la observación del mundo y de una excitable capacidad de sufrimiento. ¡Pero qué pocas veces se logra lo ingenuo, esa fusión completa con la belleza de la apariencia!”⁶

La ingenuïtat és un traç que acompanya a Frederic Mompou fins i tot en la imatge identificativa que el seu germà Josep Mompou li va dibuixar, i que es va convertir en el logotip de la seva música:



Imatge 16. Dibuix *L'Ermita* (c. 1913).⁷

La imatge va ser dibuixada pel germà Josep Mompou, a partir d'un primer dibuix del seu amic August Malvehy. Era una il·lustració relacionada amb el grup d'amics de *l'Ermita*, que Malvehy, Guillem Viñas i Frederic Mompou van constituir, com l'espai per trobar-se a filosofar, parlar d'art i fer música. Això succeïa abans del primer viatge a París de 1911.⁸ Deu anys després, Vuillermoz escrivia: “La música de Frederic Mompou és pura fins a la ingenuïtat: és candorosa. Comença amb una deliciosa simplicitat: finalitza amb divina innocència”.⁹

Si per a Nietzsche l'art és un engany de l'home, un engany vivificador per superar les debilitats de la religió, la moral i la filosofia “...que a través de la forma mitiga el dolor del mundo y alivia la tortura del yo...”,¹⁰ per a Mompou l'art també és l'instrument amb el qual donar resposta a les inquietuds que li produïen una ingrata desil·lusió, manifestada amb el seu “plany”, en la vida i en la música.

⁶ Miguel Catalán. *Friedrich Nietzsche, ilusión y verdad del arte*. Ed. Casimiro. Madrid, 2013, p. 33. Cita de Nietzsche corresponent a *El Naixement de la tragedia*.

⁷ Francesc Fontbona. *Josep Mompou. Biografia i catàleg de la seva obra*. Ed. Mediterrània. Barcelona, 2000, p. 43.

⁸ El 1914, Blancafort i Mompou van constituir la segona *Ermita* al balneari de La Garriga. Aquest dibuix es va utilitzar per un segell sec que està imprès en els seus manuscrits com a logo, i posteriorment, en les edicions impreses.

⁹ Emile Vuillermoz. Traducció de l'article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya* el 21 de maig de 1921. No consta traductor, p. 5.

¹⁰ Miguel Catalán. *Op. cit.*, p. 9.

Paral·lelament a la seva creativitat incipient fent les primeres músiques, redacta també textos poètics, en els quals intenta explicar a través de la lògica, les contradiccions que percep de l'entorn i de si mateix. Mompou cerca una manera d'harmonitzar-se amb la realitat de la vida, donat que no es veu capaç de viure-la i experimentar-la sense aquest artifici que és l'art. En aquest sentit, Mompou no representa totalment, però sí en part, l'arquetip nietzschia, l'artista profund, delicat i creatiu que en lloc de revelar-nos l'essència del món provocant-nos la més ingrata de les desil·lusions, ho fa com a gran seductor de la vida, gran estimulant de la vida, portador del plany, però també portador del goig com diu Vladimir Jankélévitch:

“Pienso que Mompou, hoy en día, en este clima universal de aburrimiento, se mantiene vivo. En este ambiente apagado en el que el hombre se castiga a sí mismo, Mompou representa la posibilidad de amar lo que se admira y admirar lo que se ama. De forma que consigue la reconciliación con el placer y consigo mismo. No es preciso contemplar aquí la crítica que la música contemporánea hace al hedonismo, al culto del placer, pero Mompou admite el placer musical, su música da placer, lo que no significa que se doblegue al ascetismo, a la estricta pureza, y esto me lleva a decir que lo que nos gusta en Mompou, como creador, lo positivo de su música es la catarsis que representa para nosotros”.¹¹

I alhora, en els seus escrits, Mompou està fent un exercici racional amb el qual anirà progressivament conceptualitzant el pensament, d'acord amb la idea de Piaget segons la qual els camps de la racionalitat neixen de l'articulació de factors antagònics.¹² D'aquesta forma podem trobar escrits a mode d'aforismes, en els quals intenta donar una explicació lògica de conceptes que impliquen, en principi, una significació contradictòria: “La felicitat és sols el repòs del dolor”.¹³

Així com Nietzsche, en diverses parts dels seus escrits, exigeix alliberar la ficció artística de la camisa de força que lliga de mans al subjecte amb les seves mànigues complementàries de la veritat intel·lectual i la veritat moral;¹⁴ així com Albert Einstein, per respondre a una pregunta sobre la procedència de la veritat científica i la veritat religiosa, afirma que “el significat de la paraula *veritat* varia segons tractem amb un fet de l'experiència, una proposició matemàtica o una teoria científica”;¹⁵ Mompou afirmarà l'ambivalència de la veritat: “La intel·ligència estarà sempre submergida dins el dubte entre dos veritats oposades”.¹⁶

De l'experiència de la contradicció viscuda en pròpia pell fins el retrobament de la tranquil·litat per un apropament amb la metafísica i la mística d'un “deixar-se anar”, el compositor transita per una vida amb clars i obscurs, en lluita interna, plena d'incerteses. En aquest sentit Mompou se'ns presenta com un artista que participa d'un nihilisme subjacent, on la figura de Déu no s'escapa tampoc de l'ambivalència i la contradicció que tot ho envolta.¹⁷ Aquesta interpretació concorda amb la descripció que en fa la seva biògrafa Clara Janés, tot i subjectiva, però des del tracte personal amb el compositor:

¹¹ Agustín Navarro. *Grandes músicos*. Documental RTVE, 1979. FM.

¹² Salvador Pániker. *Aproximación al origen.*, p. 81.

¹³ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁴ Miguel Catalán. *Op. cit.*, p. 8.

¹⁵ Alice Calaprice. *Albert Einstein, el libro definitivo de citas*. Trad. Francisco García Lorenzana. Plataforma Editorial. Madrid, 2014, p. 325. Calaprice cita l'entrevista a la revista japonesa *Kaizo* 5, núm. 2, 1923.

¹⁶ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 91.

¹⁷ Vegeu l'apartat dedicat a *La imperfecció del Creador*, p. 152

“Federico, que siempre había respetado la estereotipada educación religiosa recibida, empezaba a superar el período que se centra en la propia existencia, para vislumbrar la trascendencia... Dios se le aparecía como un ser a quien su propia creación rebasaba, análogo a un hombre que siente ternura por la naturaleza pero que sin darse cuenta, un día, paseando henchido de gozo, puede pisar una hormiga”.¹⁸

Un punt de vista que entra en sintonia amb la particular descripció d'Albert Einstein sobre Déu:

“Solo puedo ver con un profundo dolor que Dios castiga a tantos de sus hijos por sus numerosas estupideces, de las que sólo él se puede considerar responsable; en mi opinión, sólo su inexistencia puede excusarlo”.¹⁹

Mompou entra en plena concordança amb la *religiositat còsmica* d'Einstein. Des del punt de vista religiós, la contradicció que pot suscitar l'existència d'un Déu de caràcter antropomòrfic “és un estadi de l'experiència religiosa que només intenten superar certes societats i certs individus particularment dotats”.²⁰ D'acord amb el concepte de religiositat còsmica d'Einstein, aquesta experiència es dona quan l'individu percep la futesa dels desitjos i les fites humanes alhora que es fa receptiu del sublim i meravellós ordre, tant en la naturalesa com en el món de les idees. Aquest ordre duu a sentir l'existència individual com una presó i condueix al desig d'experimentar la totalitat del ésser com un tot raonant i unitari, fet que es manifesta de forma feaent en l'activitat intel·lectual de Mompou, com constatarem a través dels seus escrits. Einstein explica així la religiositat còsmica:

“La Religiosidad Cósmica se puede encontrar incluso en las primeras etapas del desarrollo religioso... El componente de la Religiosidad Cósmica está mucho más acentuado en el Budismo, como nos lo han demostrado los magníficos escritos de Schopenhauer. Los genios religiosos de todos los tiempos eran admirables gracias a esta religiosidad que no conocía dogmas ni Dios alguno concebido a la manera del hombre. Y es por esto que no puede haber ninguna iglesia cuya enseñanza fundamental se base en la religiosidad cósmica, y también por eso encontramos entre los herejes de todos los tiempos a hombres colmados de ella... Hombres como Demócrito, Francisco de Asís y Spinoza están muy cerca unos de otros. ¿Cómo pueden comunicarse los hombres esta Religiosidad Cósmica si con ella no es posible formar ni un concepto de Dios ni una teología? A mí me parece que tal es la función principal del arte y de la ciencia: despertar y mantener vivo ese sentimiento en todos aquellos que estén dispuestos a recibirlo”.²¹

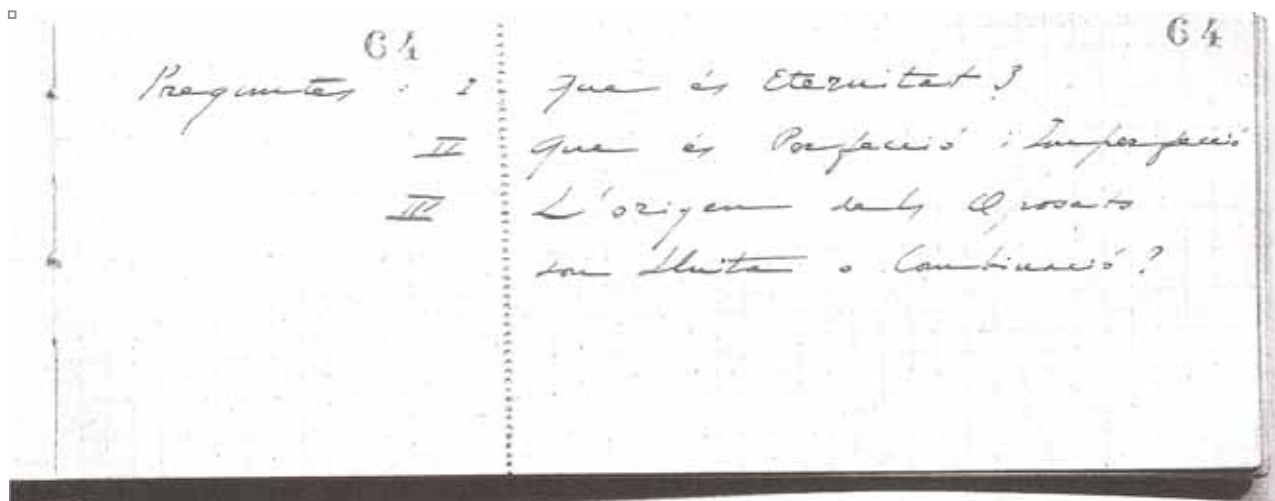
L'entrada de Mompou en el terreny de la metafísica és doncs una conseqüència de l'estat contradictori. Com veurem en els apartats següents, Mompou és un investigador de l'existència, o si més no, és capaç de crear-ne una representació expressada en esquemes i textos.

¹⁸ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 56.

¹⁹ Alice Calaprice. *Op. cit.*, p. 324. Fragment citat corresponent a la carta d'Einstein a Edgar Meyer, el 2 de gener de 1915.

²⁰ Albert Einstein. *Mi visión del mundo*. Trad. Sara Gallardo i Marianne Bübeck. Tusquets Editores. Barcelona, 1986, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 22.



Preguntas: I Que és Eternitat?
II Que és Perfecció i Imperfecció
III L'origen dels Oposats
 son Lluita o Combinació?

Imatge 17. Pensament *Preguntas* (1919).²²

Preguntes com aquestes, amb les corresponents reflexions sobre conceptes contradictoris o antagònics, esdevenen fonamentals per solidificar una consciència, una visió de la realitat i una comprensió dels propis mecanismes mentals. Per altra banda, la incursió de Mompou en l'art i més concretament en la creativitat artística, representa també una resposta indirecta a aquestes preguntes, perquè la creació musical actua també com una via d'alliberament.

Des d'aquest punt de vista Mompou s'emmarca en els atributs que Nietzsche atorga a l'art:

“El arte como *liberación del sufriente* como camino hacia estados en que las penas se quieren, se esclarecen, se divinizan, en que la dolencia es una forma de encantamiento”.²³

En aquest punt cal assenyalar que el terme *encanteri* té rellevància en la música de Mompou. El trobem en la significació de les seves *Charmes* i també és un terme que Jankélévitch ha utilitzat per descriure la música de Mompou:

“En Mompou, lo verdadero, más allá de todas las contradicciones, se llama *encanto*. Si el encanto es lo inefable y el *no-sé-qué* insituable por excelencia, no es extraño que a la busca de lo indefinible en Federico Mompou hallemos al final esta palabra... *Charmes*, máxima expresión de su sentir estético”.²⁴

²² Frederic Mompou. PS. *Preguntas*. BC.

²³ Miguel Catalán. *Op. cit.*, p. 36.

²⁴ Clara Janés. *Textos y doc...* p. 401. Reproducció de l'assaig *El mensaje de Mompou* de Vladimir Jankélévitch a *La revista de Occidente* el 1971.

En resum, la percepció que Mompou sent de l'estat contradictori de si mateix i del món exterior afavoreix una activitat reflexiva en l'àmbit de la metafísica. Aquest pensament metafísic es desenvolupa en paral·lel i en sincronia amb la creativitat musical. Actuen com a dinàmiques alliberadores d'un estat no desitjat. En aquest sentit, Mompou el podem entendre com un noble representant del concepte artístic de Nietzsche: "Yo concibo el arte como la tarea suprema y la actividad auténticamente metafísica de esta vida".²⁵

²⁵Miguel Catalán. *Op. cit.*, p. 9.

II.4.2. Contraris integrats

El pensament “la felicitat és sols el repòs del dolor” porta implícit la unió o la integració de contraris. L’essència de la felicitat forma part de l’essència del dolor perquè no podríem experimentar l’una sense l’altra; ens diu que són la mateixa cosa. La distinció que fem dels elements contraris correspon més a la nostra percepció interna que no a una realitat externa. Mompou analitza la contrarietat, com a factor negatiu, de forma que els agents contraris no tendeixen a la polarització, sinó a la unió, establint una complementarietat dels oposats: “Hi ha dos classes de felicitat, el goig i la tristesa: sols que aquesta pocs la saben comprendre”.²⁶

En conversa amb Clara Janés, Mompou li comenta que: “No és veritat que la vida sigui dolorosa. El que ens fa veure la vida així és en el fons la tristesa, el mal humor, la preocupació del misteri de la nostra existència”.

El pensament “La intel·ligència estarà sempre submergida dins el dubte entre dos veritats oposades”, explicita la dualitat del concepte *veritat* (veritat de la *permanència* amb simultaneïtat amb la veritat del *canvi*, veritat del *conscient* alhora que la veritat de l’*inconscient*, etc.), sota la qual la intel·ligència resta ofegada, perquè aquesta veritat composta de veritats oposades, no és una invenció o deducció de la mateixa intel·ligència, sinó que són vivències. I expressa una paradoxa, a la manera Zen, quan atorga a la intel·ligència perfecta la característica de no trobar la veritat, suggerint implícitament que la imperfecció també forma part de la perfecció: “No podem trobar la veritat... la nostra intel·ligència empresonada dins el dubte entre dues veritats oposades, serà la nostra intel·ligència perfecta”.²⁷

Dóna la impressió que Mompou, a través del pensament, valorava allò necessàriament útil, en el sentit que la reflexió per donar a cada cosa el seu valor precís, ajuda a atenuar el dolor i a apropar-lo a l’equilibri. Aquesta utilitat per apaivagar el dolor ens remet, des d’un altre angle de visió absolutament diferent, al moviment utilitarista anglès i al pòsit que va deixar en tota la societat europea del XIX. Cal recordar la contribució en l’ètica de John Locke:

“Les coses són bones o dolentes només per relació al plaer o al dolor. Que anomenem bo a allò que pot causar o augmentar el plaer, o disminuir el dolor en nosaltres”.²⁸

El pòsit dels utilitaristes també el trobem en la creença que l’home, per a la seva conservació i felicitat, no ha de recolzar-se en el desig de glòria ni del poder, sinó simplement en la garantia de l’aliment. El desig de la propietat i l’autoregulació del mercat han d’incidir en l’interès públic. El retrobament amb la polis i la idea evolucionista que el dolor o la felicitat de l’home està en relació amb el grup i no només en una visió aïllada de la seva existència, farà que un paradoxal liberalisme estatal, defensat des de perspectives diverses per pensadors com el francès August Comte o els anglesos Jeremy Bentham, John Stuart Mill o Herbert Spencer, configuri l’origen de la tradició decimonònica de les nacionalitats. Aquest sentit de la identitat serà un element rellevant en l’entorn de Mompou i sobre el qual també reflexionarà, com analitzem en l’apartat corresponent.²⁹

²⁶ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 91.

²⁷ Clara Janés. Conversa amb Frederic Mompou el 13 d’agost de 1971. CJ.

²⁸ John Locke. *Essay*, llibre 2, cap. 20, sec 2. Cf. Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía*. Ed. Ariel Barcelona, 1985, p. 27. (Vegeu bibliografia a Frederick Copleston).

²⁹ Vegeu els apartats dedicats a *La identitat*, p. 168.

Però l'equilibri que el compositor cercava íntimament era la base de la felicitat i depenia directament del pensament. Aquests tipus de pensaments, escrits als voltants dels anys 1914 o 1915, representen un canvi de direcció en relació a la seva educació familiar burgesa, de valors molt tradicionals, així com a l'experiència a l'escola dels *Hermanos de la doctrina cristiana* de Barcelona, contra la qual s'havia revelat en l'adolescència, deixant d'anar-hi per dedicar-se només als estudis del piano. Aquest ambient d'escola cristina participava d'un dualisme maniqueu, hereu del catolicisme social, davant del qual Mompou hagués pogut ser titllat d'herètic, com insinuà Vuillermoz quan esmenta que a l'edat mitjana, hom hauria cremat sense pensar-s'hi, a un artista d'aquesta mena.³⁰

Aquest nou itinerari de pensament s'obra com una recerca del seu propi estat mental, molt desballestat en aquesta etapa de joventut com constata la carta que el seu amic Agustí Romagosa envia des de París a Guillem Viñas, referint-se a Mompou i en el context de la relació sentimental que tenia amb Carmen Gelada:³¹

“(Em digué amb molt sentiment) – Els meus pares han suposat que sofreixo perquè estimo i jo vull estimar perquè sofreixo, i sofreixo perquè no estimo. He tingut la desgràcia de que tothom confongués les meves preocupacions i en aquest cas he tingut el talen de callar sempre”.³²

També ho constata el mateix Mompou a Janés: “L'angoixa emotiva, la neurastènia, la por de la malaltia, que llavors es repetia molt sovint”.³³

Mompou, en diversos períodes de la seva vida, pren la responsabilitat d'analitzar-se la ment, intenta conèixer la naturalesa de l'objecte que el fa patir i esmenta, dins de la seva activitat diària, un espai de temps per a la meditació:

“...tothom s'en va al llit jo em quedo sol, meditacions a les deu al llit exercicis de concentració de l'imaginació, primer pas a la dominació de la voluntat...”³⁴

Aquesta actitud per a descobrir la seva naturalesa variable i veritable, el col·loca en coordenades properes al que el Lama Thubten Yeshe anomena “psicologia budista”, la qual descriu que, bàsicament, la ignorància, l'afecció, l'enuig, l'orgull, el dubte enganyós i els conceptes distorsionats, actuen com a actituds mentals i no com a fenòmens externs:

“El budismo subraya que para eliminar estos engaños, que son la raíz de todo sufrimiento, no bastará con la fe: hay que comprender su naturaleza... Si no investigas tu propia mente con un sabio conocimiento introspectivo nunca verás lo que hay en ella. Si no la examinas, nunca llegarás a comprender que tu emoción básica es el egocentrismo y que es ésto lo que te produce agitación; poco importa lo mucho que hables de tu mente y de tus emociones”.³⁵

³⁰ Emile Vuillermoz. *Op. cit.*

³¹ En les cartes escrites per Mompou no s'esmenta mai el cognom de Carmen per preservar la discreció. Així mateix succeeix en la biografia de Clara Janés, el nom de la qual apareix només amb la inicial C.

³² Agustí Romagosa. Carta a Guillem Viñas. París, 22, gener, 1913. BC. M5022/9.

³³ Clara Janés. Conversa amb Frederic Mompou, el 17 d'agost de 1971. CJ.

³⁴ Frederic Mompou. CMB. París, 25, setembre, 1928.

³⁵ Nicholas Ribush. *Sé tu propio terapeuta, Una introducción al pensamiento budista*. Recopilació de conferències: conferència de Lama Thubten Yeshe, Auckland, Nova Zelanda el 7 de juny de 1975. Ediciones Dharma. Alacant, 2001.

Tot i que no ens consta cap relació directe amb el budisme ni les seves pràctiques, Mompou té una personalitat introspectiva que el predisposa a les pràctiques silencioses, a la reflexió, a posar atenció en tot moment a la vida quotidiana, a un estat mental d'alerta: "Ara ja me sento altre vegada bé solament dedicat a la contemplació".³⁶ Aquest estat plenament conscient d'allò que feia, com i perquè ho feia, l'hauria pogut apropar, o si més no, despertar cert interès pel pensament de la metafísica de procedència oriental, molt en voga dins de l'ambient de l'època. En l'època de l'ermita, influenciat pel seu amic Guillem Viñas, Mompou fou un lector interessat per la història de les religions.

En aquest sentit, tot i que Mompou mai ha donat la impressió d'exòtic, no ens ha de sorprendre que es puguin apreciar analogies o concordances del seu pensament amb el registre propi del pensament oriental com suggereix Miquel DescLOT:

"De fet, és sorprenent l'afinitat de Mompou amb l'art oriental, perquè no sabem que conegués gaire res més que alguns clàssics hindús i alguns poemes japonesos que li llegia Bofill i Ferro.³⁷ Molt abans, doncs, que Messiaen o Cage, Mompou havia sintonitzat sense escarafalls –i potser inconscientment- amb una manera de fer, l'oriental, que al llarg del segle havia de fecundar profundament les cultures d'Occident. De fet, Mompou hauria pogut passar ben bé per un monjo budista: afuat com una flama, quietista –fins l'exasperació dels seus íntims-, contemplatiu impenitent, místic discret, músic del silenci".³⁸

Des de la perspectiva de les filosofies budistes o taoistes es pot comprendre el raonament de Mompou en el principi de relativitzar els pols oposats, alliberant-se de l'esquema de la dualitat. Començant per tenir la sensació de la relativitat i per comprendre que tot és la mateixa cosa. Allò agradable i allò dolorós són tan inseparables, tan idèntics en la seva diferència, com les dues cares de la mateixa moneda. Així ho expressa un poema que figura en el *Zenrin* Kushu, antologia Zen d'uns cinc mil poemes de dos línies compilada per Toyo Eichō (1429-1504):

"Rebre disgustos és rebre felicitat;
rebre acords és rebre oposició".³⁹

La integració dels contraris, com a reflexió intel·lectual, remet a la imatge divina de la filosofia primordial índia i xinesa i les seves ramificacions.

Des d'una altra perspectiva, la psicologia també pot tractar aquest fenomen si s'absté expressament de pronunciar judicis o assercions metafísiques, verificant que la simbòlica de la totalitat psíquica coincideix amb la de la imatge divina. El que passa per la ment no vol dir que tingui una correspondència real externa a aquesta, o al menys no és demostrable científicament, però sí que és demostrable que té la capacitat d'establir la presència de símbols figuratius, la interpretació dels quals, no estigui fixada a priori. Segons C. G. Jung, el que sí es pot establir, amb certa seguretat, és que hi ha símbols que representen un cert caràcter total, i per tant signifiquen "totalitat". Aquesta simbòlica de la totalitat aplica figures o esquemes, que en les religions més diverses, expressen el fonament còsmic de la divinitat. El cercle és un conegut símbol de Déu (mandala), igual que la

³⁶ Frederic Mompou. CMB. Coppet, 6, agost, 1927.

³⁷ Bofill i Ferro (1893-1968), assagista, crític literari i poeta, va passar algunes vacances amb la família dels Pániker a Viladrau, segons referència de *Ciutat, ideari d'art i cultura*. http://www.civtat.cat/bofill_jaume.html

³⁸ Miquel DescLOT. "Frederic Mompou en el seu temps" a *Homenaje internacional en el centenario de su nacimiento*: SGAE, Madrid, 1993, p. 22.

³⁹ Alan W. Watts. *El camino del Zen*. EDHASA. Barcelona, 1975, p. 145.

creu. La quaternitat en general ho és en el gnosticisme, i la dualitat ho és en el Tao. Fins i tot la personalitat individual actua com a símbols: Crist o Buda. Ara bé, la necessitat de cercar la raó integradora dels oposats neix del xoc entre la consciència i l'inconscient dins d'un mateix individu, de manera que aquests símbols signifiquen una "totalitat psíquica" de l'individu. En la unió dels oposats hi podem reconèixer un símbol del *si-mateix*:

"Por lo común son símbolos unitivos, o sea conjunciones de opuestos, de naturaleza simple (dual) o doble (cuaternidad). Surgen del choque entre la conciencia y el inconsciente y de la confusión resultante, que los alquimistas denominaban *chaos* o *nigredo*. Empíricamente, esta confusión se expresa por desorientación o inquietud. En tal momento, la simbólica del círculo o de la cuaternidad aparece como un *principio ordenador* compensatorio, que representa como cumplida la unificación de los opuestos en conflicto, abriendo el camino a un aquietamiento saludable (salvación o redención)".⁴⁰

Aquesta anàlisi representa un intent per aclarir i ampliar la comprensió de l'home en el substracte del si mateix, en el sentit de posar en valor l'inconscient en l'home, el qual segons Jung no consisteix només en tendències censurables, en el *privato lucis acboni* (privació de llum i aliment),⁴¹ sinó que també pot mostrar una sèrie de bones qualitats: instints normals, reaccions vers un fi, percepcions fidels a la realitat o impulsos creatius. El *si-mateix* és un concepte que Mompou desenvolupà en els seus pensaments.⁴² Jankélévitch reconeix en la música de Mompou aquesta regió de la identitat de l'un amb el si mateix, quan fa referència a la transmissió de la *ipseïtat* en la *Música callada*:

"Mompou aspira a dejar cantar la voz del alma pura, del alma sola, del alma misma en ella misma (ipsa), es decir, el canto de la *ipseidad* espiritual".⁴³

Gerardo Diego, en el seu anàlisi de la música de Mompou, li atribueix un moviment circular que fa referència evident a la figura mandàlica com a representació divina:

"... si hay movimiento en ella, y es inevitable, pues, que la música es movimiento por definición, es un movimiento circular, característico del éxtasis".⁴⁴

⁴⁰ Carl Gustav Jung. *AION. Contribución al simbolismo del sí mismo*. Trad. Julio Balderrama, Ed. Paidós. Barcelona, 1992, p. 346.

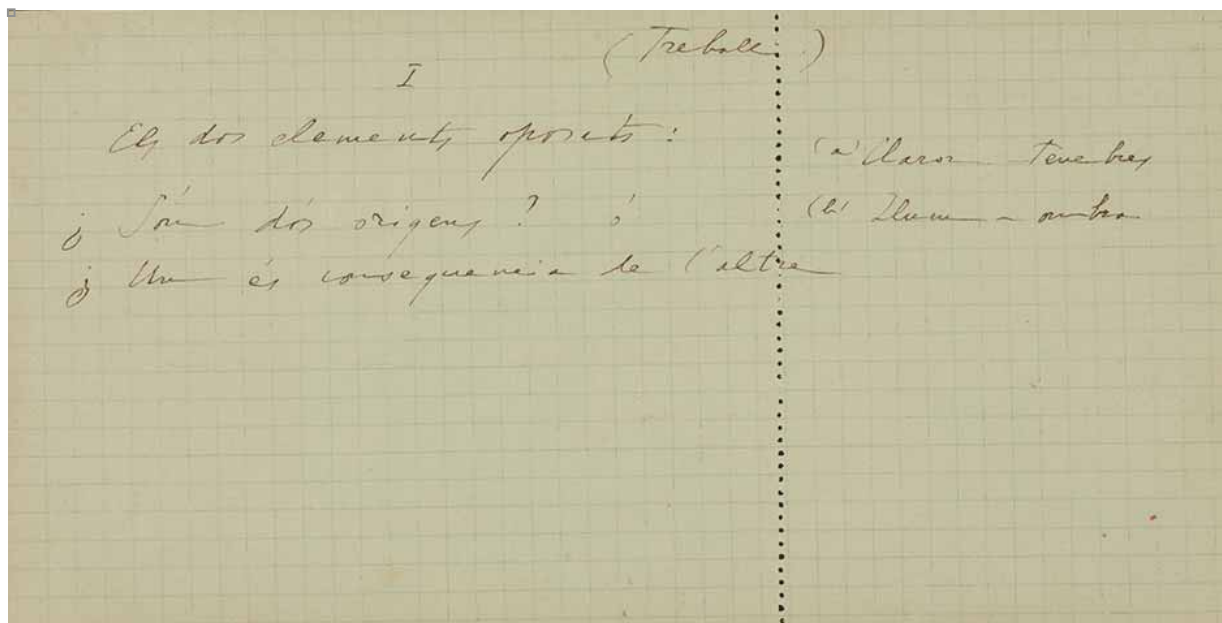
⁴¹ *Ibid.*, p. 472.

⁴² Vegeu l'apartat dedicat a *La genealogia de la identitat*, p. 171.

⁴³ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 399. Cita a Vladimir Jankélévitch en *Le message de Mompou*. Publicació a la *Revista de Occidente*. Tom XXXIV, 1971.

⁴⁴ Gerardo Diego. *Federico Mompou a Música*, Madrid, 1 d'octubre de 1945, p. 7.

II.4.3. L'origen dels oposats



I	(Treball)	
Els dos elements oposats:		a) Claror – tenebres
¿Són dos orígens?... ó		b) Llum – ombra
¿Un és conseqüència de l'altra?		

Imatge 18. Pensament *Els dos elements oposats* (1919).⁴⁵

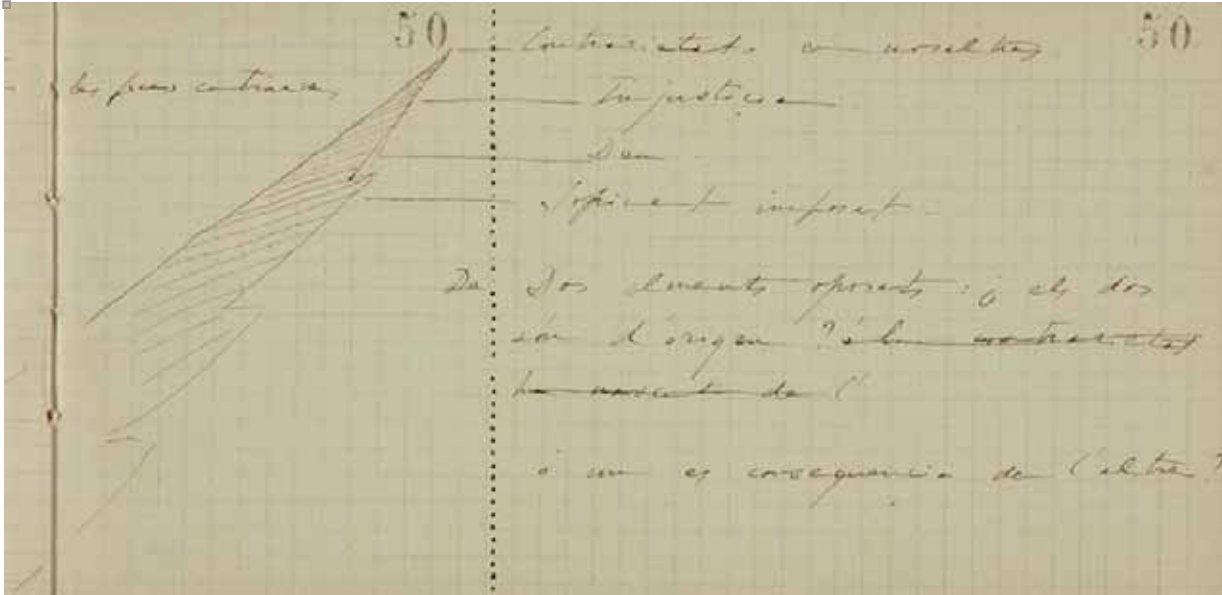
D'una forma sintètica i esquemàtica, Mompou s'interroga sobre la font de procedència dels contraris. Utilitza la pregunta per col·locar-se a una suposada distància davant d'allò real, com és preceptiu en l'exercici crític fonamental del pensament filosòfic. El pensament gravita cap a la dualitat originària de la qual procedeix. Però Mompou deixa la possibilitat que aquesta procedència no sigui d'un origen, sinó que els orígens siguin diversos. Amb la qüestió deixa oberta la possibilitat de la inexistència d'un Déu, tal com l'entenia el seu entorn religiós: "Déu és el misteri que desconeixem, però ens l'han volgut fer conèixer i li han fumut una barba".⁴⁶

L'any 2005, en una conversa amb Carmen Bravo, persona de fe catòlica que assistia habitualment a missa, li vaig preguntar si el seu marit havia estat un home religiós. La pregunta es fonamentava en el contingut místic que s'atribueix a *Música callada*, a més de la seva incursió en la música simfònica coral amb la composició d'*Improperis* (per la qual havia triat els textos litúrgics de Divendres Sant, que són especialment paradigmàtics de la contradicció entre els homes i el seu Salvador i entre Crist i el seu Pare). La resposta de Carmen Bravo va ser que Mompou era una persona "espiritual" però amb una notòria falta d'interès en acompanyar-la a les celebracions

⁴⁵ Frederic Mompou. PS, *Els dos elements oposats*. BC.

⁴⁶ Clara Janés. Conversa amb Mompou el 13 d'agost de 1971. CJ.

setmanals de missa. En aquest sentit em comentà que un dia, tot sopant, li va dir que ja feia molt temps que no anava a missa i li va suggerir que l'acompanyés l'endemà per prendre la Comunió plegats. Mompou, agafant una molla de pa i fent un glop de vi, li va dir: "Ara mateix acabo de prendre la comunió".



les forces contraries: *Contrarietat en nosaltres*
Injusticia
Deu
Sofriment imposat

*De Dos elements oposats: ¿els dos són d'origen?
o un es consecuencia de l'altre?*

Imatge 19. Pensament *Les forces contraries* (1919).⁴⁷

La contradicció experimentada té l'origen en l'existència d'elements contraris. Mompou interpreta aquests contraris com unes forces que es manifesten en diversos àmbits i són la causa d'un sofriment imposat. El pensament de Mompou es concentra en preguntar sobre l'origen d'aquestes forces contràries. En l'esquema hi veiem una distribució dels conceptes que podem interpretar com un ordre específic de la causa (les forces contràries) i les seves conseqüències. La primera conseqüència és la contrarietat en un mateix, que provoca la injustícia, l'aparició del concepte de Déu i finalment un patiment no volgut. A sota, hi ha la interrogació sobre l'origen de les forces contràries. El dibuix podria ser més fruit d'un automatisme no pensat a priori. Les forces contràries estan representades per les dues línies que es separen progressivament. Les línies vénen d'un moviment que té un origen. A mesura que els dos contraris es van separant, més àmplia és la superfície de la separació (efectes de l'oposició), representada per la zona interna ratllada.

⁴⁷ Frederic Mompou. PS, *Les forces contraries*. BC.

II.4.4. Dualitat i simbolisme

En una altra visió del dibuix, podríem interpretar que les línies esmentades tenen forma d'una ala d'ocell, la qual ens dóna peu a fer algunes consideracions a través de les quals podem relacionar simbòlicament la figura de l'au amb la música del compositor. L'ocell és un animal present en la vida i en la música de Mompou. *Ocell trist*, una de les primeres peces compostes de la sèrie d'*Impressions íntimes*, és inspirada en la cadenera que Mompou tenia a casa just quan va fer el seu primer viatge a París. En una carta de la seva mare Josefina Dencausse, se'n fa esment: "...la cadernereta ja està a la gàvia nova, la gàvia ha quedat de color caramelo de rosa..."⁴⁸

Mompou també va fer-ne aquest dibuix, en el qual hi apreciem algunes característiques comuns a la seva música com són la senzillesa, simplicitat, un cert punt d'ingenuïtat i la brevetat.



Imatge 20. Dibuix d'un ocell (sense data).⁴⁹

Pere Gimferrer va escriure l'article *Mompou* a *El Correo Catalán* de Barcelona, l'any 1979, en el qual expressava la seva impressió sobre una certa relació de Mompou amb els ocells:

“Diríais –tantos lo han dicho- que tiene algo de pájaro. El perfil, sin duda; quizá la actitud, los gestos; incluso, con frecuencia, el modo de vestirse, que, con una inveterada tendencia a la nocturnidad, recorta esta figura alta y delgada como una sombra chinesca sobre el papel de lija oscuro del cielo de la noche”.⁵⁰

No hi ha constància que Mompou tingués un especial interès o coneixement sobre els ocells ni cap relació d'aquests amb la seva música, com és el cas del compositor Olivier Messiaen. Tanmateix hi podríem entreveure una afinitat pel que fa a certes connotacions simbòliques. Des de les cultures més primitives, els animals han representat sovint funcions simbòliques. Segons Màrius Schneider aquesta necessitat simbòlica sorgeix de l'instint d'ordenació que té l'home en relació al cosmos. Així, les cultures, davant el dualisme permanent de la natura, davant l'observació diària del dualisme de la vida (els dos sexes, el dia i la nit, gran i petit, etc.), han tingut la tendència a construir

⁴⁸ Josefina Dencausse. Carta a F. Mompou. Barcelona, 30, setembre, 1911. BC. M5022/5,1.

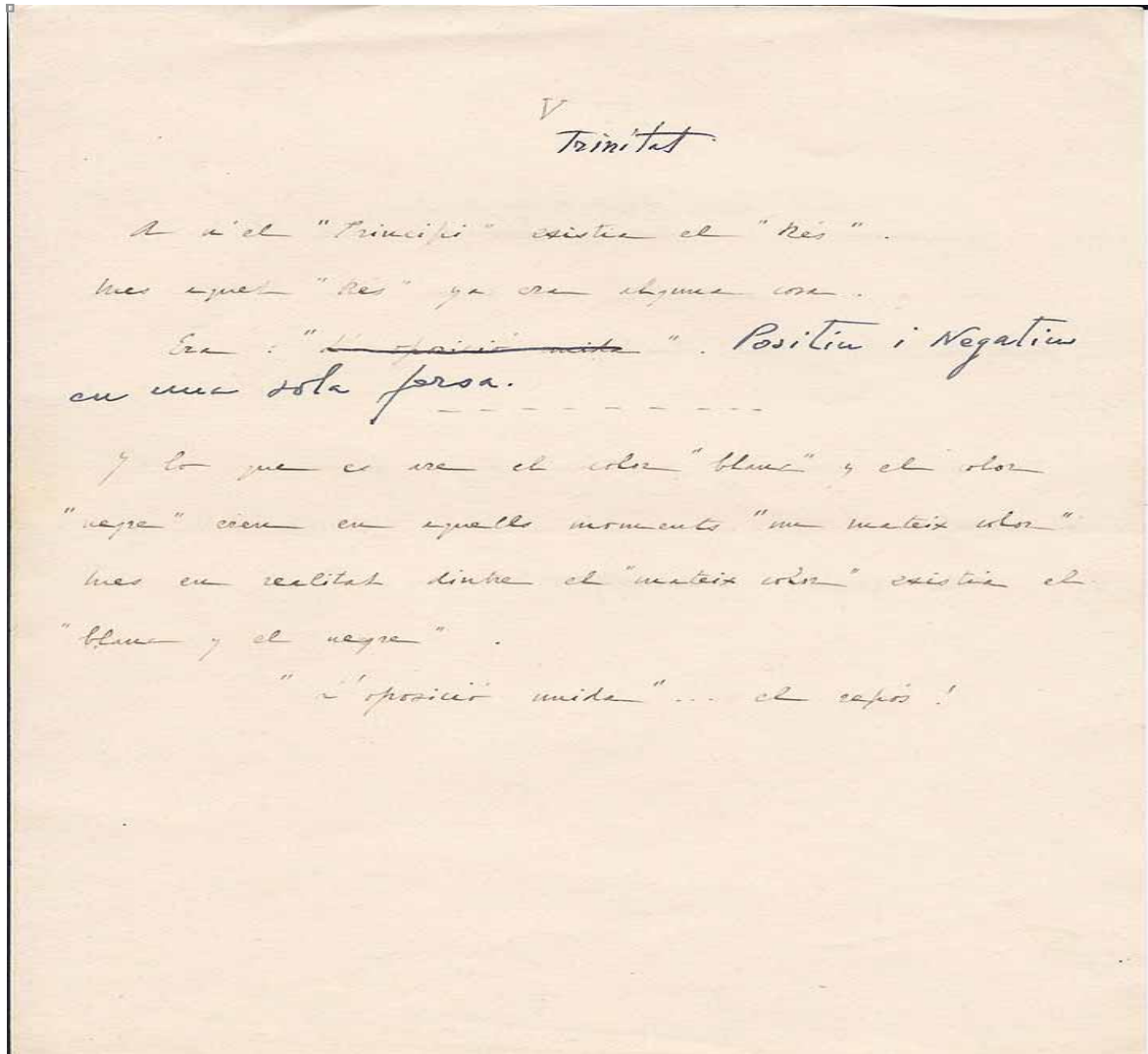
⁴⁹ Frederic Mompou. Dibuix d'un ocell (sense data). BC.

⁵⁰ Pere Gimferrer, *Mompou*, a *El Correo Catalán*. Barcelona, 2, novembre, 1979.

“realitats senceres”, construir un sentit unitari per oposició. En aquest context, les aus han estat animals amb una significació simbòlica relativa a la dimensió espiritual, perquè viuen entre la terra i el cel. En l’art sarmàtic es considerà l’ànguila com a símbol del raig; en la tradició assíria i síria el disc amb dos ales de l’ànguila simbolitzava el sol,⁵¹ en la nostra cultura la representació del colom simbolitza la pau. El paper simbòlic de transmissió, dins la fluïdesa aèria entre allò terrenal i allò espiritual i les connotacions de silenci i actitud observadora de les aus, ens fa percebre una certa analogia amb la personalitat i la música de Mompou.

⁵¹ Màrius Schneider, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ed. Siruela. Madrid, 1998, p. 116.

II.4.5. Trinitat



Trinitat

A n'el "Principi" existia el "Rés"

Mes aquest "Rés" ja era alguna cosa.

Era: "Positiu i Negatiu en una sola forsa"

Y lo que es ara el color "blanc" i el color

"negre" eren en aquells moments "un mateix color"

mes en realitat dintre el "mateix color" existia el "blanc i el negre"

"L'oposició unida"... el repós!

Imatge 21. Pensament Trinitat (a. 1918).⁵²

⁵² Frederic Mompou. Pensament Trinitat. FM.

En aquest pensament Mompou està expressant una idea recurrent al llarg de la història de la filosofia: la idea de l'origen de la matèria, formulada a través de la relació entre l'U i la Diada. El pensament l'encapçala amb el títol *Trinitat*, formada pels dos contraris i la seva unió; aquesta, considerada com entitat separada i autònoma: “Tot el que és vida, existència, és sempre dos forces oposades, enemigues, però que juntes fan una tercera”.⁵³

En aquest sentit ens remet als plantejaments neoplatònics (segons els quals tot el món material és un reflex del món de les idees) que podem il·lustrar amb Numeni d'Apamea (segona meitat del segle II dC) i amb Plotí (any 203 o 204 dC). Numeni pensava que la generació de la Diada a partir de l'U feia que aquest perdés la seva qualitat de principi, perquè al derivar la multiplicitat, ell mateix seria múltiple, matèria, indeterminació i per això no més principi. Numeni assegurava que l'U i la Diada existien eternament separats, l'un de l'altre, conformant un dualisme en el qual la unitat i la multiplicitat no tenen relació de derivació (possibilitat sobre la que Mompou s'interrogava en els dos primers esquemes).⁵⁴ Per altra banda, Plotí pensava que totes les coses es derivaven de l'U. En les *Ennèades* (escrits de cinquanta quatre tractats, ordenats i editats pel seu deixeble Porfiri en sis parts de nou tractats cadascuna), Plotí fa una introspecció lògica i psicològica dels processos del coneixement humà a través de la correlació del principi del *noûs* (intel·lecte) amb els altres dos principis l'U i l'ànima. Els tres principis intel·ligibles no són per a Plotí, meres projeccions de la ment humana, sinó realitats subsistents, el que la tradició estudiosa ha denominat “hipòstasis”. Aquests principis o hipòstasis estan en estricta correlació amb el món sensible: són simplement els principis de l'univers,⁵⁵ com es planteja Mompou en la seva reflexió. Al “Principi” que era el “Res” (de Mompou) hi correspon l'U:

“en el qual no hi ha dualitat, per tant no és analitzable, per tant és el primer, res anterior a ell el pot determinar. L'U és l'ordenador de l'ésser i de l'intel·lecte, i en aquest sentit s'identifica amb el bé..., l'U és generador”.⁵⁶

Plotí representa un pont entre occident i orient. Segons Porfiri, en els viatges amb la comitiva de l'emperador Gordià III en campanya contra els perses l'any 242, Plotí volia “experimentar la filosofia que es practicava entre els perses i la que floria entre els indis”, és a dir, volia conèixer el zoroastrisme i el budisme.⁵⁷ Aquest comentari és adient pel fet que Mompou, segons Janés, havia comentat, amb el seu amic Viñas, les doctrines de Buda, dels jaines, els misteris eleusinis de l'antiga Grècia, la vida dels primers cristians, i també la figura de Zaratustra: “Pero ninguna religión antigua le interesaba tanto como aquella que tres mil años antes de Cristo fuera predicada en Persia por Zoroastro”.⁵⁸

Aquestes dades ens permeten assegurar que Mompou se sent atret per el pensament místic molt abans de la seva aproximació a Sant Joan de la Creu. Això es donava trenta anys abans d'iniciar *El cantar del alma* i la *Musica callada*. L'interessava el pensament antic, en el qual les cultures d'occident i orient encara compartien de forma visible els punts originals en comú. L'observació d'aquesta reflexió ens justifica la inclusió de Mompou dins la mística pura, definida per Salvador Pániker com:

⁵³ Clara Janés. Conversa amb Frederic Mompou, 13 d'agost de 1971. CJ.

⁵⁴ Alejandro Vázquez. *Las tres hipóstasis dentro del pensamiento de Plotino: El camino de la materia*. *Revista de filosofía A parte Rei*. 63, 2009, p. 2. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

⁵⁵ Carles Garriga i Josep Montserrat. *Plotí, Ennèades (antologia)*. Edicions 62. Barcelona, 2005, p. 15.

⁵⁶ *Ibid*, p. 17-18.

⁵⁷ *Ibid*, p. 9.

⁵⁸ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 92.

“la que no pacta con ninguna argucia, la que ni siquiera finge creer en la fisura de la cual arranca la cultura, la historia, la ciencia y la transformación del mundo. Es la mística que declina la aventura de “problemizar lo real”. Es la mística que no está al servicio de dogma alguno; la mística que reconoce lo “indecible” y lo “impensable”, más allá del horizonte gramatical del ser”.⁵⁹

Aquest tipus de mística es dona poc en el context cultural d'Occident i les vegades que s'hi ha aproximat, com passa amb el Meister Eckart, Jacobo Boehme o Joan de la Creu, és observada amb bastant desconfiança i és mal rebuda pels responsables dels corpus socials dels seus temps. Tanmateix, aquesta mística és la característica essencial de l'anomenada saviesa oriental. A diferència d'Occident (Grècia) on l'home va ser “inventat” junt amb el racionalisme, a la Índia l'home va ser superat des de ben aviat per l'alliberament de la supraracionalitat.

La frase de Mompou *A n'el “Principi” existia el “Res”*. Però aquest “Res” ja era alguna cosa ens situa també en les coordenades de la metafísica més antiga hindú del *Rig Veda* quan el seu autor anònim planteja l'antinòmia de com va poder sorgir el ser del no ser, “puesto que en el principio no existía el ser, ni el no-ser... En el origen las tinieblas estaban ocultadas en las tinieblas pero el calor dio origen a lo Uno, al embrión recubierto de vacío”.⁶⁰

Rudolf Otto, un dels pioners de la fenomenologia de la religió i el desenvolupament de l'estudi comparat de les religions, ens recorda que, en la mística, l'afinitat de pensament en cultures molt distants, no ens ha de sorprendre:

“La mística, se dice, es la misma en todo tiempo y lugar. Intemporal, ahistórica, permanece siempre idéntica a sí misma. En ella se borraría la diferencia entre Oriente y Occidente, como cualquier otra. Florezca en la India o en China, en Persia, en las orillas del Rin o en Erfurt, la flor de la mística, se dice, da siempre el mismo fruto... aunque fortuitamente expresada en diferentes dialectos”.⁶¹

A Mompou, el podem situar en aquests registres, tot i que no va deixar cap referència específica escrita sobre l'origen dels seus escrits. Tanmateix, el sentit comú ens fa pensar, que el més probable, és que fossin ressonàncies de les seves diverses lectures.

⁵⁹ Salvador Pániker. *Op. cit.*, p. 121.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 122. Pániker cita aquest extracte de l'himne del *Rig Veda*, el X, 129.

⁶¹ Rudolf Otto. *Mística de Oriente y Occidente*. Trad. Manuel Abella. Ed. Trotta. Madrid, 2014, p. 19.

II.4.6. De la filosofia dels contraris a l'espiritualitat oculta

D'altra banda, aquestes connotacions en l'àmbit de l'espiritualitat i que podem observar des de diverses perspectives, no era aliè a l'entorn de Mompou. La modernitat que implicava la revolució tecnològica i el mecanicisme va anar acompanyada d'una revolució espiritual a través del corrent teosòfic i de moviments relacionats amb l'esoterisme. No només a París, sinó també a Catalunya es donava el fenomen dels "mèdiams" com una via espiritualitzadora marginal alternativa a la religió oficial catòlica. A finals del XIX i començaments del XX és l'època de l'ocultisme, i alguns músics com l'anglès Cyril Scott (1879-1970), desenvolupen una lògica de pensament musical d'acord a aquestes influències. El llibre de Scott *La musique, son influence secrète a travers les âges*,⁶² és un clar exemple, en el qual analitza la música de diversos compositors en clau esotèrica, entre els quals òbviament hi ha Alexandre Scriabin. Per Scott, Scriabin és un intèrpret de les *Devas*:⁶³

“el qual sabia que tenia un missatge espiritual que donar al món, i que aquest missatge podria ser donat mitjançant la música. Ell no creia en la teoria de l'art per l'art; aquesta concepció no tenia lloc en el seu temperament místic. Volia amb totes les seves forces servir la raça humana”.⁶⁴

Scriabin és un dels representants més paradigmàtics del simbolisme musical, adepte de les doctrines místiques derivades de les filosofies orientals, també força esteses a Rússia. De 1904 a 1908, Scriabin va viure a l'estranger i, a Brussel·les, entrà en contacte amb els ambients teosòfics. Segons André Liscké el mateix Scriabin redactà el text del programa de l'estrena a New York del *Poema de l'Èxtasi*, el 1907, en el qual expressa les seves idees messiàniques sobre la identificació de l'home amb el seu creador i la consciència divina universal: “Os llamo a la vida, fuerzas misteriosas, ahogadas en las oscuras profundidades del espíritu creador, tímidos esbozos de la vida, yo os traigo la audacia”.⁶⁵ En la seva darrera obra simfònica, *Prometeo*, Scriabin experimenta amb la sinestèsia relacionant les tecles d'un teclat amb els colors. L'obra comença amb l'anomenat *acord místic*, constituït per la superposició de quartes, el qual té una sonoritat similar a l'*acord metàl·lic* de Mompou, però de constitució diferent.

Ara bé, les connotacions d'aquests dos acords, així com la idea mística de Scriabin i Mompou, són diametralment oposades. Així ho indiquen els mitjans que un i altre utilitzen per a expressar el seu misticisme. Scriabin utilitza uns recursos sonors ingents tant en les seves sonates per a piano com en les obres simfòniques, així com durades extenses, al contrari de Mompou que tendeix als mínims mitjans per a la màxima expressió. Els mitjans de Scriabin responen a un tipus de misticisme teosòfic imperatiu que dicta un camí, assenjala on està la salvació de l'home; la densitat i la intensitat sonora serveixen per afirmar el camí que tots hem de seguir. Mompou no pretén assenyalar cap camí perquè no té cap pretensió messiànica. No afirma, sinó que suggereix. No dicta, sinó que flueix. No tendeix a la intensitat sonora, sinó al silenci. Evita la densitat i cerca la fluïdesa.

⁶² Cyril Scott. *La musique, son influence secrète a travers les âges*. Traducció al francès de H. J. Jamin. Éditions de la Baconnière, Neuchatel, 1990. Primera edició *Music, its secret influence throughout the ages*, Ed. Rider & Company, Londres, 1933.

⁶³ *Ibid.*, p. 126-127. Scott es refereix a aquelles “Intel·ligències” del món dels esperits, que van dels més petits esperits de la natura (arbres, rius, muntanyes, plantes, minerals, etc.), fins els arcàngels còsmics més elevats.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁵ Françoise-René Tranchefort. *Guía de la música sinfónica*. Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 1085.

Si Cyril Scott esmentava als Devas referint-se a Scriabin, Emile Vuillermoz els evoca en el seu article *Chants mágiques*, ja esmentat, a *Le Temps* de 1921:

“Mompou és un debussysta autèntic, en el sentit que no ha pas escrit “com Debussy”, però que ha cercat les seves idees, no “en ell”, sinó “entorn d’ell”. Ha escoltat, oi més, apassionadament, “les mil remors de la natura”. La natura li ha proporcionat tots els seus temes. Es a ella que ell ha dedicat els seus encantaments misteriosos, aquestes estranyes melodies cabalístiques la virtut de les quals és tan corprenedora. I és ella que li ha dictat aquestes anotacions de paisatges i de sonoritats flotants que apareixen com transposicions directes d’un motiu visual en la regió auditiva, sense adjunció de literatura”.⁶⁶

Vuillermoz situa Mompou sota l’estela de Debussy, en un sentit essencial. En el concert que Motte-Lacroix va realitzar a la Salle Erard, el 15 d’abril de 1921, *Charmes* no era inclosa al programa, donat que estava en procés de composició, però aquesta suite d’encanteris és un clar exemple de l’afinitat espiritual, que no formal ni tècnica, entre els dos compositors, com esmenta Méeus: “les comparacions entre ells s’han de basar més en els principis de la composició, en una certa concepció de la música, que no pas sobre les característiques tècniques específiques”.⁶⁷ Sense que hi hagi constància que Mompou en tingués coneixement, existia una obra de Debussy escrita el 1914, *Six Épigrapbes Antiques*, la qual té una analogia sorprenent i significativa amb *Charmes*. Petri Palou ens fa observar les coincidències en els propòsits dels dos músics en la majoria d’aquestes peces, sobretot si acceptem la quasi absoluta certesa del desconeixement de Mompou sobre l’existència d’una obra tan singular en el conjunt de l’obra de Claude Debussy.⁶⁸

<i>Six Épigrapbes Antiques</i>	<i>Charmes</i>
Pour invoquer Pan, dieu du vent	Pour endormir la souffrance
Pour un tombeau sans nom	Pour pénétrer les âmes
Pour que la nuit soit propice	Pour inspirer l’amour
Pour la danseuse aux crotales	Pour les guérisons
Pour l’Egyptienne	Pour évoquer l’image du passé
Pour remercier la pluie au matin	Pour appeler la joie

Tot i que òbviamment orientalisme, ocultisme i esoterisme no són la mateixa cosa, en aquest període de revolució espiritual, igual que en els temps actuals, sovint quedaven mesclats en un aiguabarreig. És probable que Mompou rebés també la influència de l’ocultisme del seu amic Ricard Viñes, el gran pianista artífex de la difusió de bona part de la música dels compositors moderns al París de començament de segle XX: Debussy, Ravel, Borodin, Granados, Balakirev, entre molts d’altres

⁶⁶ Emile Vuillermoz. *Op. cit.*

⁶⁷ Nicolás Méeus. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*, Universitat de Lovaina, 1967, p. 224.

⁶⁸ Petri Palou. *La música desde dentro*. Ed. MAES. Barcelona, 1991, p. 143.

dins els quals també hi eren Blancafort i Mompou. En una carta a Blancafort, Mompou diu: “El 19 passat en Viñes en va donar la audició a la societat Nacional amb gran èxit per la teva part. La polka que en Viñes interpreta amb molt ironia va ser repetida”.⁶⁹ En l’epistolari dels anys 27, 28 i 29 hi han constants referències a Viñes, donat que el pianista estrenava i tocava peces de Blancafort a París per la mediació de Mompou. Aquesta circumstància afavorí un contacte més continu entre Mompou i Viñes.

Vint-i-set anys abans d’aquesta carta, l’any 1900, Viñes era un jove de vint-i-cinc anys que es sentia incomprès per la seva família, fet que també li passarà a Mompou anys més tard. En aquells moments d’angoixa es refugià en la religió. El recorregut espiritual de Viñes passà per l’ocultisme.⁷⁰ Uns anys més tard es fa molt amic del pintor Odilon Redon, lector de poetes hindús, el qual participava també d’aquestes idees, quedant reflectides en el seu desig de posar la lògica del visible al servei de l’invisible. Un bon exemple són *Les negres*, pintures amb imatges d’una humanitat adolorida i sofrent. Viñes tenia un perfil, en certs aspectes, coincidents amb Mompou, amb una personalitat obsessiva i inestable que el farà dir: “És això el que és un màrtir, el màrtir doblement màrtir, a causa del silenci en el qual m’he de tancar, com ho faig per a tots els meus sofriments: silenci, secret etern?...”⁷¹ Un aspecte de Ricard Viñes, que podem relacionar amb el coneixement ocult a banda del seu interès pel col·leccionisme de boles de vidre, era l’afició per les xifres, que el portà a anotar números de bitllets de tren, d’un piano, o d’una localitat de concert. D’una forma una mica obsessiva demostrà un interès per tot allò que fa referència al simbolisme dels números, segons ens comenta Màrius Bernadó.⁷² Curiosament, també Mompou va arribar a col·leccionar durant anys, desenes de números de bitllets de autobús cap i cua.⁷³

L’anàlisi de la documentació que ha deixat Mompou ens permet afirmar que va tenir interès en conèixer el món de l’ocultisme, segons escriu a Blancafort l’any 1928:

“Ja pots comprendre que el meu silenci no està adornat d’alegria. He provat totes les medicines espirituals per a distreure’m fins me dedico a les ciències ocultes (que per cert es molt interessant)”.⁷⁴

En una altra carta li esmenta un interès per l’espiritualitat:

“Te repeteixo no temis de parlar-me de la teva vida espiritual que m’interessa molt, pues jo estic en plé estudi de fenòmens psychologes i si mal no recordo en una de les teves cartes me feies entreveure la teva vida de aïllament i fins d’extasi punt que m’interessa pues jo aspiro a certs resultats de voluntat i a certa perfecció de l’esperit”.⁷⁵

En aquests anys, Mompou patia crisis emocionals periòdiques, alhora que era un compositor respectat i valorat, fet que li permetia relacionar-se amb els cercles més rellevants de la intel·lectualitat i l’aristocràcia parisenca. L’orientalisme i les influències de la nova espiritualitat tocava de ple aquests ambients. Janés esmenta l’amistat que Mompou tenia amb Madame Lion, persona relacionada amb els ambients d’alt nivell social de París, la qual li va aconsellar la lectura

⁶⁹ Frederic Mompou. CMB. París, 21, març, 1927.

⁷⁰ Màrius Bernadó, *Ricard Viñes, testimoni d’un temps*, Edició de l’Ajuntament de Lleida, 1994, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷² *Ibid.*, p. 42.

⁷³ La col·lecció dels bitllets d’autobús cap i cua estan en el fons de la *Fundació Frederic Mompou* de Barcelona.

⁷⁴ Frederic Mompou. CMB. París, 5, maig, 1928.

⁷⁵ Frederic Mompou. CMB. París, 3, novembre, 1928.

del místic bengalí RamaKrihsna i del seu deixeble Vivekananda, també místic i líder religiós hindú.⁷⁶

En una carta de 1923 Mompou esmenta la lectura de llibres d'auto ajuda per les seves angúnies: "Ara estic llegint un llibre molt interessant "Le traitement mental" pues cada dia crec més en l'estudi de les sciences psicologiques per combatre les enfermetats, les nerviositats".⁷⁷ Mompou es referia al llibre de 399 pàgines *Traitement mental et culture spirituelle – La santé et l'harmonia dans la vie humaine*, escrit per l'enginyer civil Albert L.Caillet, editat a París per Vigot Frères Éditeurs, l'any 1912.⁷⁸ En la introducció, l'autor fa esment a lleis sobre l'existència de l'home en la Natura i en allò que és invisible. Parla que l'home psíquic que podem veure és el resultat d'una suma psíquica més o menys heterogènia; tots els residus, per dir-ho així, de les seves existències anteriors, de la seva herència, dels hàbits adquirits, determinen la seva existència visible, present. Així mateix diu que el llibre no només conté gaire bé tots els principis de l'antiga tradició hermètica hindú, sinó fins i tot els principis procedimentals més moderns de la seva posada en pràctica, com són els utilitzats pels millors "psiquistes" (Psychistes): la "New Thought" i la "Christian Science" a Amèrica, els magnetitzadors místics de França, etc. En la conclusió de la introducció diu:

"L'Homme, donc, nous apparaît comme un Esprit pourvu par son Créateur d'un merveilleux instrument: le Mental et le Corps; son rôle sur la Terre se résume à apprendre à en jouer. Il peut, on nous, exercer: mais il faut qu'il sache. Et jusqu'à ce qu'il y arrive, il recommencera. Voilà toute notre Vie présente".⁷⁹

Al final de la introducció, a mode de nota per als lectors interessats en les fonts filosòfiques, diu que la doctrina seguida en el llibre és la *Escola eclèctica* de la filosofia hindú que es va iniciar al primer segle de la nostra era. Esmenta la base doctrinària del *Vedanta* de Vyasa, del Ioga de Patanjali, el budisme del príncep Sakyamuni i la doctrina professada pel iogui Ramacharaka. És destacable que al final d'aquesta introducció hi ha uns textos a mode de dedicatòries signats per l'escriptor, poeta i filòsof socialista Edward Carpenter (1844-1929), en els quals escriu fragments de *El Kybalion* (llibre dels iniciats dels misteris hermètics). És possible que Mompou tingués l'oportunitat de conèixer a Carpenter, donat que l'escriptor viatjava sovint a París en els darrers anys de la seva vida. Carpenter, relacionat amb Oscar Wilde va ser un defensor dels drets dels treballadors i els homosexuals amb una presència influent en la política britànica. En el terreny filosòfic va profunditzar en l'estudi de la mística en viatges a Ceilan i la Índia.

Un altre llibre que formava part de la biblioteca del compositor era *L'Éducation de soi-même* del Dr. Paul Dubois de 1916, editat per *Masson et Cie, Éditeurs (libraires de l'Académie de médecine)* de París, en l'índex del qual hi podem trobar temàtiques com la consciència, egoisme i altruisme, pensament meditatiu, perspicàcia moral, bondat, etc.

Tot i que podria ser que Mompou hagués fet aquestes lectures anys abans de la seva carta a Blancafort de 1923, no en tenim constància. Hem de considerar que, en realitat, aquestes lectures no van significar una influència per fer els escrits dels pensaments, donat que el gruix de reflexions

⁷⁶ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 154.

⁷⁷ Frederic Mompou. Carta a la família. París, 10, desembre, 1923. BC. M5022/3.

⁷⁸ El llibre es troba a la biblioteca personal de Frederic Mompou i Carmen Bravo. FM.

⁷⁹ Albert Caillet. *Traitement mental et culture spirituelle*. Vigot Frères Éditeurs. París, 1912, p. XII.

"L'home doncs, se'ns apareix com un esperit, proveït pel seu Creador d'un meravellós instrument: el mental i el corporal; el seu paper a la Terra consisteix en aprendre a jugar-lo. Pot o no, exercir-lo: però cal que sàpiga. I fins que hi arribi, recomençarà. Heus aquí tota la nostra vida present."

filosòfiques de les quals tenim documentació estan fetes de l'any 1913 fins l'any 1919 a Barcelona. Les primeres notícies documentades en relació a aquests llibres sobre ajuda psicològica, amb continguts de les filosofies orientals, es situen dins de la dècada dels anys vint, període en el qual sembla que Mompou entrés en contacte amb aquestes corrents de pensament a París.

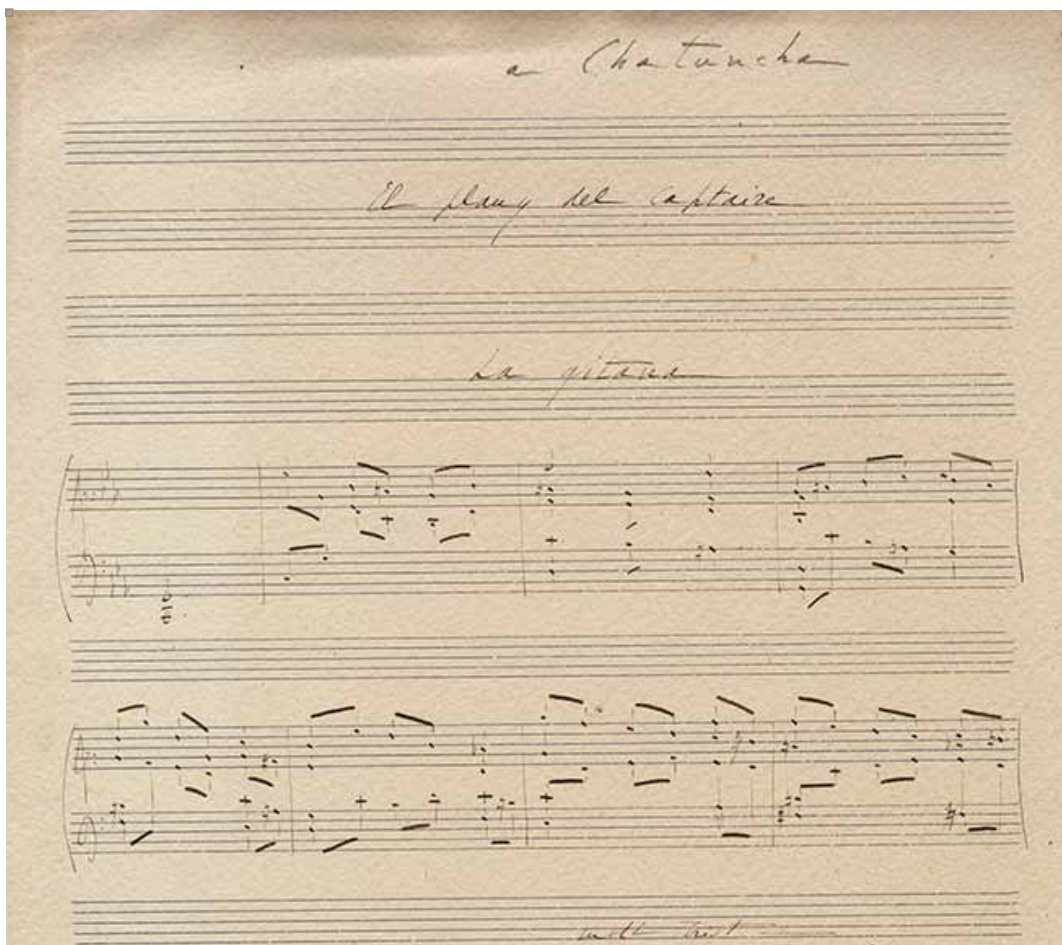
En un altre context i anys més tard, Mompou esmenta un episodi citat a la biografia de Janés, que suggereix algun tipus de fenomen paranormal, o almenys sembla que aquesta fou la impressió que visqueren el compositor i la seva esposa Carmen Bravo en una de les visites a Nohant, a la residència de George Sand en la qual havia passat temporades amb Frédéric Chopin, visita originada per la relació d'admiració que Mompou sentia pel compositor polonès:

”Vàrem arribar tard i el porter tancava el reixat del palau. No ens hi van deixar entrar. Diu: “tornin a venir a les dos”. Vàrem anar a menjar una cosa per allí, però abans vàrem demanar que ens deixés entrar una mica al jardí, a la quadra, les cavallerisses, a veure els cotxes. I estàvem mirant els cotxes d'època, en els que anaven a París, i llavors tant la Carmen com jo sentim tocar el piano, amb un so de piano molt antic, un scherzo. No es pot dir que fos suggestió. A la tarda vàrem preguntar qui hi havia a dalt. Ens van assegurar que no hi havia ningú, però el piano hi era..., el piano on també hi havia tocat Liszt... Va ser molt bonic això”.⁸⁰

D'aquest comentari el que resulta rellevant pel nostre estudi és la naturalitat amb la qual Mompou ho viu, donant una categoria de “bonic” a una situació que podríem qualificar de poc normal o paranormal. Tot i els dubtes que ens pugui generar el tractament subjectiu d'aquesta circumstància, les dades que anem recollint no ens justifica tant la certesa del fenomen, sinó la certesa de la normalitat amb la qual Mompou ho explica, interpretació reflexionada posteriorment. Això implica que aquest tipus de influències ocultes o circumstàncies inexplicables no esdevenien particularment sorprenents per a Mompou.

Podem incloure dins de l'interès de Mompou pels mons ocults, la fascinació que va sentir molts anys abans per la cultura dels gitans, la qual és una referència en les seves composicions: *Gitano* (*Impressions íntimes*, 1914) i *Gitanes* (*Suburbis* 1916). La gitana Chatuncha apareix en aquest esborrany, en la dedicatòria de la segona peça de *Suburbis*:

⁸⁰ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 223. Conversa amb Mompou el 17 d'agost de 1971.



Imatge 22. Manuscrit de *Gitanes I*, Suburbis (1916).⁸¹

En la versió editada de 1922 de Senart (posteriorment de Salabert), el títol és canviat per *Gitanes I* i la dedicatòria també és modificada, a Robert Gerhard.

Disposem de diverses imatges de la gitana Chatuncha. La que mostrem d'exemple és prou il·lustrativa donat que la gitana té agafada la mà de Mompou en una posició de llegir-li o predir-li el futur. El jove compositor sembla que accepta el joc d'una forma desenfadada. Per a Mompou, educat en un àmbit burgès i refinat, Chatuncha i la cultura gitana, representaren una altra cara del món social i cultural. Per una banda infon un sentiment planyívol com es desprèn del subtítol de la partitura autògrafa "El plany del captaire", però per l'altra banda una possibilitat de descobriment d'allò desconegut i ocult, amb els seus ritus i creences viscudes de forma natural. Aquesta percepció és la que justifica la presència de la figura del món gitano en diverses de les seves composicions. La figura de la gitana i el sentit de llibertat que representava des del punt de vista cultural, s'afegia a l'interès que despertà en Mompou tot allò que tenia relació amb la marginalitat. En relació a la gitana Mompou s'expressà així: "Hi anava molt i m'hi trobava bé".⁸²

⁸¹ Frederic Mompou. Primer esborrany de *Gitanes I*. BC.

⁸² Frederic Mompou. Entrevista de Montserrat Roig al programa *Personatges*. TVE a Catalunya. Barcelona, 1978. FM.



Imatge 23. Gitana, inspiradora de *Suburbis* (1916).⁸³

A manera de resum podem afirmar que Mompou es mostrà obert a l'esperit renovador pel que fa a l'àmbit espiritual, participant d'alguna manera de la revolució espiritual que va influir en els ambients parisencs i també catalans. D'acord a les dades documentals, l'apropament de Mompou a aquests moviments durant el segon període de residència a París, venia motivat per una necessitat terapèutica a les seves crisis emocionals periòdiques, d'aquí el seu interès per les "sciències psicològiques", les quals incorporaven elements de filosofies orientals i pràctiques, que pel seu secretisme o esoterisme, les anomenaven "ocultes".

Tanmateix pel que es desprèn dels seus escrits convé remarcar que no és un registre en el qual Mompou s'identifiqui absolutament, des del punt de vista ideològic, i molt menys d'una manera militant, donat que l'esmenta de forma molt puntual en les seves cartes. La quantitat de material

⁸³ Fotografia de Chatuncha i Mompou. No consta l'autoria, però probablement feta pel seu germà Josep Mompou, gran aficionat a la fotografia. BC.

escrit que Mompou ha deixat de reflexions i pensaments filosòfics, així com de conceptes sobre l'art i la vida, en relació a les referències a l'esoterisme, a la teosofia, a la pràctica de les ciències ocultes, i fins i tot a l'orientalisme, ens duu a la conclusió, que tot i tenir una importància puntual en un moment o una època concreta en el període parisenc de Mompou, la revolució espiritual que suposaren aquests moviments, els hem de valorar com anecdòtics i en cap cas vertebradors de l'estètica i la música de Mompou. El nus genealògic de la seva música es produeix molt abans i té unes arrels molt més profundes, que toquen el seu estat vital i les seves reflexions més íntimes.

Certament Mompou participa d'una visió espiritual diferent de la predicada per la religió oficial catòlica, però mai ho va fer des de la irracionalitat, l'onirisme o la creença supersticiosa. Ben al contrari, en les reflexions filosòfiques veurem com intenta cercar els raonaments lògics que facin comprensibles els conceptes de Déu, de l'eternitat, dels oposats i tot allò que en principi esdevé inexplicable. Mompou desenvolupa un pensament molt personal, on hi trobem ressonàncies amb diverses corrents filosòfiques antigues i modernes, no tant com a fonts d'influències directes, sinó que simplement concorden en els patrons de pensament. No hi ha dubte, que sense estar del tot aliè a la teosofia i a les influències de moviments ocultistes del moment, Mompou es movia en un punt d'intersecció pel que fa l'espiritualitat i la materialitat. En una carta a la família comenta la presència de l'homeopatia a París amb certa incredulitat, o si més no amb un to desapassionat: "Ara vaig a dir-li una cosa que potser farà riure, però aquí l'homeopatia pren gran interès, els millors doctors l'apoiem..."⁸⁴

En un qüestionari per a la ràdio dels anys setanta li preguntaren què havia estat, segons ell, el més important que l'home havia realitzat en els darrers vint i cinc anys. La resposta és força significativa de la importància que Mompou donà també al progrés tecnològic i als avenços científics, símbols del desenvolupament material característic d'Occident:

"Más que la maravillosa hazaña del viaje del hombre a la luna, los medios de exploración científica del espacio y el que yo viera esta hazaña sentado en un bar frente al televisor".⁸⁵

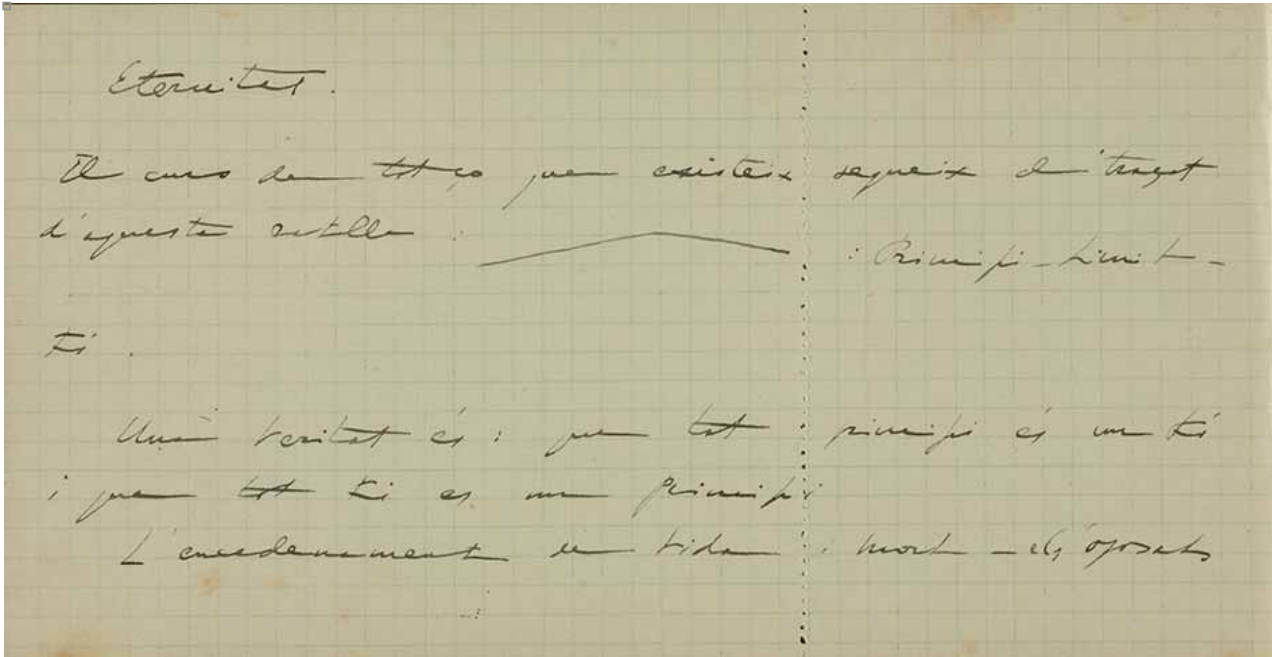
La meua interpretació és que, donada la seva personalitat i la seva capacitat d'autoanàlisi, Mompou intenta dur al seu conscient, la comprensió de la seva experiència contradictòria com hem dit. Aquesta obertura de límits pot aproximar-lo a alguns conceptes concordants amb aquestes corrents de renovació espiritual. Això fa que no ho defugui, sobretot si li poden oferir alguna solució terapèutica, donat que d'alguna forma personatges com el Dr. Dubois o Albert Caillet, el que feien, en certa manera, era occidentalitzar, donar forma científica, a procediments i pràctiques orientals. A la vegada, l'actitud reflexiva i ambivalent de Mompou podria haver posat en termes relatius la validesa de certs moviments o idees, dels quals no se li escaparien la condició superficial d'una moda. Mompou flueix en el seu entorn, es mostra obert a tot, però al mateix temps, tot el que recull passa pels filtres de la seva capacitat reflexiva i intuïtiva amb l'objectiu de surar i vèncer els moments de crisi que experimenta la seva vida personal.

⁸⁴ Frederic Mompou. Carta a la família. París, 5, desembre, 1927. BC. M5022/3.

⁸⁵ Frederic Mompou. Qüestionari de Radio Nacional (c. 1970). BC. M5020/28.

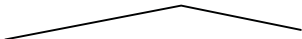
II.5. L'ETERNITAT

II.5.1. Eternitat i oposats



Eternitat

El curs de tot lo que existeix segueix el traçat d'aquesta ratlla

d'aquesta ratlla  *Principi - Límit - Fí*

Una veritat és: que tot principi és un fi i que tot fi es un principi

L'encadenament de vida i mort – els oposats

Imatge 24. Pensament *Eternitat i oposats* (1919).¹

Aquesta reflexió posa en relació el concepte d'eternitat amb els oposats. Mompou utilitza una ratlla per indicar tres punts diferents (principi, límit i fi). El principi i el fi són els elements oposats, però entre l'un i l'altre hi ha el "límit". Aquest límit quin sentit té?: el d'incorporar un punt de tensió i la

¹ Frederic Mompou. PS, *Eternitat i oposats*. BC.

idea que aquests oposats generen un moviment. El moviment està gràficament expressat amb els tres punts que delimiten la ratlla: l'inicial, el de canvi de direcció i el final.

La darrera frase transposa els conceptes de “principi” i “fi” amb els de “vida” i “mort”, els quals també actuen com a manifestacions oposades de l'existència. Com hem analitzat, podem justificar que Mompou participa d'un pensament que accepta l'ambivalència, per tant no és sorprenent que situï la mort en combinació amb la vida. Aquest és el sentit que té “l'encadenament” de vida i mort. Mompou no situa la mort com un final conclusiu, sinó com un final conciliador amb el pas necessari per a la vida, i en aquesta combinació sorgeix un dinamisme, un moviment, el que ell anomena “el curs de tot el que existeix”. Un “curs” que en si mateix, com una manifestació fluïda, esdevé un element independent.

Mompou introdueix aquest tercer element, que ens remet al seu escrit *Trinitat*,² en el qual feia referència al “Res”, a partir del qual es generava tot. Recordem que l'exercici reflexiu de Mompou arrenca d'una necessitat alliberadora d'una autoconsciència contradictòria. Per a qualsevol persona en el context d'Occident, en especial de classe benestant, la dificultat d'un l'alliberament existencial (com el de Mompou) i la seva problemàtica, ve condicionada a allò que socialment i cultural resta constituït i institucionalitzat amb codis arrelats, a través dels quals pensem i actuem. Així com a Orient el vedanta, el ioga, el budisme o al taoisme ensenyen que la vida deixa de semblar problemàtica quan advertim que l'*ego* és una ficció social, Mompou assenyala en els seus escrits aquest tercer element, generat a partir de l'encadenament, de la combinació, de la integració dels oposats, al qual l'*ego* no hi té accés i per tant el problema tampoc. És un espai al qual no anomena, en el que les coses transcorren de forma independent, com si estiguessin dins d'un flux continu que esdevé al marge de la nostra problemàtica. Mompou es refugia, s'explica i actua en aquest àmbit, en el qual no hi ha altra cosa que la fluïdesa. Mompou ho explica així: “Tot el que és vida, existència, són dos forces oposades, enemigues, però que juntes fan una tercera”.³

Després d'aquest comentari de Mompou, la conversa amb Clara Janés segueix de la següent manera:

Janés.- Quants anys et vas passar pensant tot això?

Mompou.- Quan vaig tornar de París la segona vegada. Sempre he tingut aquestes intuïcions importantíssimes”. Tothom sap pensar el que li han donat mastegat: “el cervell llogat”

Janés.- Tot això no ho apliques a la teva música?

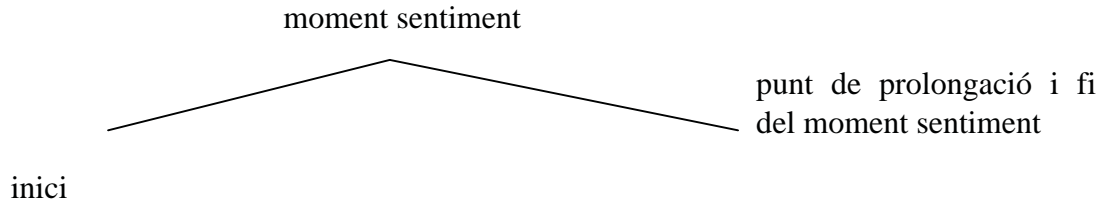
Mompou.- No, no... Però a lo millor també surt. Profunditzant, a lo millor es podria veure...

Efectivament, a través del moviment melòdic que anomena *frase de passió* o *frase de puresa* de *L'Estudi del sentiment*, Mompou estableix tres punts que segueixen el mateix recorregut: (1) “inici”, que augmenta fins (2) “moment de sentiment” i que disminueix fins (3): “punt de prolongació i fi del moment sentiment”:⁴

² Vegeu l'apartat dedicat a *Trinitat*, p. 105.

³ Clara Janés. Conversa amb Frederic Mompou el 13 d'agost de 1971. CJ.

⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *Melodia i eternitat*, p. 296.



D'altra banda, la idea d'integrar el principi amb la fi, en un moviment continuat, té concordances amb la interpretació del temps que fa el budisme a través de la transmigració o reencarnació. Cada reencarnació és la conseqüència d'una reencarnació anterior, de forma que en aquesta creença la situació de les nostres vides actuals ve causada per les anteriors. En aquest sentit, cadascun de nosaltres ja hem recorregut un nombre infinit de vides, però aquesta situació és salvable si s'aconsegueix l'alliberament, es dir arribar al Nirvana. Quin sentit té arribar al Nirvana?: no continuar en aquest cercle inacabable en el qual experimentem el sofriment. Borges observa que si cada encarnació és la conseqüència d'una reencarnació anterior, si les nostres gràcies i desgràcies actuals depenen del que hem fet en la vida passada, es fa evident que no hi pot haver un primer terme de la sèrie.⁵ Cal aclarir que pel budisme, "infinit" no és sinònim d'indefinit o d'innumerable; significa, com en les matemàtiques, una sèrie sense principi ni fi (d'aquí el símbol del cercle del mandala on qualsevol punt és principi i fi).

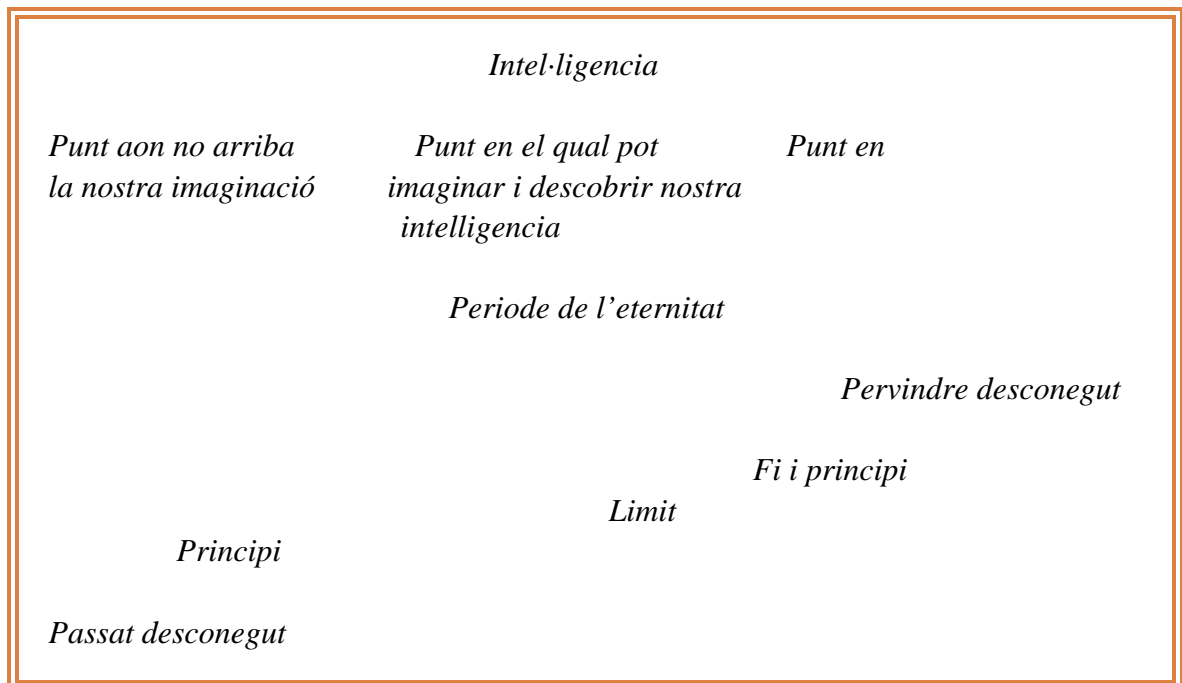
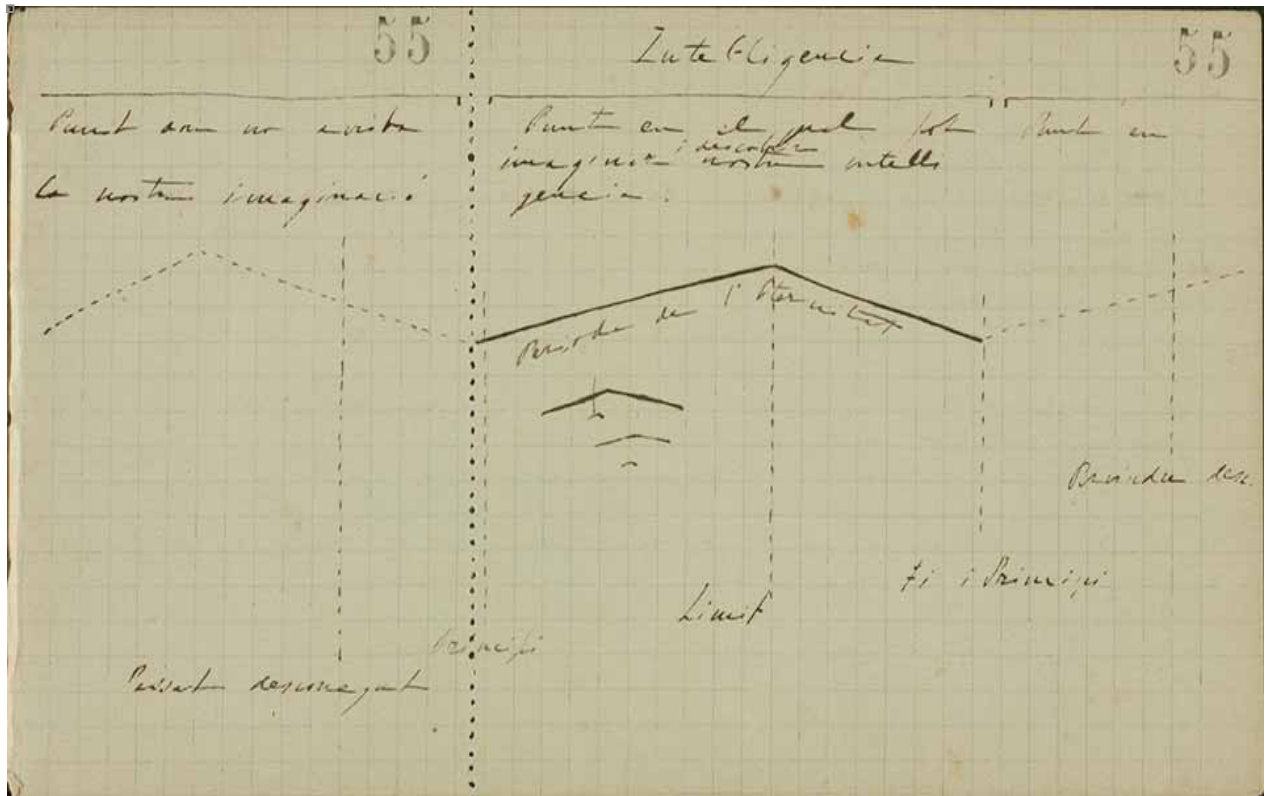
La creença de la reencarnació, que ens pot semblar una fantasia, ha estat professada per diverses cultures en diferents èpoques: "Pitágoras, según Diógenes Laercio, dijo haber recibido de Hermes el don de recordar sus vidas pasadas,... según Platón el ciclo de las reencarnaciones dura mil años,...César atribuye la creencia en la transmigración a los druidas de Bretaña y de Galia, Plotino: las sucesivas reencarnaciones són como un sueño después de otro, o como dormir en camas distintas,... David Hume afirma que la doctrina de la reencarnación es la única que la filosofía puede aceptar y que todos los argumentos que prueban la inmortalidad del alma prueban también su preexistencia".⁶ Però la raó que fins i tot un empirista com Hume accepti argumentalment la transmigració en l'accepció de la metempsicosis,⁷ és a dir, de la peregrinació de l'ànima a través dels éssers, és perquè estem parlant d'una preexistència, d'una infinitud, dit d'una altra manera, no hi ha un punt en el qual es comença i un altre en el qual s'acaba. Tot és el mateix lloc dins del qual tot succeeix. Això ens duu a "l'absència del límit", idea que podem constatar en la interpretació que Mompou fa del concepte "eternitat" (amb la inclusió gràfica de les línies discontinues que veurem en els esquemes dels apartats següents), i que es projectarà implícitament i explícita en la seva música a través de certs elements que veurem en el tercer capítol, com són l'absència de barres de compàs.

⁵ Jorge Luis Borges. *Qué es el budismo*. Emecé Editores. Barcelona, 1991, p. 68-69.

⁶ *Ibid.*, p. 62-65.

⁷ José Martínez Hernández. *La experiencia trágica de la muerte*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2010, p. 84. Fa referència a *Sobre la immortalitat de l'ànima* de Hume.

II.5.2. Eternitat i intel·ligència



Imatge 25. Pensament Eternitat i intel·ligència (1919).⁸

⁸ Frederic Mompou. PS, *Eternitat i intel·ligència*. BC.

Mompou reflexiona, de forma molt gràfica, sobre la manera en que, segons ell, la nostra intel·ligència pensa el concepte d'eternitat, situant els límits del que per nosaltres és intel·ligible. Si ens fixem amb l'esquematzació dels claudàtors superiors, la intel·ligència només abasta un període dins del qual imaginem el nostre "etern suposat" (la franja central), situat en l'espai del mig. En aquest espai (o temps) vivim el "període d'eternitat", el qual ve definit pels tres punts (esmentats també en la reflexió de l'apartat anterior) que li donen el moment o el moviment de *principi, límit i fi*. Donat que Mompou assenyalava dos espais més, el "passat desconegut" i el "pervenir desconegut", l'espai central el podem entendre com a "present conegut" i es configura en una relació triàdica amb un passat i un futur. Aquests dos períodes no estan a l'abast ni tan sols de la nostra imaginació.

És rellevant que dins del període central o "període d'eternitat" a l'abast de la nostra intel·ligència, dibuixa uns claudàtors en forma d'angle, que es reproduïxen progressivament i es van constrenyent. Així, en l'esquema general es donen dos moviments o extensions contràries: expansió i constrenyiment. Per una banda l'eternitat que nosaltres imaginem no és en realitat tota l'eternitat, n'és una part, existeix quelcom més vast i ampli, allò que és inimaginable, però per altra banda això indica que el "període etern" tampoc té límits a la inversa. Aquesta lògica induïx a Mompou a raonar que el concepte d'eternitat, en clau temporal, s'amplia i s'estreny, s'allarga i s'escurça alhora, el que significa que el temps desapareix. Per tant, entén l'eternitat com quelcom fora del temps.

No tenim constància explícita de cap lectura específica que conduís a Mompou a establir aquest concepte de l'eternitat. Sembla però prou justificable, que les lectures i converses amb els companys de l'ermita a l'entorn de les religions antigues, en les quals sí que tenim constància de textos com *Eclesiastés*, el *Corà*, o els *Upanishads*, esdevinguessin estímuls per aquestes reflexions, a través de les quals el compositor arribés a conclusions personals. La manera esquemàtica de representar aquestes conclusions, mai des de la dialèctica ni la metàfora, ens pot justificar que són producte d'un procés intuïtiu personal amb l'objectiu d'arribar a una conclusió comprensible.

En el seu plantejament, Mompou es situa en la paradoxa d'imaginar "el punt on no arriba la nostra pobre imaginació" tal com ell mateix escriu en l'esquema. El seu argument implica (en sintonia amb aquells textos) el que tradicionalment defineix allò místic, es dir "relatiu o pertanyent als antics misteris religiosos",⁹ tant en quant "el que no podem pensar amb la ment, és allò per el qual la ment pot pensar".¹⁰ Aquest esquema mostra una capacitat d'ascesis, en el sentit d'una pràctica per alliberar l'esperit intentant plasmar en un esquema la presència d'una absència (fet que ens remet a *Música callada*),¹¹ la presència de quelcom ocult que posa de relleu la possibilitat d'una plenitud, d'entreveure un absolut que es correspon amb un concepte d'eternitat. El pianista Arcadi Volodos descriu la *Música callada* en sintonia amb la idea d'eternitat d'acord a aquesta clau conceptual: "Sembla que la música, més que composta, ha estat esquinçada de l'eternitat... El compositor simplement ens dóna accés a aquesta eternitat sonora...".¹²

Esdevé inqüestionable associar el mot "eternitat" amb la idea de temps. De fet en algun diccionari encara ens podem trobar aquesta definició: "espai de temps molt llarg".¹³ També podem trobar la definició, més apropiada, de "caràcter d'allò que és fora del temps" i etern com l'adjectiu que indica

⁹ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=M%EDstic&operEntrada=0>.

¹⁰ Ramón Andrés. *No sufrir compañía*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2010, p. 26.

¹¹ Vegeu l'apartat dedicat a *De les sintonies a la Música callada: el flux d'una consciència d'unitat*, p. 315.

¹² Arcadi Volodos fa aquesta descripció de *Música callada* en el pròleg del llibre *Frederic Mompou, l'etern recomençar*. Adolf Pla. Ed. La Mà de Guido. Sabadell, 2012, p. 15.

¹³ Santiago Albertí. *Diccionari de la llengua catalana*. Albertí Editor. Barcelona, 1975, p. 182.

“que no té principi ni fi”.¹⁴ En llatí *aeternitas* significa també immortalitat. I la partícula *ter* és definida com “tres vegades” o també com a “simple idea de repetició”.¹⁵ La repetició en el sentit més estricte és l'absència de moviment perquè l'acció neix de la no acció (cal deixar de repetir, l'aturada, la no acció per tal de donar possibilitat a un inici). En aquest sentit, la immortalitat o perpetuïtat és la negació del temps donat que nega qualsevol límit o cesura per dimensionar-lo. És una paradoxa: si hi ha temps l'hem de poder mesurar, si no té mesura és perquè el temps no hi és. El temps és la possibilitat de limitar. Com més ens aproximem a l'absolut, menys temps experimentem, i aquesta pèrdua del temps, ens trenca o ens obre els límits.

John Cage (1912-1992), a *Escritos al oído*, esmenta el ritme negant l'existència del temps: “En realidad no hay nada que decir acerca del ritmo porque no hay tiempo”.¹⁶ Molt allunyat en el temps, Sext Empíric (segle II) en el *Adversus mathematicos*, en el capítol sobre la música i els músics, diu que el temps no és res, i per tant tampoc ho són els peus, ni els ritmes, ni la ciència dels ritmes”.¹⁷ La coincidència entre dos pensaments tan allunyats en el temps és sorprenent. Estem davant d'una afinitat de pensament que excedeix la pauta cronològica. Sant Agustí (segle IV d.C.) si afegeix fent-se la següent pregunta: “Qui ensenyarà al cor dels homes que pot detenir-se per veure com l'eternitat, per sempre immòbil, ni passada ni per venir, expressa els temps passats i per venir?”.¹⁸

El racionalisme de l'home del segle XX, en general, està despullat d'un pensament místic personal, el qual el fa derivar, a voltes, a un misticisme de projecció social a través de les ideologies, en les quals el mite del U és una, entre altres relacions possibles que no mereix ser privilegiada de manera absoluta, i es desentén de la idea d'eternitat, com si fos quelcom poc pràctic o poc útil. D'alguna forma la idea d'eternitat es relaciona amb un període molt llarg de temps, indissociable amb l'imaginari temporal. L'eternitat es dóna en funció que el temps existeix, una successió inabastable d'anys que es succeeixen. Tanmateix pel místic Sant Agustí l'eternitat no és una opinió filosòfica, ni un dogma religiós, ni un ideal inabastable, sinó més aviat quelcom tan simple, tan obvi, tan present i tan directe que només hem d'obrir els ulls d'una manera radicalment empírica i “mirar”.¹⁹ D'aquesta manera és com Mompou observa l'eternitat, desposseint-la del temps, entenent que el moment etern és el moment intemporal, fora del temps, que no sap ni de passat ni de futur. La consciència d'eternitat no consisteix en un temps perpetu, sinó que es dóna, en la seva totalitat, sense temps.

El moment intemporal és una experiència que en un moment o altre tots hem experimentat, potser sense adonar-nos-en. En el terreny de la interpretació musical es una experiència bastant tangible tant per qui interpreta com per qui rep la interpretació. La dificultat alhora de comunicar una obra musical complexa de dimensió llarga, per exemple una sonata, exigeix una concentració molt intensa. La intensitat d'aquesta concentració, de l'aproximació reeixida, la intensitat de compenetració amb el contingut, fan que la sensació del temps experimentat durant la interpretació sigui variable i s'escurci. L'experiència d'absència de temps és quelcom que hem comentat entre intèrprets coincidint que en la mesura que la nostra interpretació s'ha acostat més a la “veritat”, més reduïda ha estat la nostra vivència temporal. Sant Agustí pensava que el concepte de veritat es capta de forma instantània, com un llamp: “permanece, si puedes, en ese primer instante, cuando al decir

¹⁴ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=Eternitat&operEntrada=0>.

¹⁵ José Maria Mir. *Diccionario ilustrado latino-español*. Biblograf, Barcelona, 1973, p. 506.

¹⁶ John Cage. *Escritos al oído*. Colección de Arquitectura, 38. Trad. Carmen Prado. Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, p. 115.

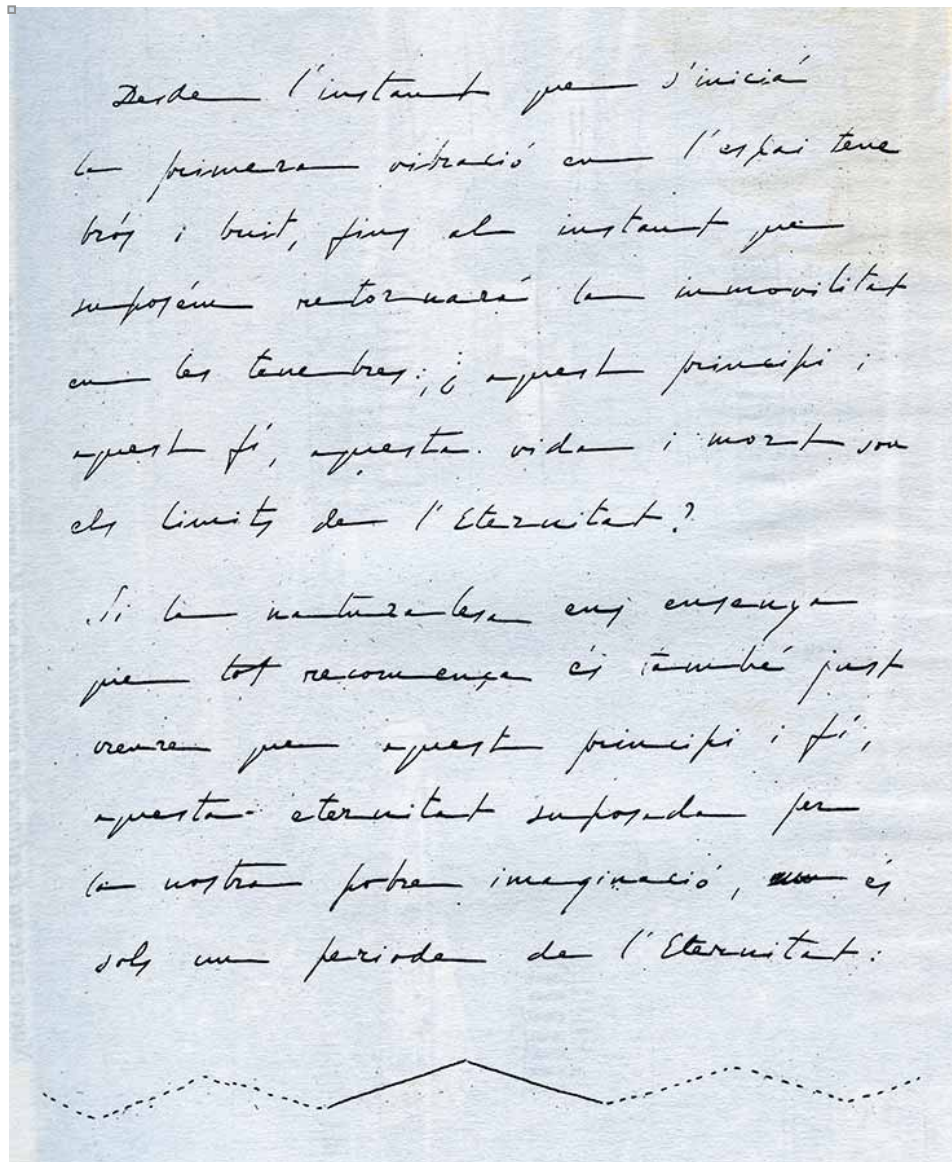
¹⁷ Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2008, p. 24.

¹⁸ Ken Wilber. *La conciencia sin fronteras*. Ed. Kairós. Barcelona, 1998, p. 87.

¹⁹ Ken Wilber. *Op. cit.*, p. 87-88.

“¡verdad!” parece como si experimentaras un estallido”. Aquesta experiència vivencial és sobre la qual Mompou reflexiona i en la qual acabarà participant en la seva activitat creativa.

II.5.3. Eternitat: la roda que roda per si mateixa



Desde l'instant que s'inicià la primera vibració en l'espai tenebrós i buit, fins al instant que suposém retornarà la immobilitat en les tenebres:, ¿aquest principi i aquest fí, aquesta vida i mort son els limits de l'Eternitat?

Si la naturalesa ens ensenya que tot recomença és també just creure que aquest principi i fí, aquesta eternitat suposada per la nostra pobra imaginació, és sols un periode de l'Eternitat:

Imatge 26. Pensament *Període de l'Eternitat* (c. 1919).²⁰

²⁰ Frederic Mompou. PS, *Període de l'Eternitat*. FM.

En aquest pensament, Mompou fa una explicació més elaborada de la seva visió sobre el concepte d'eternitat, que hem vist en els apartats anteriors. D'una forma més explícita ens parla de l'absència dels límits. En la primera frase qüestiona si allò que podem entendre delimita l'eternitat, si allò que té principi i fi (equivalent a la vida i la mort) són realment límits i agafen tota l'arcada de l'eternitat. La segona frase explica que l'eternitat que imaginem només és una eternitat suposada, no real, perquè la nostra imaginació és pobre. Mompou esmenta implícitament la limitació de la nostra intel·ligència (o intuïció), expressada en l'esquema de l'apartat anterior. En aquesta segona frase esmenta la naturalesa i li atorga la qualitat d'ensenyar-nos, fet rellevant per posar en valor que tot allò que creu es relaciona amb el que experimenta amb els sentits, fent un acte d'equanimitat racional ("és també just creure"). Aquesta forma d'expressar-se ens permet justificar la idea que Mompou es mou en un punt intermedi entre el que podríem anomenar un impuls intuïtiu i el discerniment racional, en el sentit de distingir, destriar, garbellar amb els sentits i el pensament. Dit d'una altra manera, la raó de Mompou es fonamenta més en el discerniment i la concreció, que en la dialèctica o l'abstracció.

En aquest pensament, Mompou també dibuixa l'esquema il·lustrant gràficament tres períodes. Una línia contínua entre mig de dos discontinues. Aquesta successió de períodes indica que l'eternitat (línia contínua) es va produint permanentment en un flux continu, que comença i finalitza sent sempre el mateix i a la vegada diferent (línia discontinua). Aquesta idea de vivacitat, de dinamisme, on el principi i el fi es van tornant com si fossin parts d'una roda que roda per si mateixa, inabastable, implica que l'eternitat també es dona en el moviment "fins l'instant que suposem retornarà la immobilitat". En aquest sentit podem trobar certa analogia amb la interpretació que Rudolf Otto fa sobre la concepció mística d'Eckhart per la qual la divinitat es manifesta dins un flux dinàmic: "Es a la vez principio y fin de un magno proceso interno, de un eterno proceso de vida que fluye en sí misma. Es una rueda que rueda por sí misma, un río que fluye sobre sí mismo... Y desde la eternidad la creación es siempre su oficio".²¹

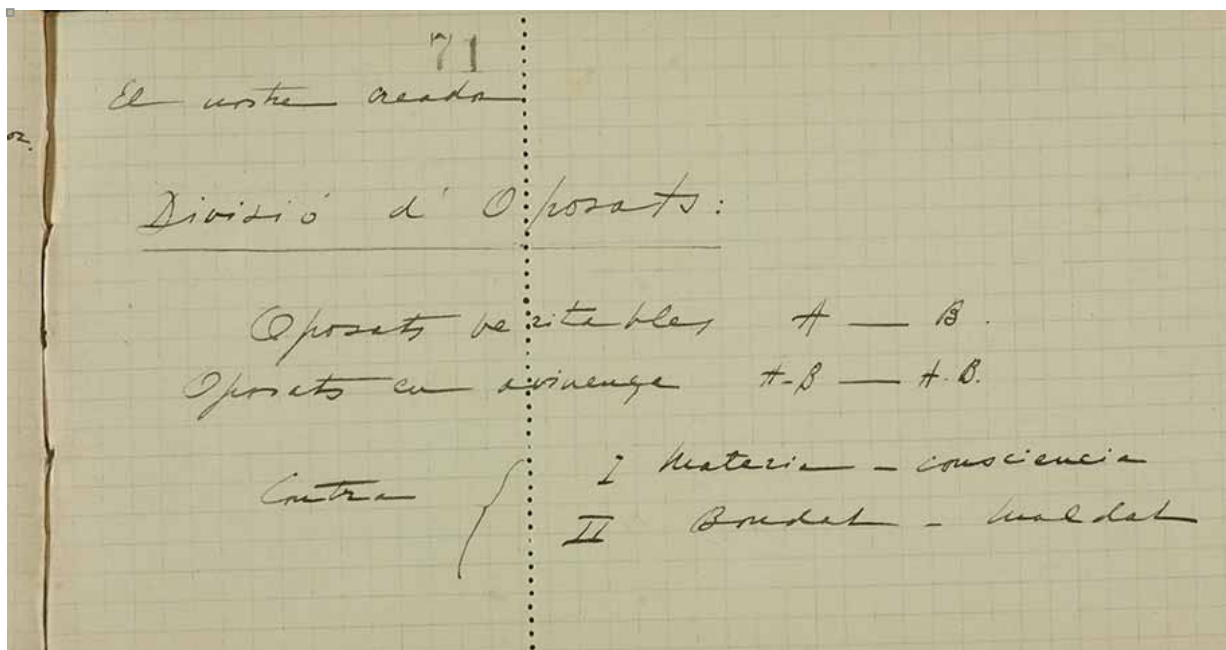
D'acord a tot el que hem analitzat, podem interpretar que l'eternitat com la idea "que tot principi és un fi i que tot fi és un principi", implica una absència del límit, i en aquest sentit, el flux permanent de començar i finalitzar fonamenta la idea del *recomençar*, definició del principi estètic de la música de Mompou.

²¹ Rudolf Otto. *Mística de Oriente y Occidente*. Trad. Manuel Abella. Ed. Trotta. Madrid, 2014, p. 199-200.

II.6. LA UNITAT

II.6.1. La unitat i la divisió dels oposats

El terme “unitat” apareix poques vegades en els escrits, tot i que implícitament hi és en el conjunt dels seus pensaments quan reflexiona sobre els oposats i sobre l’eternitat. Els escrits sobre la unitat els fonamenta amb l’observació de la relació oposada dels aspectes continguts en la naturalesa i la mateixa vida.¹ Alguns escrits són de tipus més conceptuals i abstractes, però en definitiva sempre els relaciona amb allò que és vivencial.



El nostre creador

Divisió d'Oposats:

Oposats veritables $A - B$
 Oposats en avinença $A-B - A.B.$

Contra { I Matèria - consciència
 II Bondat - maldat

Imatge 27. Pensament *Divisió d'oposats* (1919).²

¹ Vegeu l'apartat dedicat als *Contraris integrats*, p. 97.

² Frederic Mompou. PS, *Divisió d'oposats*. BC.

L'expressió “el nostre creador”, figura que Mompou descriu en les seves reflexions sobre la *Perfecció*,³ l'hem d'entendre com una forma d'unitat, conscient, que dóna origen al dualisme. Mompou, a partir de la doctrina del dualisme filosòfic,⁴ (que considera l'univers sota el domini de dos principis oposats, com és el bé i el mal, i considera a l'ésser humà constituït per dos elements distints, el cos i l'ànima), conceptualitza l'existència de dos tipus d'oposats: els que estan veritablement en oposició i els que ho són amb qualitat d'avinença. Ho exemplifica amb dos grups: el grup I, el dualisme *matèria/consciència* i el grup II, el dualisme *bondat/maldat*.

En aquestes oposicions podem observar que el primer grup són noms relatius a conceptes als quals és atribuïble una capacitat creativa i ordenadora. La matèria i la consciència són subjectes d'evolució, en el marc de lo físic i de lo metafísic, amb capacitat per transformar-se a si mateixos. En canvi en el segon grup, la bondat i la maldat, el nom pertany a la categoria adjectiva, són atribucions, qualitats, que per a Mompou, comparteixen la mateixa essència: “La veritable Bondat consisteix en una lluita en si mateix, de bé i de mal”.⁵ Per tant aquestes qualitats de cadascun dels grups d'oposats estableix la diferència que els oposa, que els fa diferents. Aquest pensament estableix la dualitat entre elements duals, els quals poden ser experimentats en la dimensió humana i apareixen pel mateix principi generador. La possibilitat que els oposats puguin estar en acordança inclou la possibilitat de la seva unitat (A-B, amb guió), que es manifestarà en relació a un nou estat d'oposició (A.B, amb punt).

El pensament de Mompou resulta paradoxal, donat que atorga la veritable oposició a la matèria i a la consciència. En qualsevol context cultural, la consciència, entesa com la coneixença immediata i directa que la persona té de la pròpia existència, condició, sensacions, operacions mentals, actes, etc.,⁶ no es pot donar ni percebre fora de la matèria. Pel contrari, reconeix una naturalesa d'oposició en avinença en la bondat i la maldat, dotant-les d'una possibilitat de fusió, de concordança. Aquesta interpretació ens dóna senyals sobre les prèdiques filosòfiques o religioses de Mompou, les quals en cap cas es situarien en el monoteisme, d'un sol déu transcendent, personal i creador, malgrat hagi escrit “el nostre creador”. Si el creador, en la seva unitat, conté la bondat i la maldat, significa que la visió de Mompou és més propera al que hem d'entendre com una forma de panteisme, en la que la divinitat és immanent al món, identificable amb la naturalesa, on tot s'integra. En aquest sentit, Mompou entra en una contradicció, donat que utilitza el terme creador (significativament escrit en lletra minúscula) com a figura divina, alhora que no ho fa en un sentit monoteista. Per aquesta raó, li atribueix la condició d'imperfecte, com podem constatar en les reflexions sobre la *Perfecció*. Aquest creador pot ser una figura heretada de la seva educació, però en realitat el seu pensament està trencant aquest concepte. Està construint un pensament on la divinitat ho és tot i està en cada element per insignificant que sigui. Aquesta concepció serà la que el durà a expressar musicalment, amb la seva concreció, les coses insignificants: un xiulet o l'herba humida.⁷ En realitat, aquesta paradoxa cultural no ho és tant, si observem amb esperit crític models de comportaments socials dins del nostre entorn. Només ens cal observar la capacitat de generar complicitats entre enemics quan l'antagonisme es transforma en un vincle d'unió, davant l'amenaça d'un enemic superior comú. Es manifesta una paradoxa dels oposats: el contrari, uneix els contraris.

³ Vegeu l'apartat dedicat a *La imperfecció del Creador*, p. 152.

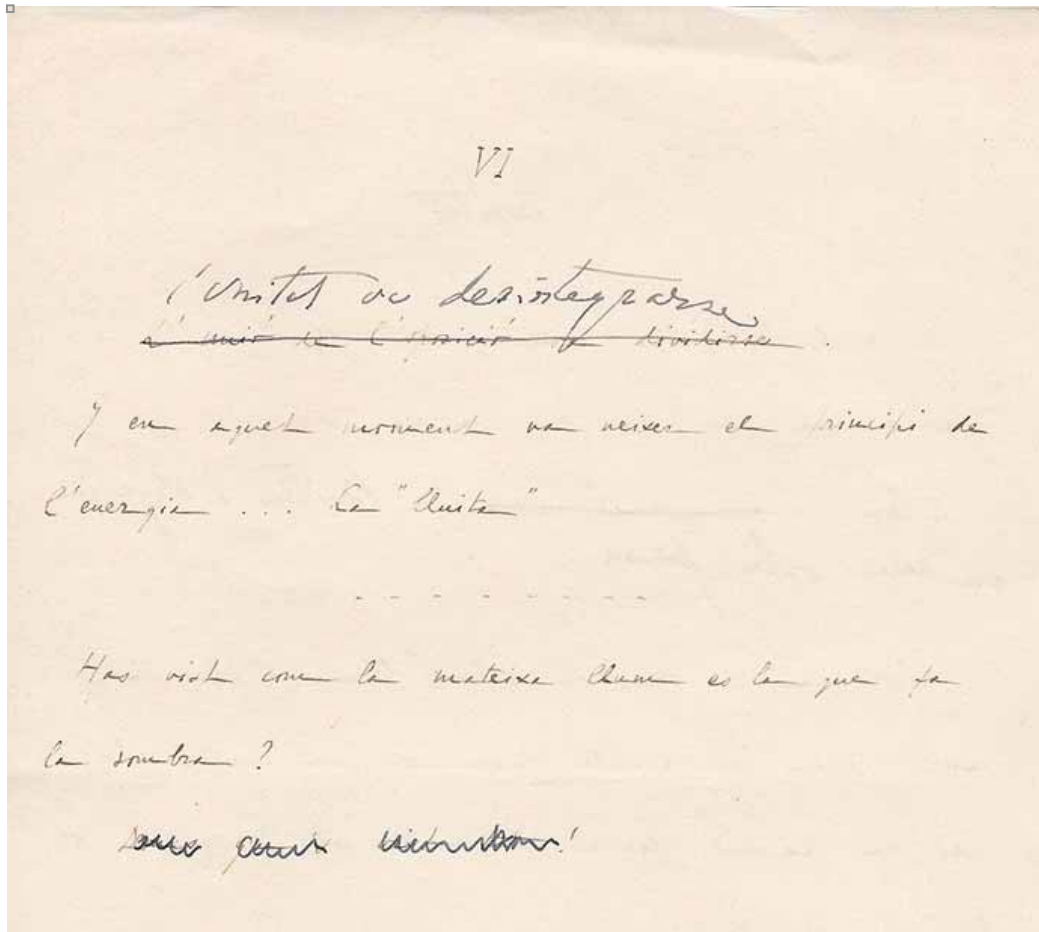
⁴ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=dualisme&operEntrada=0>.

⁵ Frederic Mompou. *Quadern Impressions*. CJ. Annex.

⁶ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=consci%E8ncia&operEntrada=0>.

⁷ Vegeu els exemples musicals de les pàgines 350 i 357.

II.6.2. Desintegració de la unitat



VI
L'Unitat de desintegrarse
L'unió de l'oposició en dividir-se
(esmenat)
Y en aquest moment va neixer el principi de
l'energia... la "lluïta"
Has vist com la mateixa llum es la que fa
la sombra?

Imatge 28. Pensament *L'Unitat de desintegrar-se* (c. 1917).⁸

En la primera frase no es veu de forma clara quina és la preposició que enllaça els termes "unitat" i "desintegrar-se". Podríem fer la transcripció utilitzant "de" o "en". Hem optat per la primera opció. En tot cas, el sentit general de la idea no varia substancialment.

⁸ Frederic Mompou. PS, *L'Unitat de desintegrar-se*. BC.

La primera consideració del text és que les expressions “L’Unitat de desintegrar-se” i “L’unió de l’oposició en dividir-se” suggereixen que la unitat (la qual podria o no existir) agafa presència en el moment que es desintegra, alhora que es donen els oposats. Dit d’una altra manera, Mompou entén que la unitat i l’oposició són indissociables. No hi ha unitat si no hi ha oposats, l’un i l’altre es donen en el mateix moment perquè “són” el mateix moment. La segona consideració és que en el text inclou elements empírics. Mompou ofereix un exemple amb el qual podem experimentar aquesta idea tal com ell la interpreta, emfatitzant la paradoxa que la llum i l’ombra formen part de la mateixa cosa, tot i que (o justament perquè) els hi atorguem qualitats oposades: “has vist com la mateixa llum és la que fa la sombra?”. Els conceptes de llum i ombra els utilitzà en *Cants màgics*, en la segona de les seves peces (c.1917), amb les indicacions *clar* i *obscur*,⁹ amb el que podem deduir d’acord amb la coincidència, que Mompou escriví aquest pensament al voltant d’aquest any.¹⁰

Mompou es qüestionava sobre l’origen dels oposats: “els dos elements oposats, són dos orígens o l’un és conseqüència de l’altre?”.¹¹ En aquest fragment podem deduir, segons el seu concepte d’unitat, que no són dos orígens, sinó un. Aquesta unitat conté en ella mateixa l’oposició. És unitat i són oposats. Però ho són en un moment determinat: en el moment que desapareix la unitat i apareixen els oposats. És el moment de “fi i principi” del seu concepte d’eternitat. Així doncs, allò rellevant de la reflexió és “el moment”, en el qual apareixen els oposats que ens dona la percepció de la unitat (en desaparèixer). Aquest instant és substancial perquè provoca “el naixement del principi de l’energia”, i “la lluita”, que és moviment.

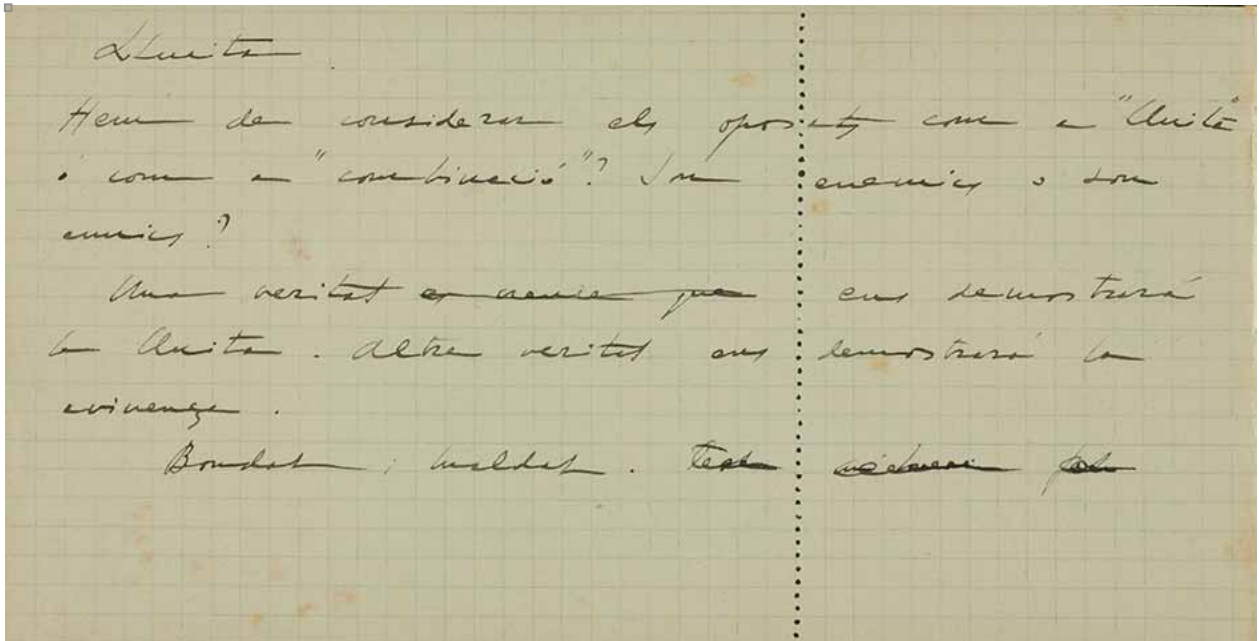
El concepte de lluita el trobem força present en els pensaments de Mompou. La lluita és una relació natural entre elements que són contradictoris i l’hem d’emmarcar en l’experiència vital de Mompou, que es caracteritza per tenir consciència de les contradiccions pròpies i alienes. En aquest pensament fa una abstracció d’aquesta idea situant-la en el context conceptual de la unitat. La lluita, que es desprèn de la unitat en el moment de la desintegració, hauria de tenir alhora el seu contrari, amb el qual també s’hi podrà relacionar en clau complementària, amb clau d’acord. Per aquesta relació Mompou utilitzà el terme “combinació”, com veurem en el text que segueix.

⁹ Vegeu l’apartat dedicat a *Els contraris en la forma i el caràcter*, p. 240.

¹⁰ També ho confirma la utilització de la “y” grega en lloc de la “i” llatina, d’acord amb les notes personals de Clara Janés, segons les quals, l’any 1918, Mompou va adoptar la utilització de la “i” llatina en els textos en català. CJ.

¹¹ Vegeu l’apartat dedicat a *L’origen dels oposats*, p. 101.

II.6.3. Lluita o combinació



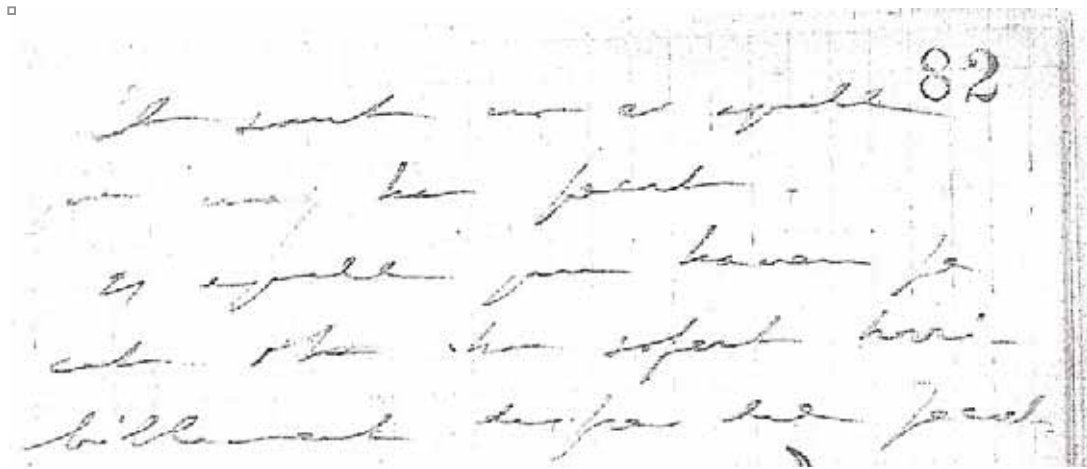
Lluita
Hem de considerar els oposats com una "lluïta"
o com una "combinació"? Son enemics o son
amics?
Una veritat ens demostrarà
la lluita. Altra veritat ens demostrarà la
avinença.
Bondat i maldat

Imatge 29. Pensament *Lluita* (1919).¹²

Mompou menciona dues veritats entre contraris, una que demostrarà la lluita i l'altra l'avinença. D'acord amb el final del text, els oposats que reflecteixen l'enemistat o l'amistat són la maldat i la bondat. L'existència de les dues veritats significa que la lluita i la combinació són possibles en la relació dels oposats. Per tant, significa també que existeix la possibilitat d'una reintegració de la bondat i la maldat, a través de la combinació, és a dir, de l'acordament o l'alternança de les seves qualitats oposades, que formaven part de la unitat que les integrava. És una idea que pot semblar paradoxal, però podem trobar-ne exemples. Borges ens parla d'aquesta ambigüïtat entre el bé i el mal, de l'acceptació de la seva ambivalència, quan fa referència als gnòstics d'Alexandria, que ensenyaven que per alliberar-se d'un pecat era necessari haver-lo comès. També esmenta el "budisme tântric de la mà esquerra", el qual aconsella tant la pràctica dels actes més complaents

¹² Frederic Mompou. PS, *Lluita*. BC.

com dels més repugnants.¹³ Mompou es manifesta de manera similar, acceptant que la santedat i el pecat puguin conviure:



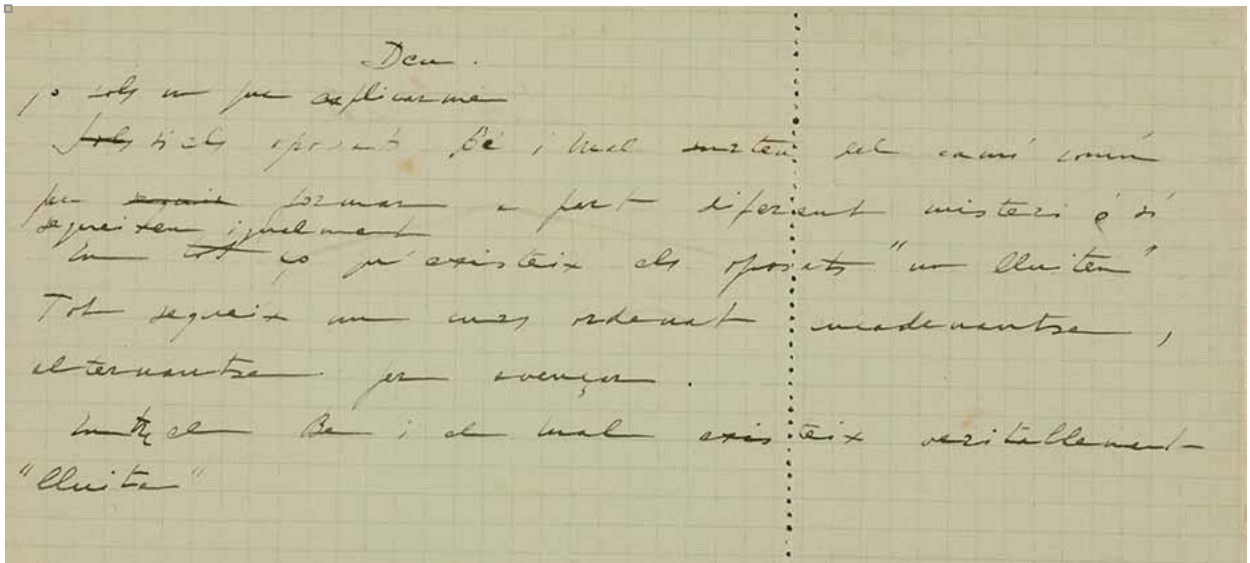
*El sant no és aquell
que mai ha pecat.
Es aquell que havent pe-
cat s'ha (ha) sofert horri-
bblement després del pecat*

Imatge 30. Pensament *El sant* (1919).¹⁴

En un marc teòric, la unitat integrada pels oposats és més fàcil d'entendre que en el marc empíric. Podem comprendre que l'ombra és part constitutiva de la llum, però com podem comprendre que el mal sigui part constitutiva del bé? com podem admetre que per tal que es manifesti el bé, és necessària l'existència del mal? Estem novament davant de la unitat dels oposats, que guiarà permanentment la lògica dels seus pensaments. Davant la dificultat d'explicar-se si la bondat i la maldat són una oposició enemiga o amiga, Mompou esmenta (o dirigeix els seus dubtes) a la figura d'un Déu, tal com veurem en la següent il·lustració. Aquest Déu no és la conseqüència de cap reflexió; Mompou el dóna per sobre existent, ja hi és. Està per sobre del moment en el qual la unitat es desintegra i apareixen els oposats. És una referència que permet a Mompou explicar-se si bé i mal surten del camí comú per dissociar-se o si pel contrari es combinen sense lluitar, si formen part de la dinàmica de combinació integradora de tots els oposats, és a dir, del moviment que fa l'avenc o si estan en lluita. Al final, en el darrer paràgraf afirma de forma prou conclusiva que el bé i el mal estan “veritablement en lluita”.

¹³ Jorge Luís Borges. *Qué es el budismo*. Emecé Editores. Barcelona, 1991, p. 131.

¹⁴ Frederic Mompou. PS, *El sant*. BC.

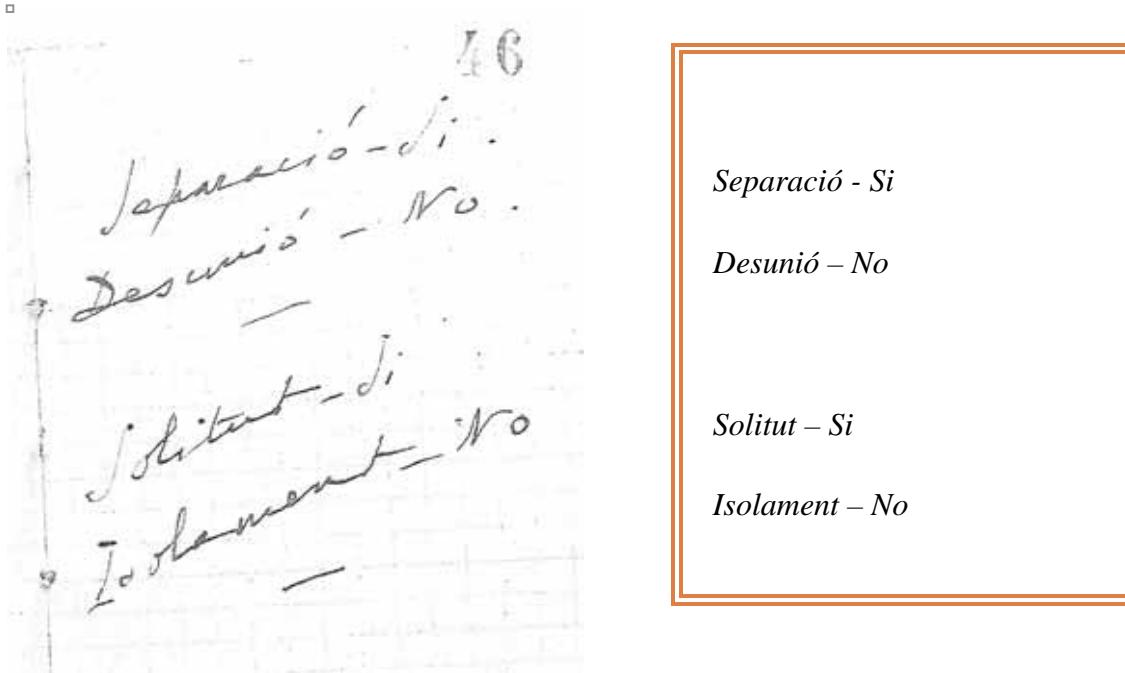


*Deu.
jo sols no puc explicar-me
si els oposats Bé i mal surten del camí comú
per formar a part diferent misteri ó sí
segueixen igualment com tot lo que existeix els oposats "no lluiten".
Tot segueix un curs ordenat encadenantse, alternantse per avençar.
Entre el Be i el mal existeix veritablement "lluita"*

Imatge 31. Pensament *Bé i mal* (1919).¹⁵

La lluita dels oposats de Mompou l’hem d’entendre com una dinàmica de desunió, de divisió, i no com la separació necessària que permet l’estat d’oposició. Mompou ens remet als dos conceptes d’oposició, aquell que està en lluita i aquell que està en combinació. En aquest sentit, fa una diferència entre els conceptes “separació” i “desunió”:

¹⁵ Frederic Mompou. PS, *Bé i mal*. BC.



Imatge 32. Pensament *Separació i desunió* (1919).¹⁶

Quan esmenta que els oposats “no lluiten”, significa que hi ha una integració, la qual està en “tot lo que existeix”. Pel contrari, la lluita és un camí de trencament amb la unitat originària, una impossibilitat de retornar a la unitat dels contraris. Aquesta desunió la trobem representada simbòlicament en els textos religiosos. En un evangeli apòcrif escrit als voltants de l’any 50 observem la referència a la divisió (desunió) com a concepte maligne i destructiu, en oposició a la integració o unió, com un concepte constructiu i positiu. El relat descriu un episodi on Jesús mostra el seu poder sobre els dimonis:

“Y expulsó a un demonio mudo; y expulsado el demonio habló el mudo y las gentes se maravillaron; Y unos dijeron: “Mediante Belcebú, que gobierna a los demonios, expulsa demonios”. Y conociendo sus pensamientos, les dijo: “Todo reino dividido en sí mismo es devastado y toda casa dividida en sí misma no permanecerá. Y si Satanás se dividió en sí mismo, ¿cómo permanecerá su reino? Y si yo expulso los demonios gracias a Belcebú, ¿gracias a quién los expulsan vuestros hijos?”.¹⁷

Dins la tradició budista, aquesta lluita la trobem representada també en la victòria de Shakyamuni sobre *Mara* o el *Maligne* del *Mahaprajña-paramitopadesh*.¹⁸ La lluita és quelcom traslladable a la nostra experiència habitual, individual o social, i Mompou experimentà la lluita en el mal estar per les seves contradiccions, especialment en l’ hivern de l’any 1913, quan va esclatar en crisi. Hom pot pensar en el diable com una mena d’èsser misteriós i sobrenatural, però en el budisme el concepte de *Mara* és completament diferent:

¹⁶ Frederic Mompou. PS, *Separació i desunió*. BC.

¹⁷ Antonio Piñero. *Todos los evangelios*. Ed. EDAF. Madrid, 2010, p. 644.

¹⁸ Daisaku Ikeda. *El Buda viviente*. Trad. Alberto Luis Bixio. Gedisa-Emecé Editores. Buenos Aires-Barcelona, 1982, p. 81. *Mahaprajña-paramitopadesh* és un text sagrat escrit pel filòsof budista Nagarjuna (segle II o III d.C).

“Mara és concebut com una part de la vida que penetra tot l’univers i al mateix temps quelcom que existeix en l’interior del cor i de la ment de cada individu. La naturalesa de Mara consisteix en obrar contínuament per privar als éssers humans de la seva facultat de viure. És la força que s’agita en l’interior d’una persona, la qual està progressant en el seu camí cap a la meta de la il·luminació i la veritat, i que tracta de posar-hi traves”.¹⁹

És en aquest sentit que Shakyamuni i Jesús, es representen com uns símbols de la victòria d’una lluita interna, gràcies a la qual arriben al seu estat il·luminat. Contràriament al budisme, que prescindeix de tota relació personal amb un déu antropomòrfic, Mompou encapçala aquest escrit amb una referència a un Déu, que sobrepassa els valors de la moral, al qual li presenta la possibilitat que el bé i el mal puguin sortir del camí comú, és a dir, que puguin compartir les arrels. En certa forma Borges fa referència a aquesta paradoxal ambigüitat citant a Sant Agustí: “Cuando San Agustín escribe: - Ama y haz lo que quieras -, quiso acaso decir que el hombre que ha llegado al amor divino es incapaz de obrar mal”.²⁰

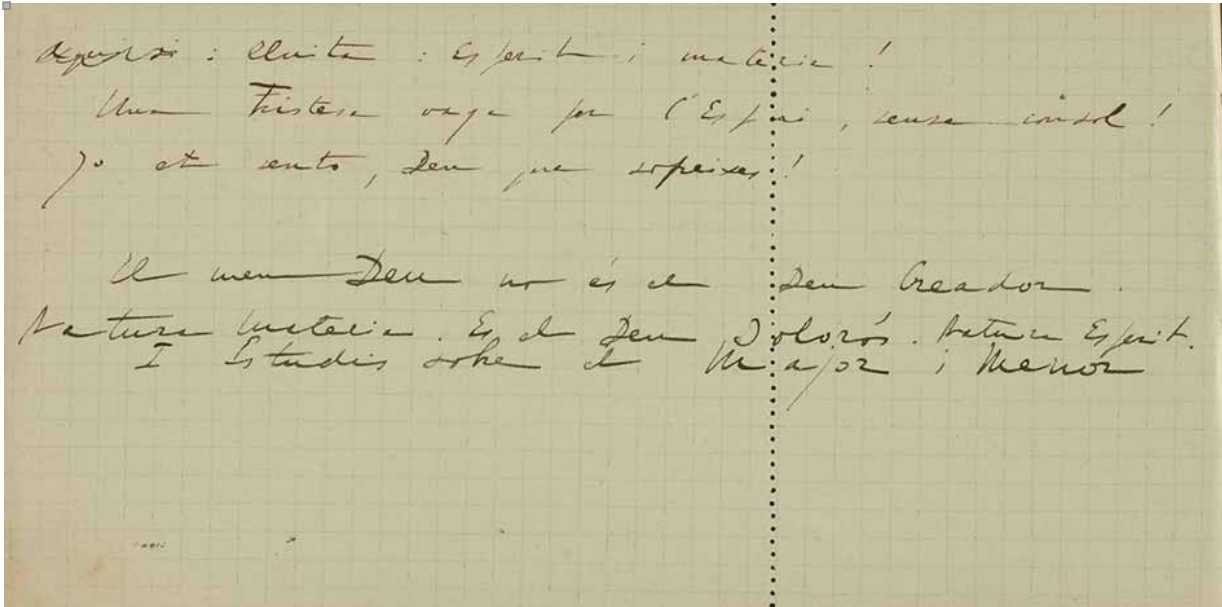
Si la unitat que es desintegra duu dins seu el bé i el mal, vol dir que aquests oposats s’haurien d’integrar, estar en combinació, però en canvi, al final del text, Mompou escriu: “Entre bé i mal, existeix veritablement “lluita”. Per aquesta raó, hi ha d’haver una entitat per sobre d’aquesta unitat. Per tant, el “Déu” al qual es refereix en l’escrit l’hem d’entendre com aquest referent que es situa per sobre de la unitat que genera els oposats al desintegrar-se.

La unitat que està per sota del seu Déu, Mompou l’anomena “Déu creador”:

¹⁹ Daisaku Ikeda. *Op. cit.*, p. 82.

²⁰ Jorge Luís Borges. *Op. cit.*, p. 140.

II.6.4. Déu creador i Déu dolorós



(?) i lluita: esperit i materia!
Una Tristesa vaga per l'Espai, sense consol!
Jo et sento, Deu que sofreixes!
El meu Deu no és el Deu Creador.
Natura materia. Es el Deu Dolorós. Natura Esperit.
I Estudis sobre el Major i Menor

Imatge 33. Pensament Déu creador i Déu dolorós (1919).²¹

El primer mot del text no és transcrit donada la dificultat de comprensió de l'autògraf. Sembla lògic deduir, pel context, que el terme que hauria escrit estaria a l'entorn de la idea d'avinença. En aquest text, ens parla de dos déus diferenciats: el "Déu Creador" i el "Déu Dolorós", emfatitzant la qualitat amb lletra majúscula. Mompou expressa una tristesa "que vaga per l'espai" deguda a la lluita entre l'esperit i la matèria. La lluita la relaciona amb un Déu, amb el qual s'identifica perquè el sent sofrir. No és el Déu Creador, al qual la seva obra el sobrepassa, com hem dit en l'apartat de la contradicció. El seu Déu el "sent", per tant la seva idea de Déu és canalitzada a través del sentiment: "Jo et sento, Deu que sofreixes!". L'exclamació implica que Mompou s'aparta del Déu merament pensat i representat. No arriba als conceptes del bé i del mal a partir d'un procés estrictament racional de la figura de Déu. Ho fa argumentant un sentiment. En aquest punt el pensament de Mompou entra en sintonia amb el d'un lliure pensador, el racionalista Bertrand Russell, considerat per Paul Edwards com un dels grans heretges en moral i religió del segle XX.²² En el debat emès per la ràdio de la BBC entre Russell i el Pare F. C. Copleston (autor d'*A History of Philosophy*) el

²¹ Frederic Mompou. PS, *Déu creador i Déu dolorós*. BC.

²² Bertrand Russell. *Por qué no soy cristiano*. Trad. Josefina Marínez Alinari. Ed. Edhasa. Barcelona, 1983, p. 5.

1948, en el qual debatien sobre la distinció entre el bé i el mal, Russell també recorre al sentiment, com a recurs argumental:

“Copleston.- ¿Cuál es su justificación para distinguir entre lo bueno i lo malo, o cómo se las arregla para distinguir ambas cosas?”

Russell.- No necesito justificación alguna, como no la necesito cuando distingo entre el azul y el amarillo. ¿Cuál es mi justificación para distinguir entre el azul y el amarillo? Veo que son diferentes.

Copleston.- Estoy convencido que ésa es una excelente justificación. Usted distingue entre el amarillo y el azul porque los ve, pero ¿cómo distingue lo bueno de lo malo?

Russell.- Por mis sentimientos.

Copleston.- Por sus sentimientos. Bien. Eso era lo que yo preguntaba. ¿Usted cree que el bien y el mal hacen referencia simplemente al sentimiento?

Russell.- Bien, ¿por qué un tipo de objeto parece amarillo y otro azul? Puedo darle una respuesta a eso gracias a los físicos, y en cuanto a que yo considere mala una cosa y otra buena, probablemente la respuesta es de la misma clase, pero no ha sido estudiada del mismo modo y no se la puedo dar”.²³

Des d’una altra perspectiva, podem interpretar el sentiment de Déu, d’acord a una de les doctrines del Meister Eckhart, consistent en la idea que només posseeix a Déu aquell per qui aquest no és ja *objectum*, sinó *injectum*. Dit d’una altra forma, Déu es converteix en força interna sobre el qual es reflexiona tant menys quant més intensa i plenament es viu. A mesura que l’home esdevé tot això, Déu desesdevé per a ell com a objecte. Ja no està en l’àmbit de les representacions i idees, convertint-se en la força interna i la salut de la seva vida espiritual, “aquello a partir de lo cual fluyen las aguas vivas, florecen los efectos vivos de justicia y salvación”.²⁴ El Déu del text forma part del sentiment de “tristesa que vaga per l’espai, sense consol”, i el sofriment d’aquest Déu és compartit pel compositor. Mompou ens presenta una exposició subjectiva que participa del *injectum* eckhartià. Passa el mateix en la contraposició entre matèria i esperit. Mompou exposa una reflexió que no té cap argumentació metafísica mínimament argumentada des de paràmetres lògics, per tant no és objectiva, sinó interna i subjectiva. La conseqüència d’aquesta aproximació a través del sentiment produeix els dos déus, atribuint la matèria al “Déu Creador” i l’esperit al “Déu Dolorós”.

En el final del text, Mompou escriu el sintagma “I Estudis sobre el Major i el Menor”. Mompou escriu “estudis”, que connota algun tipus d’implicació de les qualitats dels modes, en un sentit contrastat. Tot i no tenir-ne cap certesa, una interpretació plausible seria la d’expressar les qualitats oposades dels modes en relació a les qualitats dels déus: el Déu creador, que fa la matèria i s’expressa a través del mode major, el Déu dolorós, que és l’esperit i s’expressa en mode menor. Aquesta dualitat en els déus la podem veure reflectida en la seva tonalitat, anomenada per Clara Sardin “tonalité modale”, terme agafat de Jacques Chailley. Així com els déus conviuen conjuntament en la ment de Mompou, les seves modalitats conviuen simultàniament en la seva tonalitat: “nous ne saurions dissocier, dans sa production, tonalité et modalité, toutes deux étant

²³ *Ibid.*, p. 220.

²⁴ Rudolf Otto. *Mística de Oriente y Occidente*. Trad. Manuel Abella. Ed. Trotta. Madrid, 2014, p. 158.

utilisées conjointement”.²⁵ Un exemple molt recurrent de la simultaneïtat de major i menor en Mompou és la substitució de la nota sensible en una tonalitat major, per el setè grau rebaixat, que correspon al mode menor:



Imatge 34. Secret (*Impressions íntimes*) (1911-1914).²⁶

La tonalitat és Do sostingut Major. L’anacrusi de començament de cada compàs és el si becaire que correspondria al mode menor. (Aquesta partitura, titulada *Secret*, ens suscita la relació secreta que Mompou tenia amb Carmen Gelada, just l’època de les primeres composicions).²⁷

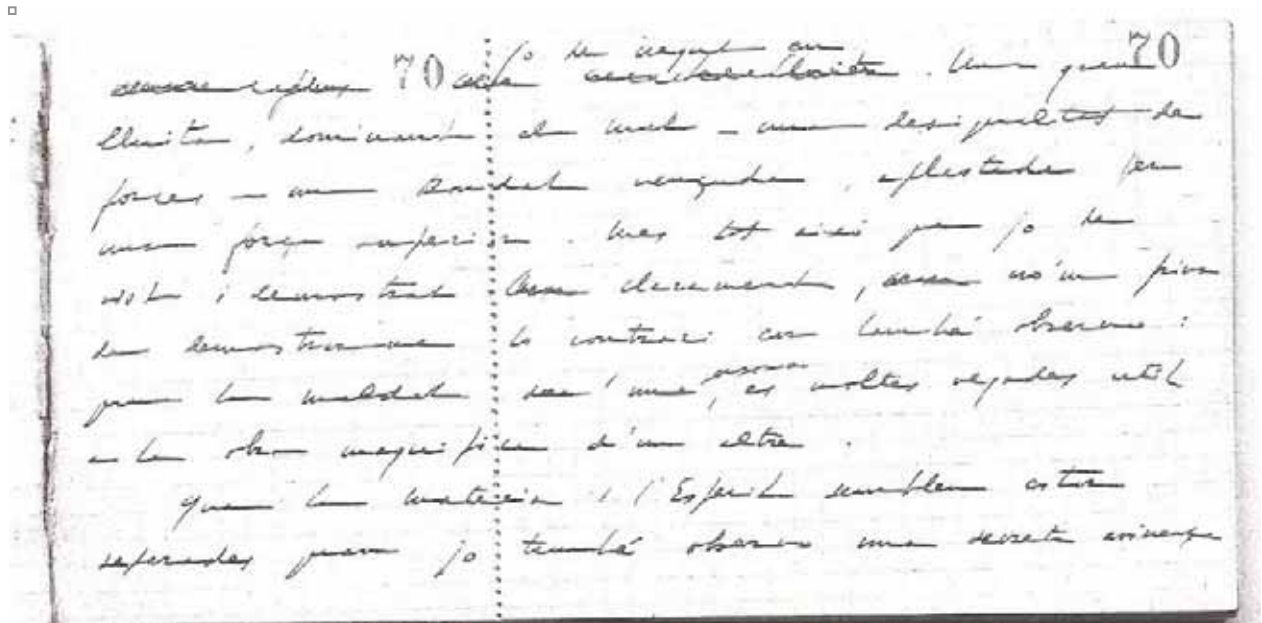
²⁵ Clara Sardin. *L’oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Universitat de París-Sorbonne, 1985, p. 71. “No podríem dissociar, en la seva producció, tonalitat i modalitat, totes dues són utilitzades conjuntament”.

²⁶ Frederic Mompou. Manuscrit de *Secret*. BC.

²⁷ Vegeu l’apartat dedicat a *L’amor i la contradicció*, p. 41.

II.6.5. La secreta avinença de la matèria i l'esperit

En l'apartat anterior hem vist que Mompou situà la matèria i l'esperit en una relació antagònica. En el text següent Mompou insisteix en aquest antagonisme com una “gran lluita”:



“Jo he cregut en una gran lluita, dominant el mal en una desigualtat de forces a una Bondat vençuda, aplastada per una força superior. Mes tot aixó que jo he vist i demostrat clarament, no'm priva de demostrarme lo contrari com també observo: que la maldat d'una persona, es moltes vegades util en la obra magnífica d'una altra. Quan la materia i l'Esperit semblen estar separades quan jo també observo una secreta avinença

Imatge 35. Pensament *La secreta avinença* (1919).²⁸

Comença el text esmentant la lluita entre la bondat i la maldat, i finalitza el text substituint la bondat i la maldat pels termes matèria i esperit en una relació d'avinença. L'esperit el relaciona amb la bondat i la matèria amb la maldat. Posa en valor els conceptes amb els quals se sent identificat (utilitzant la majúscula per anomenar “Bondat” i “Esperit”). Mompou esmenta una desigualtat en la que la maldat (la matèria) és (o forma part) d'una força superior, que venç a la bondat (l'esperit). Aquesta circumstància és la que produeix el sofriment del Déu dolorós, que esmentàvem anteriorment. Però el més rellevant és que Mompou col·loca la idea antagònica de la matèria i

²⁸ Frederic Mompou. PS, *La secreta avinença*. BC.

l'esperit amb una avinença, la qual anul·la aquesta desunió, produint un resultat positiu: “la maldat d'una persona és moltes vegades útil en l'obra magnífica d'una altra”.

L'oposició de la matèria amb l'esperit és una dualitat recurrent sobre la qual s'ha ideat la pràctica ascètica en el pensament filosòfic i religiós, tant a l'Occident com a l'Orient:

“En el brahmanismo y especialmente en la filosofía de los Upanishads, el espíritu y la materia (o el cuerpo) se consideran desde el punto de vista dualista y opuestos entre sí, y de esa oposición de cuerpo y espíritu nacen los diferentes dolores y sufrimientos humanos”.²⁹

Per superar aquesta oposició cal fomentar i accelerar les accions de l'esperit pur i immaculat, amb el que es va néixer, fins que aquest absorbeixi dins de si tots els elements materials del seu ésser. Les pràctiques ascètiques, concebien cos i esperit com dos substàncies oposades, que es distingien clarament l'una de l'altra: el cos és impur i dolent, l'esperit és pur i bo. En les pràctiques més extremes, com les practicades pels jaines, en l'hinduisme, només destruint el cos o, al menys, sotmetent-lo a extremes mortificacions, es podia alliberar l'esperit. La referència a aquest tipus d'ascetisme ens permet posar de relleu la idea de la “secreta avinença”. Mompou, tot i haver comprovat que existeix una “gran lluita”, també observa que aquests oposats poden tenir una relació de combinació, una relació de complementarietat. En aquest sentit, el pensament de Mompou es situa lluny del sofriment ascètic. Ben al contrari, consisteix en integrar els oposats per anul·lar el sofriment. La reflexió la fa en el sentit de dissoldre la separació d'aquesta dualitat entre bondat i maldat. És sorprenent la coincidència de la reflexió de Mompou amb el pensament que incorporà el budisme a la Índia del segle V a.c.,³⁰ en contraposició amb la tradició ascètica bramànica anterior:

“En términos generales, las acciones convencionalmente “malas” se aferran más que las “buenas”. Pero los niveles más altos de la práctica budista se ocupan del desapego con respecto al “buen karma” tanto como con respecto al “malo”. Así, la acción completa es en última instancia acción libre, directa, espontánea, exactamente en el mismo sentido del *wu-wei* taoísta”.³¹

El budisme incorporà un punt d'equilibri, en el qual l'objectiu era la superació de l'estat de sofriment, dissolent la dualitat. Tot i que no ens consta cap referència explícita de pràctica budista de part del compositor, més enllà dels exercicis de meditació als quals es referia en les cartes a Blancafort³² i la contextualització amb l'orientalisme de l'època, hem de dir, que la reflexió sobre la integració dels oposats, com queda constatada en els pensaments que estem analitzant, s'encamina a l'acció lliure del *Wu wei* esmentat abans, que en definitiva representa un pensament relacionat amb un estat de fluïdesa, que també forma part essencial de la filosofia budista.

Des del segle XIX i amb particular intensitat durant el segle XX, amb l'increment del materialisme de la societat industrial i tecnològica, les pràctiques orientals i el seu pensament han generat interès a Occident. Segons Daisaku Ikeda, el concepte oriental d'alliberament *vimukti* (sànskrit) troba l'equivalent més proper en el mot *llibertat* d'Occident. Aquest concepte de *llibertat* o *alliberament* s'ha manifestat de forma diferent en les tradicions oriental i occidental:

²⁹ Daisaku Ikeda. *Op. cit.*, p. 64.

³⁰ *Ibid.*, p. 20. Segons Ikeda no hi ha acord en la data que Shakyamuni (el primer buda) va instaurar la seva doctrina a l'Índia.

³¹ Alan W. Watts. *El camino del Zen*. Edit. Edhasa. Trad. Juan Adolfo Vázquez. Barcelona, 1975, p. 75. (*Wu-wei* es refereix a l'acció incondicionada, l'acció no ordida).

³² Vegeu fragment de carta a Blancafort, p. 98.

“... la libertad es entendida de maneras diferentes por los pueblos de Oriente y Occidente. En el sentido occidental, la libertad es siempre concebida dentro del contexto de los principios institucionales de la sociedad humana. Pero en el sentido oriental libertad significa liberación de los sufrimientos inherentes a la existencia humana, con independencia de las instituciones sociales. En el pasado, los hombres de Oriente tal vez se comprometieron con excesiva profundidad en sus esfuerzos por alcanzar la liberación de la condición humana fundamental y al hacerlo así descuidaron los problemas de la sociedad. En cambio, el concepto occidental de libertad, atendiendo a los derechos del hombre como ser social, engendró una serie de cambios y mejoras en las instituciones de la sociedad. En realidad puede ser considerada como uno de los factores que condujeron a la dominación de la civilización occidental sobre la civilización espiritual de oriente en siglos recientes. Con todo, debemos tratar de comprender y apreciar ambos conceptos de libertad sin dedicar indebido tiempo a la cuestión de saber cuál de ellos es superior. Yo haría notar tan sólo, considerando las condiciones con que se enfrenta el mundo actual, que lo que se necesita hoy, según creo, es el concepto oriental de liberación”.³³

En aquest sentit, Mompou motivat per raons més atribuïbles a l'experiència personal que a l'especulació intel·lectual, entra en certs registres coincidents amb formes del pensament oriental, i concretament pel que fa al budisme, en el sentit d'allunyar-se tant de l'ascetisme com de l'hedonisme més radical, que rebutja la puresa dels conceptes de l'esperit o de la vida després de la mort per considerar-los productes de la imaginació. Mompou no rebutja el plaer, com ja hem esmentat en paraules de Jankélévitch, però l'integra com una manifestació espiritual, participant de la idea de fusionar, integrar, combinar els oposats.

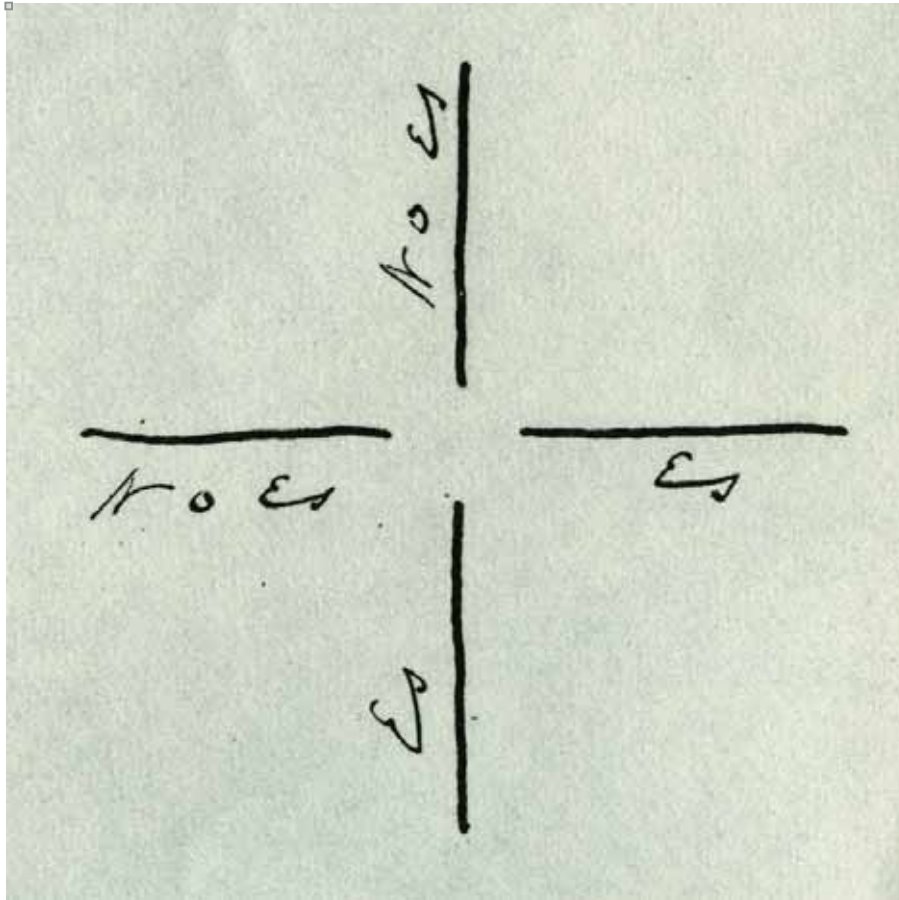
És en aquest sentit, que Clara Janés es manifesta en desacord a l'afirmació d'Óscar Esplà sobre l'obra de Mompou “como un caminar hacia la esencia... es decir, menosprecio del cuerpo, del peso, de la dimensión”, perquè, com afirma Janés:

“De un estado de cuerpo nace también la música de Mompou y por tanto refleja sus humores y su atención a lo que le atañe, y de modo especial el amor y la muerte. Ambas cosas surgen en su obra, y si queremos delimitarlas en alguna concreta, podemos citar por un lado los lieder y por otro el oratorio *Improperios*”.³⁴

³³ Daisaku Ikeda. *Op. cit.*, p. 65.

³⁴ Clara Janés. *Cent anys de Miró, Mompou i Foix*. Text de presentació del nomenament de doctors honoris causa. Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1993, p. 57-58.

II.6.6. Ser - No ser



Imatge 36. Diagrama Ser - No ser (c. 1919).³⁵

En aquest diagrama, Mompou representa l'ambivalència del ser i del no-ser, com expressió de la fusió dels oposats, com trobem en el budisme o el taoisme, i també com feien els darrers presocràtics, abans que Plató i Aristòtil separessin el ser del no-ser, inventant la filosofia pròpiament dita amb els seus circuits lògics procedents d'aquesta separació.³⁶ És rellevant que en el dibuix, en forma de creu, les línies no es creuen. Aquest espai central remet a la idea de veritat com a síntesi, a l'origen com a no dualitat. Al buit, l'U o la divinitat, com la font originària de tot el que es manifesta de forma dual.

En aquest diagrama existencialista, a diferència de la declamació de Hamlet, ser o no-ser no és la qüestió. La qüestió és que "ser" és "no ser". Mompou, a través del diagrama ens comunica la percepció de l'ambivalència i de la unitat en un mateix dibuix. Amb una expressió mínima, deixa oberta una significació tan àmplia com desitgi l'interpretant. En el context de les seves reflexions, sembla coherent interpretar-lo d'acord als contraris i la unitat, tot i que també cal tenir en consideració els elements relacionats amb el seu estat psicològic i les seves conviccions estètiques, les quals ja es solidificaven en aquest moment de finals de la segona dècada del segle XX.

³⁵ Frederic Mompou. Diagrama Ser o No ser. BC.

³⁶ Salvador Pániker. *Aproximación al origen*. Ed. Kairós. Barcelona, 2001, p. 144.

En l'existencialisme, l'ansietat i la culpa (tan sentida per Mompou) són inseparables de la vida humana. Ser conscientment, com ho era Mompou segons ens demostren tot els seus pensaments, és saber que el ser és relatiu al no-ser i que la possibilitat de no-ser està present en tot moment. En el context de l'experiència contradictòria de Mompou, aquest diagrama és un exemple de l'esforç per trobar un alliberament intern. L'alliberament al qual la tradició filosòfica oriental hi ha accedit de forma natural, però en canvi, un camí menys acceptat en la tradició d'Occident. El diagrama ens remet a qualsevol interpretació ontològica de la condició ambivalent i paradoxal de l'home. En el context de la seva evolució, l'home, tant que animal concret, ho és perquè neix i mor ocupant un lloc irreductible, i al mateix temps no ho és, donat que és membre d'una espècie pensant i per tant posseït per codis i forces que el transcendeixen. En aquest sentit, l'espai central del diagrama ens suscita la representació de la reunificació de la divisió produïda, per el que Pániker anomena "l'hominització com a trànsit de natura a cultura",³⁷ amb l'objectiu de recuperar, simbòlicament, la no-dualitat perduda. És a dir, recuperar un estat originari a través d'una voluntat de primitivisme, de tornada a allò senzill, essencial, qualitats constitutives de l'estètica de Mompou.

Volem assenyalar, que en aquells anys del segle XX, era poc habitual trobar reflexions d'artistes d'aquesta singularitat (i brevetat), i menys encara entre els músics, donats a reflexions estètiques més idiomàtiques i tècniques sobre el llenguatge musical. En aquest sentit, la personalitat retreta i solitària del compositor, podrien haver afavorit aquest tipus de pensaments.

³⁷ *Ibid.*, p. 79.

II.6.7. De la unitat i del moviment

En el quadern *Impressions*, Mompou fa una reflexió amb el títol *Del moviment*, en la qual relaciona el moviment, l'origen i la unitat, amb termes semblants als escrits sobre l'eternitat:

“En el Principi era el Repòs.

Aquest Repòs, era d'origen ó era fí d'una lluita passada?

El Repòs era la Unió

La Desunió va ser la força de la Vida.

I en el moment de la Separació, la força unitària: (Perfecció – Repòs), va començar son camí per reconstruirse vers l'origen perdut”.³⁸

El text ens parla del moment de la desunió de la unitat i l'inici del camí de retorn a ella a través d'una reconstrucció. Podem observar que alguns dels mots estan iniciats en lletra majúscula com si els volés posar en rellevància: “Principi, Repòs, Unió, Desunió, Vida, Separació i Perfecció”. El darrer terme iniciat amb lletra majúscula és altra vegada el de repòs relacionat amb el de perfecció. El recorregut d'aquests conceptes clau, ens indica una trajectòria per la qual transcorre la vida i la causa que pot fer el retrobament amb el nostre origen: la perfecció.

El terme unitat no l'utilitza en cap moment del text, i en el seu lloc parla de la “Unió”. Unió, repòs i origen són els termes que fan referència a la unitat, en els quals encara no s'ha produït cap moviment. La unitat està continguda en el principi i en l'estat de repòs, el qual no significa que fos el primer estat original, donat que Mompou es qüestiona, com ha fet en altres textos, si aquest estat fou efectivament el primer, o si pel contrari, corresponia a la finalització d'una “lluita passada”. En aquest sentit, la unitat es correspon a la idea que expressa sobre l'eternitat, entenen-la continguda dins d'altres eternitats, de manera que elimina els límits i per tant tota ideació temporal del repòs i de la unió. Aquest aspecte recorda el principi de transmigració, en el qual hi ha un moviment permanent de reencarnacions. En aquest sentit cal recordar que en el grup de l'Ermita, Mompou es trobava amb els amics per parlar de filosofia i religions, i les doctrines de Buda era tema de converses amb el seu amic Guillem Viñas.³⁹

Hi ha dos termes rellevants: vida i perfecció. És interessant destacar que en un context de conceptes abstractes, que estan fora de qualsevol límit, introdueix el terme “Vida”, definida com una força, que apareix a partir del moviment produït per la desunió de la unitat. Amb el terme vida, Mompou introdueix la relació entre allò que pertany a l'àmbit conceptual i allò que correspon a l'àmbit de les experiències. Aquest canvi de marc implica la idea de límit. Amb la separació es produeix una transformació d'un estat fora de qualsevol límit amb un altra que es constitueix a partir dels seus límits: els elements oposats, no esmentats en el text. L'altre aspecte rellevant del text és el de perfecció. Mompou associa la perfecció dins de l'àmbit empíric, és la qualitat sobre la qual caminarà el moviment de reconstrucció de la vida, que anirà encaminat al retrobament de “l'origen perdut”, és a dir, al retorn a la unitat. La perfecció, associada a la vida, ho és també, segons Mompou, associada a l'estat primordial “Perfecció-Repòs”, com dues forces que estarien incloses, formant una unitat abans de la seva separació. La “Perfecció”, entesa d'aquesta manera, esdevé la

³⁸ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

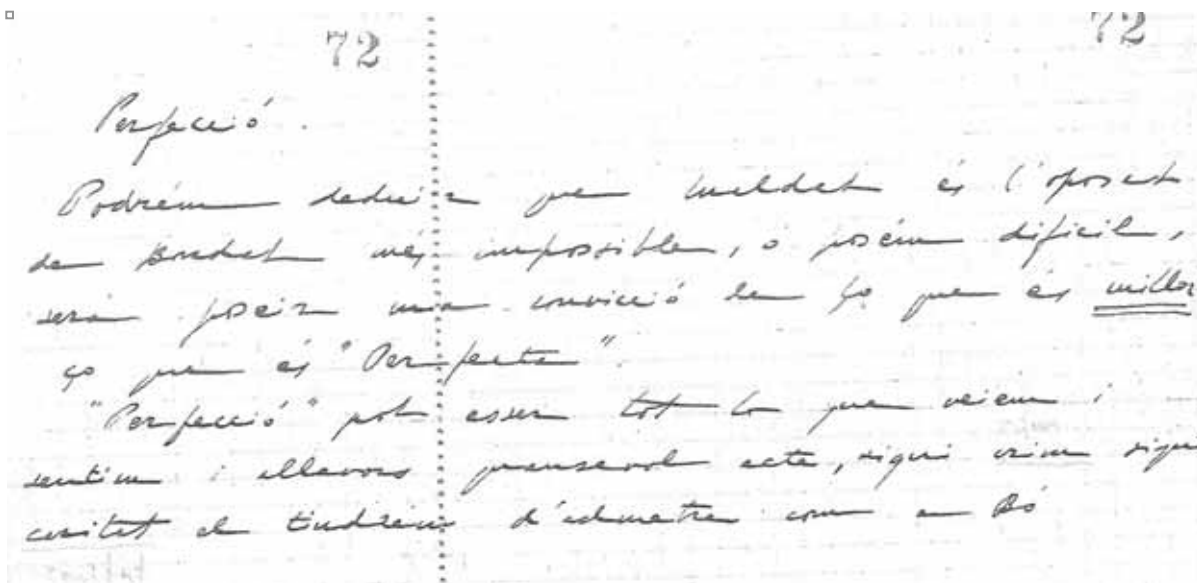
³⁹ Clara Janés. *La vida...*, p. 92.

qualitat que uneix la unitat (tot allò que pertany a l'àmbit il·limitat) amb la vida, com un procés continu, limitat, sensible a fer la reconstrucció per retrobar de nou, l'origen perdut, la unitat.

II.7. LA PERFECCIÓ

II.7.1. Perfecció i ambivalència

Mompou pensa que la “perfecció” està en tot el que podem veure i sentir. Incideix en la idea que la perfecció es dóna tan en l’acció bona com en la dolenta -com escriu el compositor; “sigui crim, sigui caritat”-, d’acord a l’accepció de perfecció: “acabat del tot” o de quelcom “que té totes les qualitats requerides, que no li falta res”.¹ En aquest sentit, la perfecció assumeix l’ambivalència, desvinculant-se de la ideació relativa a la bondat de l’ésser perfecte, diví. La perfecció o allò perfecte, no està determinat per cap referència cultural ni moral.



Perfecció

*Podrém deduir que maldat és l'oposat
de Bondat, més impossible, o posém difícil,
serà poseir una convicció de lo que és millor
lo que és "Perfecte".*

*"Perfecció" pot esser tot lo que veiem i
sentim i allavors qualsevol acte, sigui crim sigui
caritat el tindré d'admetre com a Bó".*

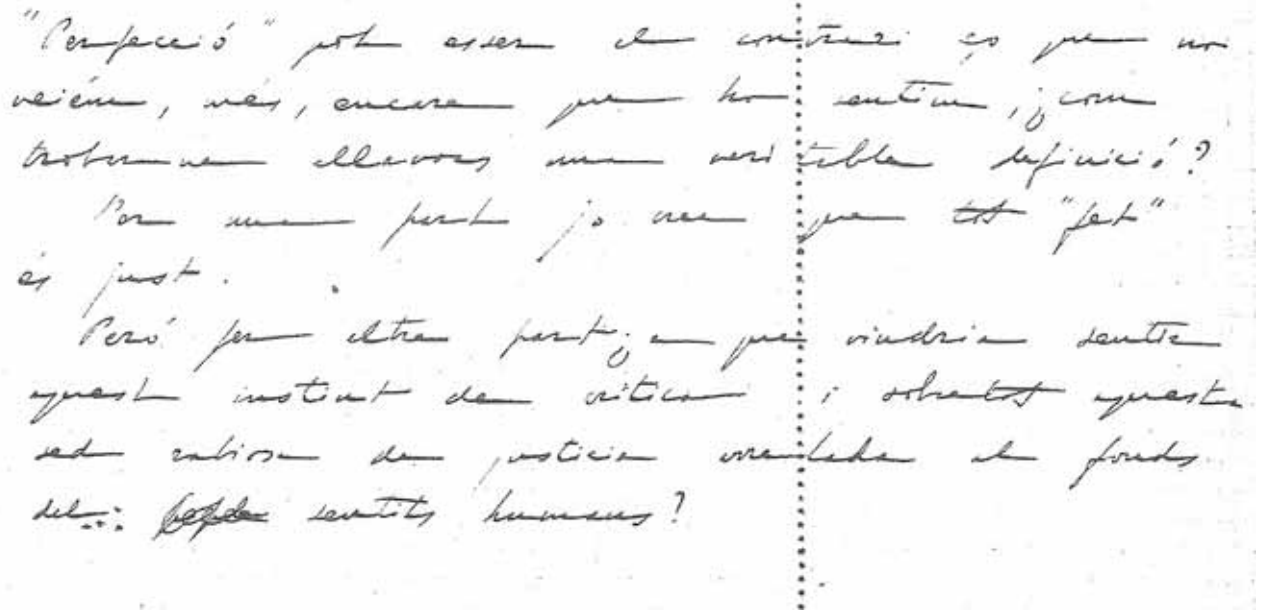
Imatge 37. Pensament *Perfecció* (1919).²

¹ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=perfecte&operEntrada=0>.

² Frederic Mompou. PS, *Perfecció*. BC.

Mompou incorpora el concepte de “justícia”, com una força a la qual tendim, que ens atrau, mitjançant l’instint i el sentiment. La justícia o allò just, és una qualitat que sentim com un procés de perfecció, per tant, la perfecció també està en tot allò que no veiem, però que podem sentir.

□

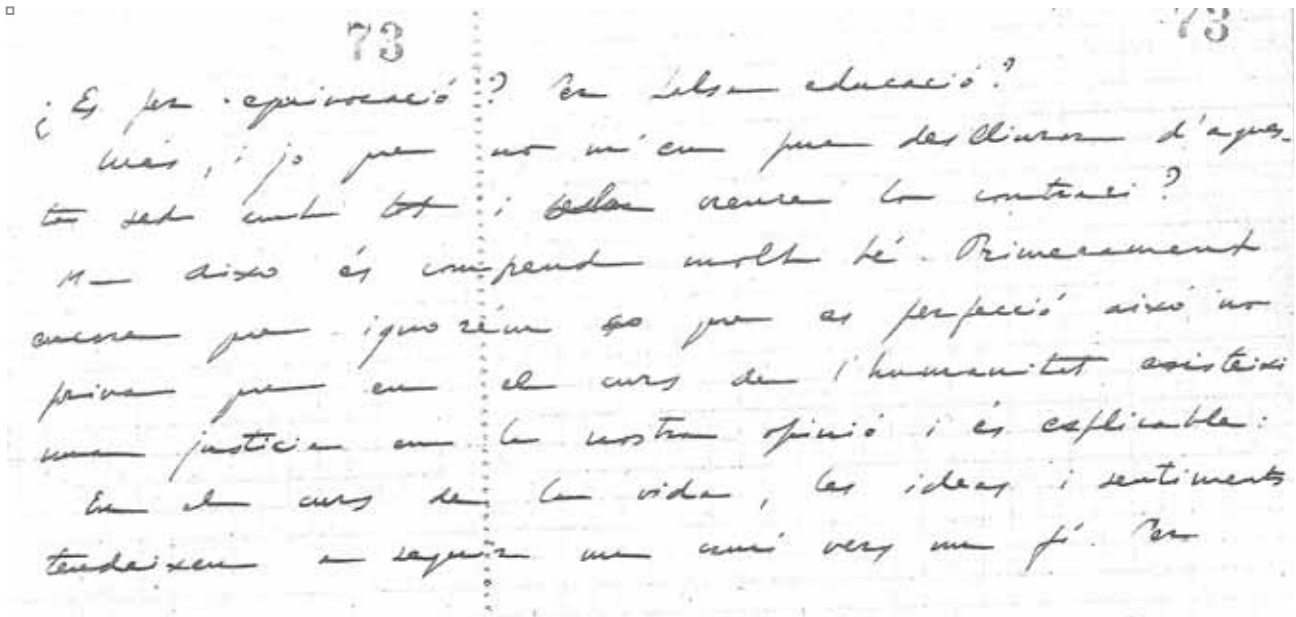


"Perfecció" pot esser el contrari, és que no veiem, més, encara que ho sentim, ¿com trobarem llavors una veritable definició?
Per una part jo crec que tot "fet" és just.
Però per altra part, ¿a que vindria sentir aquest instint de crítica i sobretot aquesta sed rabiosa de justícia, arrelada al fons dels sentits humans?

*"Perfecció" pot esser el contrari lo que no veiem, més, encara que ho sentim, ¿com trobarem llavors una veritable definició?
Per una part jo crec que tot "fet" és just.
Però per altra part ¿a que vindria sentir aquest instint de crítica i sobretot aquesta sed rabiosa de justícia, arrelada al fons dels sentits humans?*

El text transmet la idea que la perfecció, tal com l’experimentem, es situa en un punt contradictori. Per una banda, cada cosa o fet, participa de la perfecció “jo crec que tot fet és just”, però per altra, els fets desperten un instint crític, estimulen un sentiment crític, que jerarquitzem d’acord al grau d’allò que és bo, positiu, desitjable: “aquesta sed rabiosa de justícia, arrelada al fons dels sentits humans”.

Mompou pensa que la vida és un recorregut on les idees i els sentiments van en una direcció cap una finalitat. Creu que allò que tendeix a la justícia, manifesta un procés de perfecció, i encara que ignorem que és perfecció, la podem sentir a través del nostre instint, incrementant la justícia.



*¿Es per equivocació? Per falsa educació?
 més, i jo que no m'en puc deslliurar d'aquesta
 sed amb tot i creure lo contrari?
 Mes això és comprend molt bé. Primerament
 encara que ignorém que es perfecció això no
 priva que en el curs de l'humanitat existeixi
 una justícia en la nostra opinió i és explicable:
 En el curs de la vida, les idees i sentiments
 tendeixen a seguir un curs vers un fi. Per*

Hem de deduir que aquest fi consisteix en arribar a la unió amb l'element oposat,³ del qual s'ha partit, procés que es duu a terme en la seva alternança i combinació. Els uneix aquesta relació. Per tant, donat el caràcter dual de tot allò sobre el qual pot incidir la "labor de perfecció", la perfecció es donarà també en sentit contrari. Com a exemple utilitza els conceptes dels processos històrics i socials de llibertat i esclavitud. Al ser dos conceptes de naturalesa oposada, que estan en lluita històricament, poden il·lustrar molt bé l'ambivalència de la perfecció. Un camí de perfecció serà des de l'esclavatge cap a la llibertat, i un altre serà des de la llibertat cap a l'esclavatge. Una mirada sobre les trajectòries socials i guerres en la història, ens dóna la constatació d'aquesta dinàmica.

Des de l'estat original d'integració amb la naturalesa, l'home s'ha dedicat a una "labor de perfecció", s'ha culturitzat, tecnificat i en la darrera dècada podríem dir que s'ha digitalitzat. La visió de Mompou era que una vegada esgotat aquest camí i entri definitivament en crisi, i per tant es faci necessària l'alternança del seu oposat, la "labor de perfecció" consistirà en tornar a l'estat més natural i senzill, desculturitzar-se. Aquesta idea està en el moll de l'os del principi del recomençar,⁴ que Mompou sintetitzaria poc després d'escriure aquests textos. Els primitivismes de finals del segle XIX i les corrents contraculturals aparegudes en el segle XX, les hem d'entendre com

³ Vegeu l'apartat dedicat a la *Unitat i la divisió dels oposats*, p. 125.

⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *Un retorn global: retroprogressisme*, p. 206.

exemples d'aquestes idees, així com els canvis profunds que suposa el qüestionament dels models econòmics i ecològics, tendents als retorns culturals, per poder avançar.

exemple sabem per l'història que l'esclavitud va seguir un camí favorable vers la llibertat i deduint que seguirà el seu camí vers una més completa llibertat. Aquesta idea aquesta observació pot tocar els nostres sentiments fent-nos desitjosos uns més que altres, d'aquest fi obtingut. I això farà el nostre mal estar i criticarem tot el que vagi en contra de la llibertat. Mes això no vol dir que la llibertat sigui

74
Perquè la perfecció fi única de justícia perquè un cop l'esclavitud hagi assolit el seu oposat únic la llibertat, es començarà de nou el curs alternant vers una altra justícia: assolir el màxim d'esclavitud.

exemple sabem per l'història que l'esclavitud va seguir un camí favorable vers la llibertat i deduint que seguirà el seu camí vers una més completa llibertat. Aquesta idea aquesta observació pot tocar els nostres sentiments fent-nos desitjosos uns més que altres, d'aquest fi obtingut. I això farà el nostre mal estar i criticarem tot el que vagi en contra de la llibertat. Mes això no vol dir que la llibertat sigui la perfecció, fi única de justícia perquè un cop l'esclavitud hagi assolit el seu oposat únic la llibertat, es començarà de nou el curs alternant vers una altra justícia: assolir el màxim d'esclavitud.

En conclusió i d'acord al contingut dels textos, Mompou concebia la perfecció de forma ambivalent amb independència d'allò que és bo o dolent. En la seva visió, la perfecció forma part de la vida, i nosaltres, instintivament sentim la tendència cap a una justícia col·lectiva de les nostres societats com un camí de perfecció cap a la llibertat. Així mateix, també podem sentir el seu oposat, és a dir, la perfecció com una tendència a l'esclavitud. Així, la perfecció com a component d'allò dual, es combina amb allò imperfecte.

II.7.2. De la veritable Perfecció

En el quadern *Impressions* trobem un fragment que porta el títol *De la veritable perfecció*. En aquest text, Mompou descriu la seva visió de la perfecció real, la qual no exclou altres perfeccions que es donen en els actes i les coses. En el text diferencia l'una de l'altra utilitzant sempre el caràcter de lletra majúscula per referir-se a la veritable *Perfecció* (en un sentit substantiu) “la bellesa de la Perfecció...” Pel contrari quan es refereix a la perfecció (en un sentit qualitatiu) que pot ser complementada, ho fa amb caràcter de lletra minúscula: “Dintre aquesta perfecció...”. Mompou identifica la *Perfecció* veritable amb la bellesa, i la concep com una expressió de l'estat d'unitat. En aquest sentit, la bellesa és una manera amb que la unitat pot expressar-se i és com nosaltres la podem percebre a través de la *Perfecció*. “La bellesa de la Claror” significa la *Perfecció* de la claror, que només la podem copsar amb justa combinació amb l'ombra. Les línies perfectes d'una cara no arriben a l'estat de *Perfecció* perquè necessiten una justa combinació amb imperfeccions per a ser expressiva. Mompou diria: “En la bellesa a vegades no es la línia, ni la perfecció, sinó l'expressió... no es pot dir. Guenyés, m'agradaven guenyés!”.⁵ Només es pot obtenir la veritable perfecció des de la combinació de contraris; no és possible que es doni per si mateixa, de forma unilateral, incompleta. Al contrari, “el fi de la veritable Perfecció consisteix en la Unió”. Això és, tornar a integrar els contraris que es van desintegrar de la Unitat.⁶

De la veritable perfecció

“La bellesa de la Perfecció,
la veritable Perfecció neix per
una justa combinació d'elements
oposats.

La Claror per si sola és im-
perfecta.
La bellesa de la Claror, con-
sisteix en una justa combinació
de llum i ombra.

Una cara formada de línies per-
fectes és faltada d'expressió.
Dintre aquesta perfecció, una
combinada imperfecció la farà
expressiva.

La veritable Bondat consisteix
en una lluita en si mateix, de bé
i de mal

⁵ Clara Janés. Conversa amb Frederic Mompou el 13 d'agost de 1971. CJ.

⁶ Vegeu l'apartat dedicat a la *Desintegració de la unitat*, p. 127.

El fí de la veritable Perfecció
consisteix en la “Unió”, amistat
dels dos elements oposats.
No en la separació”.⁷

La *Perfecció* percebuda com una manifestació de la unitat, a través de la bellesa o de la bondat, participa d’una idea superior més enllà de les limitacions. Es situa en el fonament del ser i del no ser.⁸ Estaria en el pla de l’U com l’entenien els neoplatònics: “Él es el Uno, Superior a todo pensamiento y a todo ser, inefable e incomprensible. Ni la esencia, ni el ser, ni la vida puede predicarse del Uno”.⁹ Per a Sankara és el silenci, també per a Sant Bonaventura, que en el *De perfectione vitae ad sorores* esmenta que l’home que desitja arribar a la més alta perfecció ha d’ajudar-se de la virtut del silenci.¹⁰ Eckhart ho expressa de la següent forma: “Si quieres alcanzar la perfección, no lades sobre Dios”.¹¹ És el silenci perquè no es pot anomenar. L’intent de fer-ho fa que la unitat, per tant, la *Perfecció*, desaparegui. Per a Lao-Tzú era el Tao:

“Hay algo oscuro natural y perfecto
Existente antes que el Cielo y la Tierra
Inmóvil e insondable.
Permanece solo y sin modificación
Está en todas partes y nunca se agota
Se le puede considerar la Madre de todas las cosas
No conociendo su nombre lo llamo Tao”.¹²

És en aquest context que Mompou diria: “Calla sempre, recorda’t del silenci diví quan compreguis que la veritat serà incompresa”.¹³ Per a Mompou, era la unió i no la separació. I més perfecte esdevindrà com més a prop de l’U inconscient estigui, donat que la *Perfecció* està al marge de qualsevol consideració conscient que atorgui qualitats millors o pitjors. Si Mompou accepta que la perfecció la podem trobar tant en el crim com en la caritat, significa que està per sobre de qualsevol consideració atribuïble a la consciència. I en aquest sentit, podem atribuir la màxima perfecció als conceptes de la unitat primordial, el Supraser, el Suprabé, que no és conscient, ni conscient de si.¹⁴ El silenci, que pels místics esmentats expressava l’experiència d’aquesta unitat, adquireix també rellevància, segons Jankélévitch, en la música de Mompou: “lo que quiere Mompou es alcanzar el punto intangible donde la música se ha convertido en la voz misma del silencio”.¹⁵

En conclusió, el sentit de la perfecció mompouana, en el seu pensament i en la seva música, l’hem de veure com un camí dirigit cap a aquesta unitat primordial, inconscient. És una “labor de perfecció” per arribar a allò més inefable, a la música més inefable, punt al qual s’arriba a través

⁷ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

⁸ Vegeu l’apartat dedicat al *Ser-No ser*, p. 140.

⁹ Frederick Copleston. *Historia de la filosofía*. Trad. Juan Manuel García de la Mora i Juan Carlos García Borrón. Ed. Ariel. Barcelona, 2015. Vol .I, p. V-396.

¹⁰ Ramón Andrés. *No sufrir compañía*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2010, p. 15.

¹¹ Rudolf Otto. *Mística de Oriente y Occidente*. Ed. Trotta. Trad. Manuel Abella. Madrid, 2014, p. 29.

¹² Alan Watts. *El camino del Tao*. Ed. Kairós. Trad. Horacio González Trejo. Barcelona, 1976, p. 89.

¹³ Clara Janés. *La vida...* p. 93.

¹⁴ Rudolf Otto, *op. cit.*, p. 29.

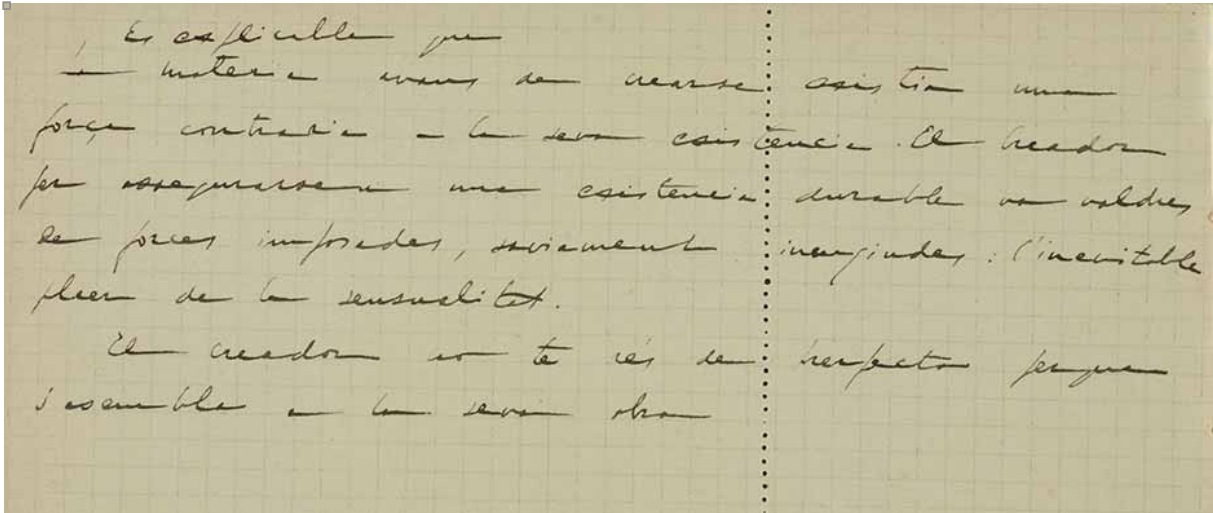
¹⁵ Clara Janés, *Textos y doc...*, p. 398.

d'un flux silencios. En el sentit que escriví Plotí que la música sensible fou creada per una música anterior a allò sensible.¹⁶

¹⁶ Vladimir Jankélévitch. *La música y lo inefable*. Trad. Rosa Rius i Ramón Andrés. Ed. Alpha Decay. Barcelona, 2005, p. 30.

II.7.3. La imperfecció del Creador

Mompou anomena “Creador” o “Déu Creador”¹⁷ al responsable de la vida. Aquest creador per tal de mantenir la seva permanència utilitzà forces que s’imposen: la sensualitat i el plaer. En aquest sentit, situa el creador fora de la *Perfecció* veritable: “El Creador no té res de perfecte”. Mompou estableix dos nivells per sobre de la dimensió material, el del Creador i el de la veritable *Perfecció*. El Creador constitueix un vincle entre el món suprasensible i el món dels sentits, la seva unitat no està orientada només cap a amunt, sinó també cap avall en direcció al món de la naturalesa.



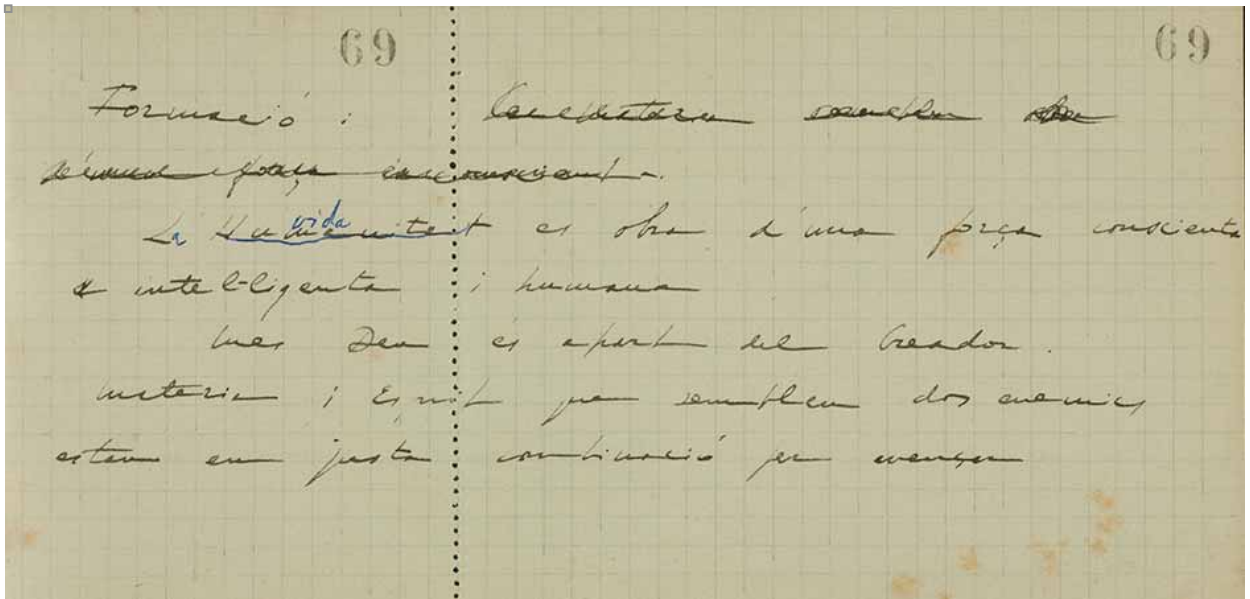
*Es explicable que
la materia avans de crearse existia una
força contraria a la seva existencia. El Creador
per assegurar-se una existencia durable va valdres
de forces imposades, saviament imaginades: l'inevitable
plaer de la sensualitat.
El creador no te res de perfecte perque s'assembla a la seva obra*

Imatge 38. Pensament *El Creador* (1919).¹⁸

En el pensament que segueix estableix la diferència entre un Déu (superior o veritable) i el Creador: “Déu és apart del Creador” (següent escrit). Mompou atorga les qualitats humanes al Creador, creador de la vida, tal com és ell mateix, amb consciència, intel·ligència i humà. Pel contrari, l’altre Déu, que correspondria a la *Perfecció* veritable, no és conscient de si mateix, pel que pot integrar la unitat de bellesa o la bondat.

¹⁷ Terme utilitzat a l’apartat dedicat a la *Unitat i la divisió dels oposats*, p. 125

¹⁸ Frederic Mompou. PS, *El Creador*. BC.



Formació:

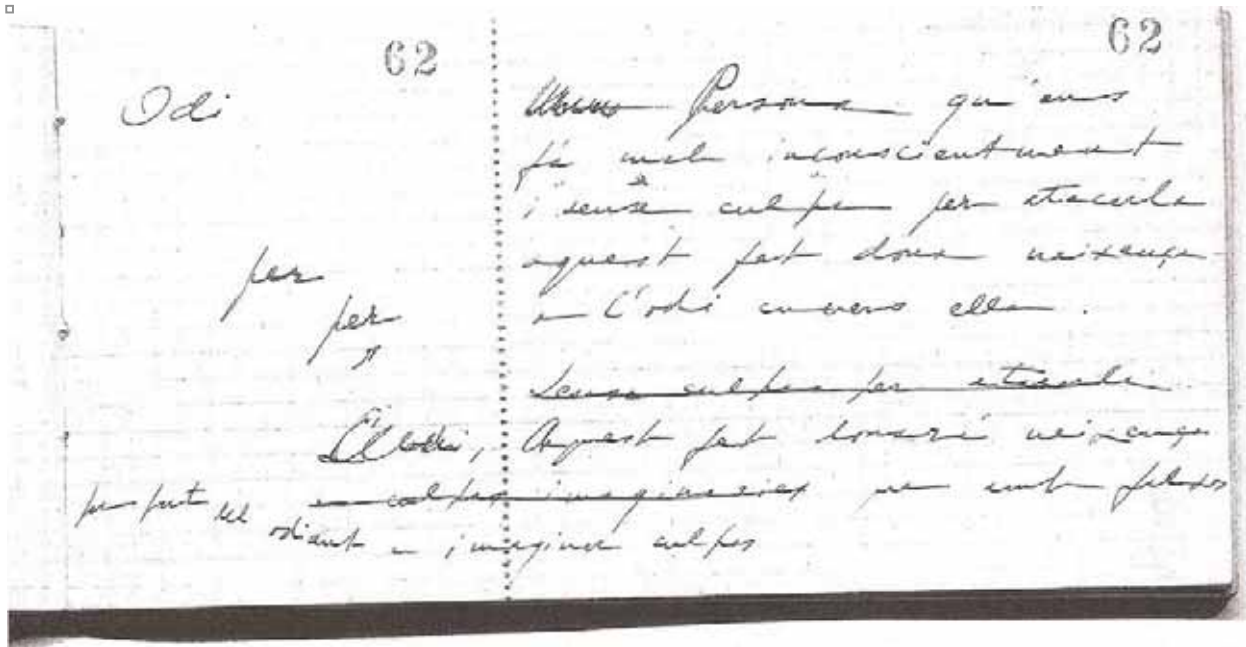
*La vida es obra d'una força conscient, intel·ligent i humana
mes Deu és apart del Creador.
materia i Esperit que semblen dos enemics
estan en justa combinació per avançar*

Imatge 39. Pensament *Formació* (1919).¹⁹

¹⁹ Frederic Mompou. PS, *Formació*. BC.

II.7.4. La imperfecció de l'home

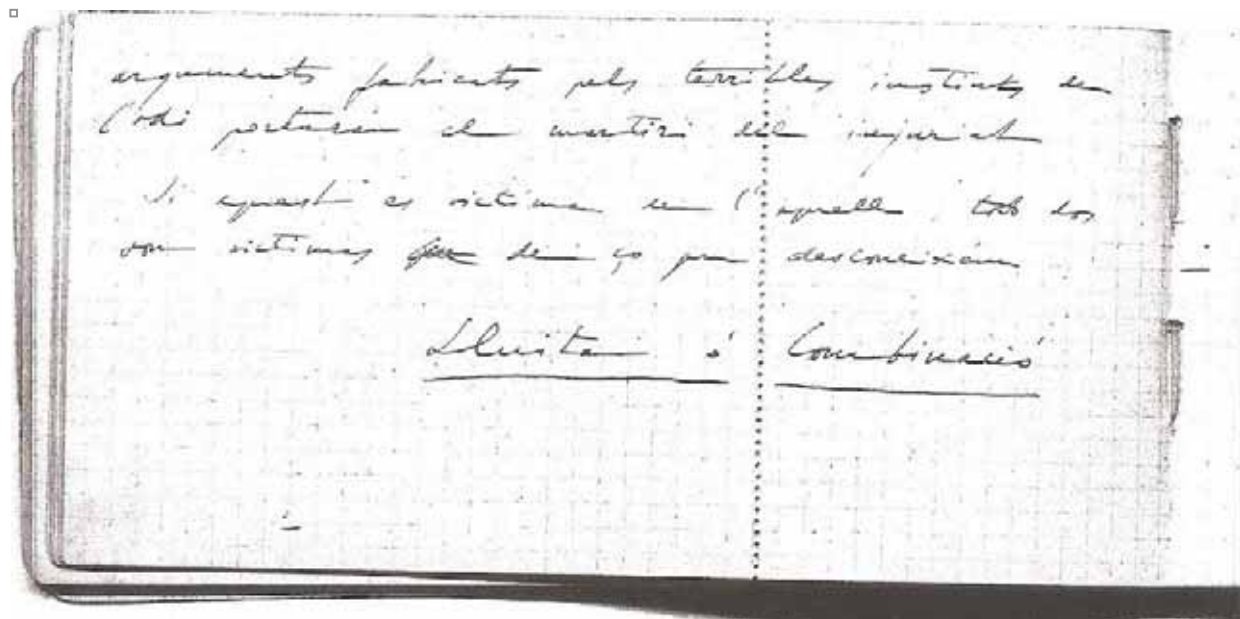
Mompou exemplifica la naturalesa imperfecta de l'home a través del sentiment de l'odi:



Una persona que ens
fa mal inconscientment
i sense culpa per atenció
aquest fet dona naixença
a l'odi envers ella.

~~Sense culpa per atenció.~~

Odi, aquest fet dona naixença
per part del odiant a ~~culpa imaginària~~ i imaginat culpes
per part del odiat a ~~culpa imaginària~~ i imaginat culpes



Odi

Persona qu'ens fá mal inconscientment i "sense culpa" per atacarla per aquest fet dona neixença per a l'odi envers ella.

Aquest fet donará neixença per part del odiant a imaginar culpas que amb falsos arguments fabricats pels terribles instins de l'odi portarán el martiri del injuriat.

Si aquest es víctima d'aquell, tots dos son víctimes de lo que desconeixém

Lluita ó Combinació

Imatge 40. Pensament *Odi* (1919).²⁰

El sentit del text podem sintetitzar-lo en la idea que l'odi es manifesta a partir d'allò que és "inconscient" i per tant, fora de la consciència dels protagonistes que l'expressen. La imperfecció, en aquest cas expressada a través de l'odi, que no uneix, sinó que separa, es manifesta quan la persona actua més com objecte i menys com a subjecte. És objecte pel fet que no controla les causes que li produeixen els sentiments indesitjats o malignes. El control no el té la persona, sinó que aquesta és controlada per el que Mompou anomena "lo que desconeixem", la força de la lluita o la combinació. En aquesta circumstància, Mompou disculpa a l'home, no el fa responsable de les seves actituds d'acord a la seva visió ambivalent de la perfecció. L'ego no està identificat amb l'acció externa. No és el subjecte el que capitalitza la responsabilitat de l'acció. Segons el text hem d'interpretar que l'home no odia perquè l'odi estigui en la seva naturalesa, sinó que l'odi es manifesta a través d'ell. L'odi formaria part d'aquelles forces en lluita amb els seus oposats.²¹

Per tant, el rellevant de l'argument radica en que la manifestació del mal en una actitud o en un esdeveniment, es produeix per la lluita d'una força que existeix per sobre nostre i que no està sota el nostre control; l'odi no té la seva causa en la malícia intrínseca dels éssers que senten aquesta lluita i en són protagonistes. Mompou feia esment a aquesta lluita qüestionant si els oposats estaven veritablement en lluita o en combinació, afirmant que una veritat demostraria la lluita i una altra l'avinença.²² "Les forces" que Mompou esmenta, es servrien de la nostra condició material per manifestar-se, tant en quan esdevenim més objectes i menys subjectes, en relació a elles.

²⁰ Frederic Mompou. PS, *Odi*. BC.

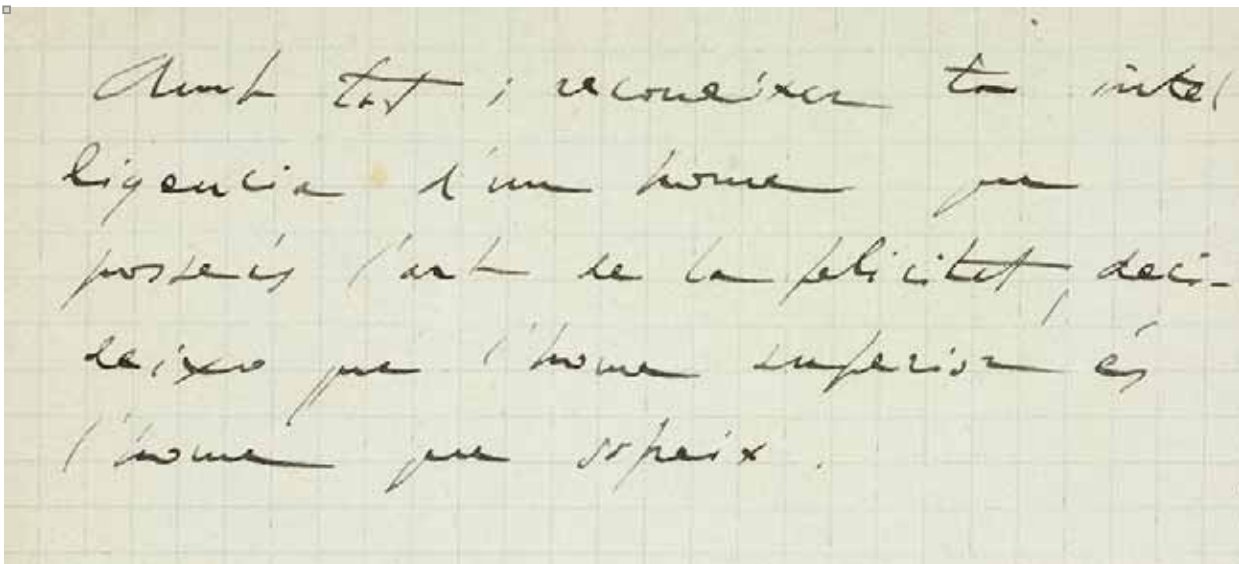
²¹ Vegeu l'apartat dedicat a la *Unitat i la divisió dels oposats*, p. 125.

²² Vegeu l'apartat dedicat a *Lluita o combinació*, p. 129.

II.7.5. L'home superior

La condició de fragilitat de l'home en relació a la vida i a les lluites entre forces superiors, li atorguen un valor que Mompou vol destacar. L'home superior no és aquell que arriba a la felicitat gràcies a la seva intel·ligència. Per Mompou l'home superior és el que pateix i ha de fer tot un camí, el trajecte de perfecció. Ha de viure conscient dels sentiments i de les dificultats en la seva lluita en mig de les contradiccions. En aquest sentit argumenta que "l'home superior és l'home que sofreix". És rellevant la manera que té d'expressar-ho: "decideixo que l'home superior és el que sofreix". Significa que és una decisió, un posicionament, per mitjà del qual pot justificar el patiment al qual inexorablement està sotmès l'home, que ha de superar amb la seva labor de perfecció i transformació. Podem constatar de nou l'afinitat amb concepcions orientals:

"El hombre de virtud superior no es virtuoso,
Y por ello está en posesión de la virtud".²³



Amb tot i reconeixer la intel·ligència d'un home que posseís l'art de la felicitat, decideixo que l'home superior és l'home que sofreix.

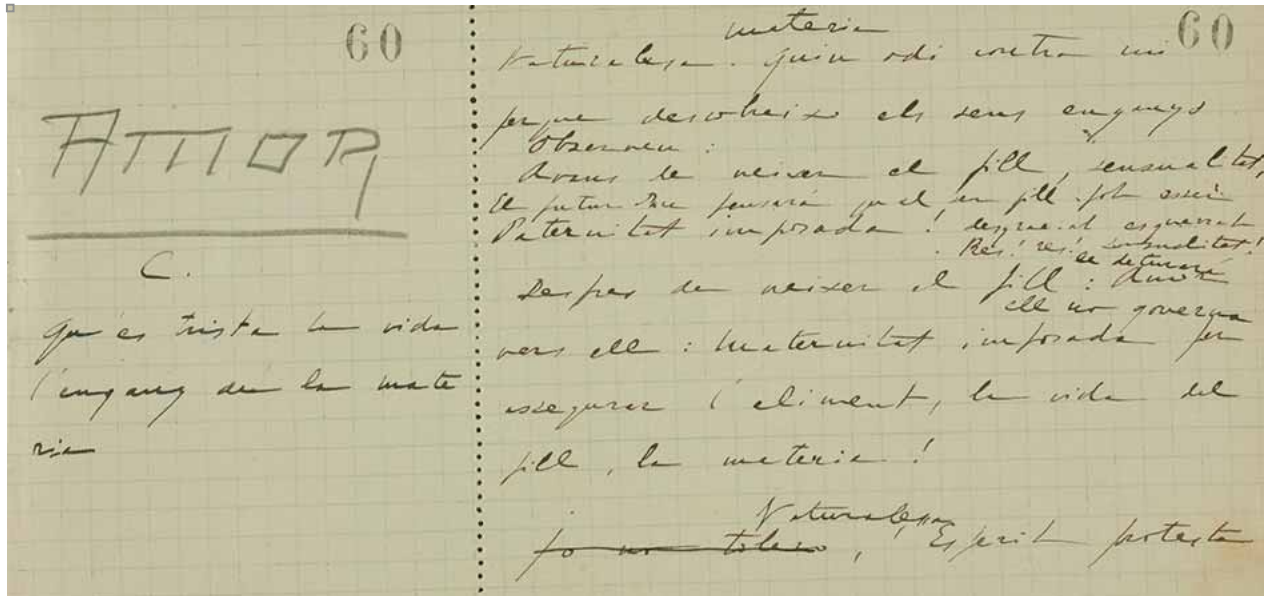
Imatge 41. Pensament *L'home superior* (c. 1919).²⁴

²³ Iñaki Preciado. *Tao Te Ching. Los libros del Tao. Lao Tse.* Ed. Trotta. Madrid, 2006, p. 420.

²⁴ Frederic Mompou. *Pensament L'home superior.* BC. M4986/14.

II.8. LA VIDA I LA MATÈRIA

II.8.1. L'amor o l'engany de la matèria



AMOR

C

Que es trista la vida
l'engany de la matèria

Naturalesa, materia, quin odi contra mi
perque descobreixo els seus enganys

Observem:

Avans de neixer el fill, sensualitat,
el futur pare pensarà que el seu fill pot esser
Paternitat imposada! desgraciat, esguerrat

Res! Res! el deturarà

Sensualitat!

Despres de neixer el fill: Amor ell no governa
vers ell: maternitat imposada per assegurar l'aliment, la vida del
fill, la matèria!

(Jo no tolero) Naturalesa, Esperit protesta.

Imatge 42. Pensament Amor (1919).¹

¹ Frederic Mompou. PS, Amor. BC.

El desordre del text és indicatiu de la implicació emocional en aquestes reflexions. És clarificador dels sentiments i pensaments pel que fa a les relacions amoroses i les seves conseqüències. El registre amorós de Mompou, amb les seves contradiccions, queda reflectit en aquest text, argumentat en un sentit genèric. Segons el text, l'amor i la matèria actuen com una força dominadora, que condiciona i determina els nostres actes i emocions.

El text comença amb el títol "Amor" amb una "C" sota. La lletra correspon amb tota seguretat a la inicial del nom Carme Gelada, primera dona de Mompou², amb qui va mantenir una relació que es prolongà durant dotze anys, amb sentiments contradictoris. En la primera frase, Mompou transmet un desencís perquè intueix que aquest amor és un engany del nostre estat material: "Que és trista la vida, l'engany de la matèria". Mompou es sent culpable en descobrir-ho, "quin odi contra mi", perquè la matèria és ell mateix i per tant és ell el protagonista de l'engany. La matèria hem d'interpretar-la com una força que s'imposa. El seu oposit, l'esperit, pren consciència, observa i es revela. La resta del text reflexiona sobre l'extensió i les conseqüències de l'engany de la matèria, la sensualitat de la qual determina una paternitat imposada. Mompou posa de rellevància la dimensió involuntària d'aquest procés. El futur pare, malgrat considerar que el fill pugui viure patint o pugui ser "desgraciat", no deixarà d'experimentar la sensualitat de l'amor, com una força superior que no pot aturar, afavorint el naixement del fill. De la mateixa manera, la maternitat també és imposada per la matèria, per tal d'assegurar-se'n la subsistència. Aquest procés és observat per la naturalesa espiritual de Mompou, que es manifesta en desacord.

La interpretació de Mompou l'hem d'entendre en una ideació de l'amor com a condició material humana, emmarcada en un moviment imposat pel flux creatiu i permanent de la vida com interpreta Henri Bergson: "la vida en general es la movilidad misma".³ És molt probable que Mompou hagués conegut, si més no superficialment, les idees del filòsof francès en la seva primera etapa parisenca. Bergson va ser una figura molt coneguda a París. L'any 1907 va publicar la seva obra principal *L'évolution créatrice* que va agafar fama internacionalment, obra que estudia les nocions de "duració" i "l'impuls vital" declarant-se contrari a les teories mecanicistes i deterministes de l'època.⁴ Per a Bergson, l'impuls evolutiu de la vida depèn de la seva condició material, "hasta en sus obras más perfectas está a merced de la materialidad que ha debido darse".⁵ La matèria, per la qual Mompou es sent enganyat, és la que es va transmetent en un procés evolutiu imprevisible sobre el qual no tenim res a controlar, però sí a experimentar. Bergson esmenta la imposició de l'amor maternal, el qual podria donar sentit a les imposicions de la matèria:

"Este amor, en el que algunos han visto el gran misterio de la vida, nos entregaría quizás el secreto. Nos muestra cada generación inclinada sobre la que la seguirá. Nos deja entrever que el ser viviente es sobre todo un lugar de paso, y que lo esencial de la vida consiste en el movimiento que la transmite".⁶

Mompou es refugia en el registre espiritual, donat que el flux de l'evolució creadora de la vida, manifestada per el flux de la seva materialitat, li genera contradiccions que no tolera. L'esperit pot copsar la imposició de la sensualitat, gràcies a la qual la matèria s'autoengendra i després segueix imposant-se en forma de paternitat i maternitat. La visió de Mompou és fora de tot

² En la biografia de Clara Janés *La vida callada...*, totes les referències a Carmen estan escrites amb la C, probablement per raons de discreció.

³ Henri Bergson. *La evolución creadora*. Ed. Cactus. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires, 2007, p. 141.

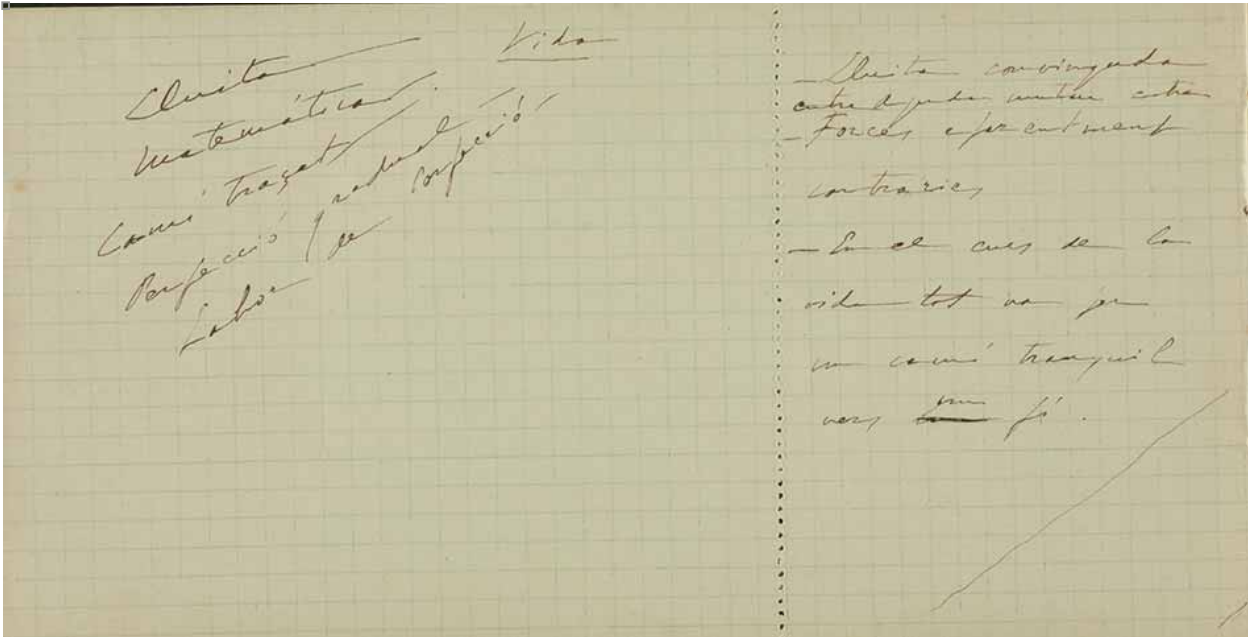
⁴ Henri Bergson. *La risa*. Trad. Amalia Aydée. Editorial RBA. Madrid, 1984, p. 7.

⁵ Henri Bergson. *La evolución creadora*, p. 141.

⁶ *Ibid.*

convencionalisme moral o sentimental, i demostra una crítica al suposat joc manipulador de la matèria, del qual ell és víctima, pel fet que és naturalesa matèria. I alhora és observador, tant en quant és naturalesa esperit.

II.8.2. Vida i perfecció



Vida

Lluita

Matemàtica

Camí traçat

Perfecció gradual

Labor de perfecció

*Lluita convinguda entre aquest mateix contrari,
Forces aparentment contràries*

*En el curs de la vida tot va fent un camí tranquil
vers un fi*

Imatge 43. Pensament *Vida* (1919).⁷

En aquest text anomena elements de diversa naturalesa que formen part de la vida. En primer lloc, torna a esmentar la lluita, però de manera diferent de la lluita veritable entre el bé i el mal.⁸ Aquesta és una lluita convinguda entre “forces aparentment contràries”. Aquestes forces eren les “contrarietats en nosaltres mateixos, la injustícia, Déu i el sofriment imposat”,⁹ per tant, hem d’entendre el text com una argumentació sobre la vida i els seus mecanismes, que el jove Mompou observa i experimenta.

L’element destacable d’aquest pensament és que la vida es desenvolupa en un recorregut en el qual la lluita convinguda entre forces, que són aparentment contràries, segueix un trajecte que ve determinat per la idea de la perfecció,¹⁰ una perfecció gradual, progressiva. En aquest recorregut, la perfecció és una qualitat inherent a la vida. L’expressió “labor de perfecció”, l’hem d’interpretar

⁷ Frederic Mompou. PS, *Vida*. BC.

⁸ Vegeu l’apartat dedicat a la *Lluita o combinació*, p. 129.

⁹ Vegeu l’apartat dedicat a *L’origen dels oposats*, p. 101.

¹⁰ Vegeu l’apartat dedicat a *De la veritable Perfecció*, p. 149.

com la transformació permanent dels elements en lluita convinguda. Que la perfecció sigui l'eix transmissor del recorregut de la vida, implica un estat creatiu permanent. Bergson ho esmenta així:

“Continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera, el ser viviente parece pues compartir estos atributos con la conciencia. ¿Podemos ir más lejos y decir que la vida es invención, como lo es la actividad consciente, y creación incesante como ella?”.¹¹

De l'associació de la vida i la perfecció emana una idea evolutiva, que implica una continuació real del passat a través del present, una duració que és un nexa entre passat i present.¹² Estem en concordances amb el que escrivia Rudolf Otto per explicar el flux dinàmic de la mística d'Eckhart: “Es una rueda que rueda por sí misma, un río que fluye sobre sí mismo... Y desde la eternidad la creación es siempre su oficio”.¹³ El riu que flueix sobre sí mateix és el “camí traçat” en el qual “tot va fent un camí tranquil vers un fi”. En definitiva, Mompou expressa mitjançant aquest pensament que la vida és una conservació del passat en el present a través d'una duració, en la qual la perfecció fa de junta permanent. Aquesta idea és un ingredient més per a la consolidació del concepte estètic de *recomençar*, i una idea que queda manifestada en el procés creatiu de Mompou, pel fet de conservar les impressions del passat portant-les al present dels sentiments, tal com hem constatat en l'apartat de *l'Estudi del sentiment*.

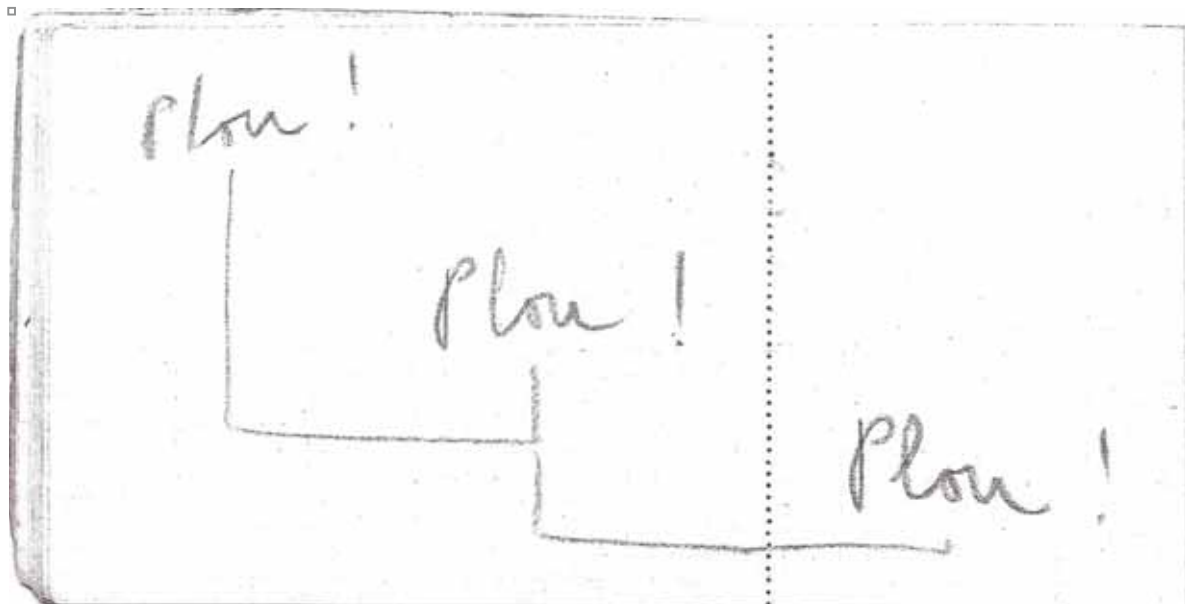
¹¹ Henri Bergson. *Op. cit.*, p. 41.

¹² *Ibid.*

¹³ Vegeu l'apartat dedicat a *Eternitat: la roda que roda per si mateixa*, p. 123.

II.8.3. Vida i Número

En el text hi trobem el terme “Matemàtica”, que hem d’interpretar com una referència a la presència del “número” en la concepció del principi de l’ordre i de la forma en la vida. Mompou agrupa els conceptes de matemàtica (el número), vida i perfecció, fet que no ens ha de sorprendre donada la naturalesa filosòfica dels seus pensaments. Frederick Copleston esmentava la figura de Sant Agustí en aquest sentit: “hablando en general, considera los números como el principio del orden y de la forma, de la belleza y la perfección, de la proporción y la ley”.¹⁴ Aquest místic recollí el tema platònic dels números, que es remuntava des del pitagorisme, considerant al número com el principi de la perfecció; els cossos podien ser considerats com a números, pel fet que tots consten d’un número de parts ordenades i relacionades, que es despleguen en etapes successives (la planta, per exemple, germina, es divideix en fulles, produeix flor y fruit i es reproduceix). La naturalesa exemplifica un número intrínsec, un número temporal, o un número local o espacial.¹⁵ Mompou, que associa la vida a la lluita de forces contràries, incorpora el concepte d’ordre amb els termes “lluita convinguda” i “Matemàtica”. Els números foren un aspecte pel qual Mompou mostrà un interès particular. Recordem l’afició a col·leccionar bitllets d’autobús amb números cap i cua.¹⁶ Es trobava còmode entre els números. Anotava amb un gran detallisme les despeses diàries en la seva primera etapa a París, i en la segona, des del 1924, fins i tot duia els comptes de la casa de Maria Suelves, amb qui experimentà una relació amorosa fins l’any 1941.¹⁷ Els números els trobem inclosos en les seves notes. En l’exemple següent són expressats en forma d’un dibuix, anticipat per un cal·ligrama:

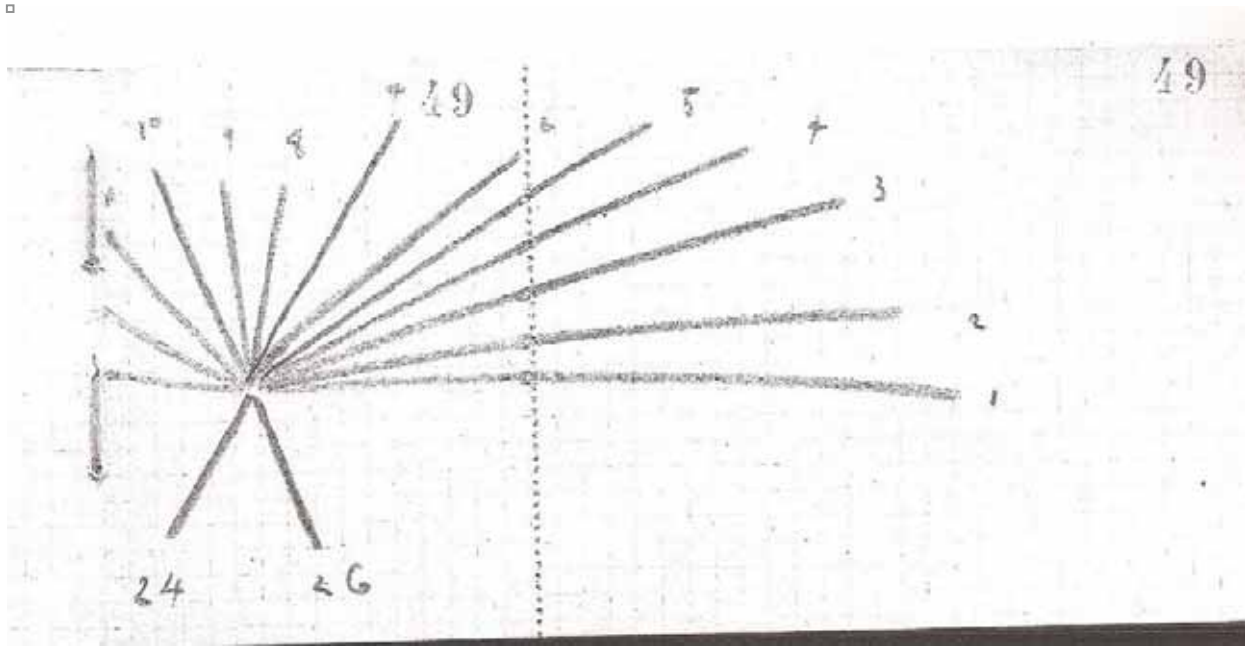


¹⁴ Frederick Copleston. *Historia de la filosofia*. Ed. Ariel, Barcelona, 2014. Vol. I p. II-63.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Vegeu l’apartat dedicat a *De la filosofia dels contraris a l’espiritualitat oculta*, p. 108.

¹⁷ Clara Janés. *La vida...* p. 129.



Imatge 44. Cal·ligrama *Plou i números* (1919).¹⁸

Pot semblar un poema visual, que comunica un pensament relacionat amb el text anterior. Les dues imatges són consecutives amb un mateix traç de llapis. La posició real en la llibreta gris és de dreta a esquerra en els dos fulls oberts. El cal·ligrama es compon d'una sola paraula amb signe d'admiració: Plou!. Les lletres són més grans com si volés reproduir el so o la sensació de la pluja, en un sentit onomatopèic. Seguidament hi ha el desplegament numèric amb un ordre determinat, alhora que cada unitat numèrica té una disposició espacial diversa. És a dir, no estan agrupats de forma simètricament ordenada. Tot i no tenir cap altre informació textual, podem establir una relació entre les dues parts d'acord al context dels escrits que Mompou va fer en aquesta llibreta?

El cal·ligrama és la repetició d'una idea, de forma diferent en un moviment descendent, com si fos una representació d'una gotellada. Les separacions dels tres "Plou!", amb les línies d'unió llargues suggereix un moviment fluït i tranquil. Ploure és una acció feta de moltes accions. Podem interpretar que expressa la idea d'unitat i multiplicitat. En l'esquema numèric en forma d'estrella de la segona imatge, els números fan clarament una representació de la multiplicitat a partir de la unitat. Però perquè són enumerats en un ordre determinat fent un circuit visual de retorn a la línia plana?... Per què finalitza amb els dígit 24 i 26? La relació dels números van en una successió de 1 a 13. Si fem una interpretació relacionada amb la música, la successió podria fer una representació dels semitons de l'octava, que en són dotze. Però Mompou hi afegeix el tretzè, que torna a ser el reinici de l'u, en el mateix nivell de la recta on comença la sèrie. És en aquesta interpretació que prenen sentit les dues duplicacions: la dels dotze, com a sistema limitat, amb el número 24 i la dels tretze, com a sistema il·limitat, amb el número 26, donat el reinici de la sèrie de dotze números (com ho fan les diverses octaves musicals).

Els compositors han utilitzat el número 12, que és el nombre de les tonalitats o 24 si es sumen les modalitats, com una xifra simbòlica recurrent d'un grup (ordre) tancat de composicions que s'integren a una unitat compositiva. No sempre ho han fet d'acord a les tonalitats i modes, però la

¹⁸ Frederic Mompou. Cal·ligrama *Plou i números*. BC.

raó de reproduir aquest sistema sembla la més plausible: dotze estudis op.10 i dotze estudis op. 25 de Frédéric Chopin, dotze estudis transcendentals de Franz Liszt, dotze preludis (llibre I), dotze preludis (llibre II) i dotze estudis de Claude Debussy, vint-i-quatre preludis i fugues de Johann Sebastian Bach, vint-i-quatre preludis i fugues de Dimitri Schostakovich, dotze preludis de Frederic Mompou, etc.). Es podria argumentar, amb bon criteri, que també existeixen altres nombres que tanquen cicles de composicions: 32 sonates (Beethoven) 27 concerts per a piano i orquestra (Mozart), 69 masurques (Chopin),etc. Però aleshores caldria preguntar-nos: existeixen altres nombres (32, 27, 69, etc.) que es repeteixin amb la freqüència que ho fan el 12 i 24, i en tants compositors diferents?: probablement no, perquè l'element d'unió són les dotze tonalitats del temperament.

Així com el 12 i 24 fan referència a un ordre tancat i limitat, el 13 i el 26 ho fan a allò obert i il·limitat, perquè la repetició de l'u fa referència a reiniciar el moviment. Ens trobem, de nou, davant la idea de recomençament.

II.8.4. De la fluïdesa i el pensament

El cal·ligrama amb mots i números, ens permet comentar un aspecte essencial del pensament de Mompou. Els esquemes dibuixats ens serveixen per constatar una forma de pensament que es manifesta per una banda, en una tendència cap a la síntesi extrema, i per una altra banda com un joc poètic que apareix per “un deixar-se anar”, l’origen del qual podria no ser tant en voler comunicar un pensament de forma fluida, sinó en ser una expressió subconscient de “la mateixa fluïdesa” d’acord a un pensament. Els dibuixos, si els contemplem descontextualitzats d’un marc de pensament, tenen una forta càrrega d’ambigüitat perquè no mostren cap rastre d’acció raonada. Però sembla evident, si més no, que el dibuix numèric anterior és producte d’un raonament apriorístic, no manifestat com a tal. En definitiva són poemes visuals o poemes cal·ligràfics. De la mateixa manera que hem vist el diagrama *Ser-No ser*,¹⁹ en aquest cal·ligrama no hi ha discurs, però hi ha un contingut amb significació. Tot i ser fruit d’un raonament conscient previ, és en el moment de la seva realització quan pren forma de manera automàtica i fluïda, més a prop del subconscient que del conscient. Aquesta actuació del pensament de Mompou no el veiem només en els pensaments, dibuixos o esquemes escrits, sinó que també en tenim algun exemple pel que fa a la seva música, com un mecanisme que s’activa alhora de concebre la música. En una conversa assegut al piano amb el periodista Joaquín Soler Serrano, Mompou explicà com va concebre el sisè preludi:

“Serrano.- También se cuenta por ahí, que Mompou es un hombre al que le gusta estar más bien distraído e incluso que compone, a veces, hablando con los amigos.

Mompou.- Es verdad. Sí, sí, pues es verdad. Yo creo que la música es un mensaje que se recibe, un don. Yo, por mi parte, que tengo muy poca música interna, necesito siempre un instrumento intermediario. Es una cosa que tengo más marcada que otra. A tal extremo que incluso estando distraído, puedo llegar a concebir algo, más que si me concentro...

Serrano.- Es curioso...

Mompou.- Y esto me ocurrió, como ejemplo, en el preludio de la mano izquierda. Estaba yo en París; estaba en mi casa el guitarrista Miquel Llobet y estábamos charlando y hablando; y yo tenía la mano en el piano, hablando, hasta el momento que oigo esto...”²⁰

(I comença a tocar els primers compassos del preludi núm. 6.)

En Mompou estava funcionant una part de la consciència, de manera raonada, d’allò que la mateixa consciència té ocultat. Es troba com diria Husserl amb les “intencionalitats anònimes”.²¹ que són el suport de la consciència a mode d’un flux interior que podem també identificar amb la consciència del temps intern, aquell punt de consciència que per Heidegger no és només el jo que pensa, sinó la mateixa estructura en la que es troba vinculat el pensament i el món.²² En una entrevista a la revista *Clavier*, Mompou fa referència a la seva manera de captar la música:

¹⁹ Vegeu diagrama *Ser – No ser*, p. 140.

²⁰ Frederic Mompou. Programa *A fondo*. Entrevista del periodista Joaquín Soler Serrano. Madrid, 1976. FM.

²¹ Arturo Leyte. *Heidegger*, Alianza Editorial. Madrid, 2005, p. 31.

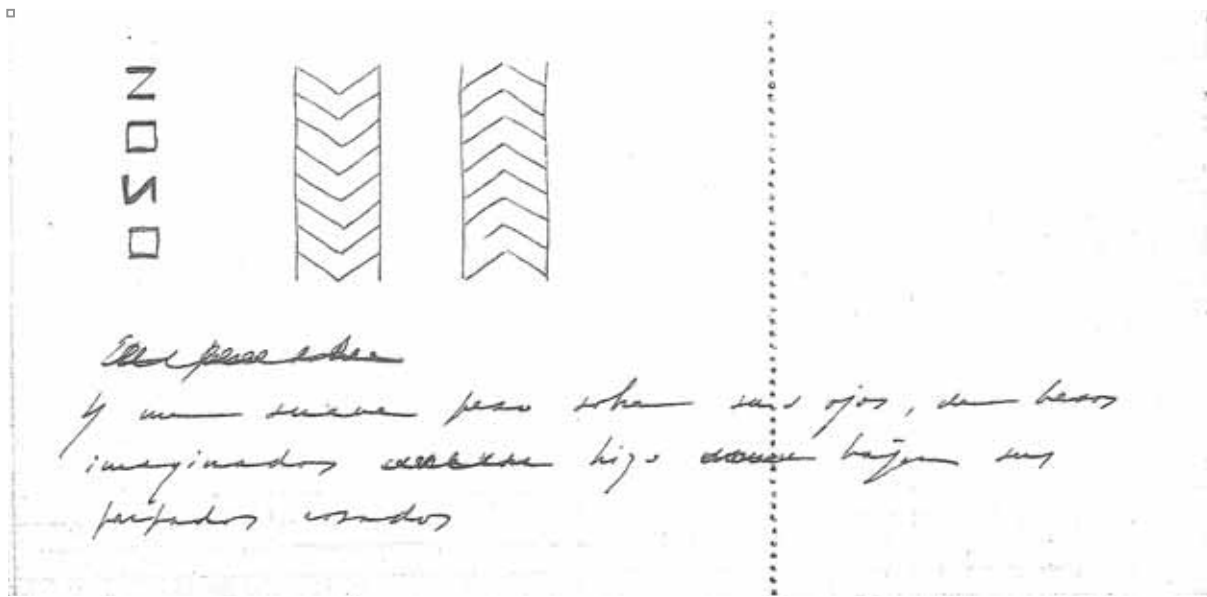
²² *Ibid.*, p. 32.

“For hours and hours, except for those days when I would sit in my chair meditating, away from the piano, mentally creating. Then, if i had been successful, I would run to the piano and play the new passage or piece”.²³

I en el mateix article explicita, la fluïdesa, com un element a transmetre en les seves partitures:

“I wanted freedom from the traditional bar lines, which I felt prevented the natural fluidity of the musical line. For this reason when I eliminated the bar lines I used accidentals instead of a key signature. I returned to more traditional methods when I discovered my music was being performed incorrectly”.²⁴

Un altre exemple de pensament fluït és el següent poema cal·ligràfic:



*Y un suave peso sobre sus ojos, de besos
imaginados hizo bajar sus
parpados rosados*

Imatge 45. Poema cal·ligràfic *Són-No són* (1919).²⁵

Aquest text és un breu poema en el qual Mompou expressa d'una manera subtil la sensualitat del moviment de les parpelles en reacció al contacte de la suavitat d'un petó. Podria perfectament descriure el sentiment vers alguna noia per la qual es sentís seduït. A la part superior del text hi ha un cal·ligràma (gaire bé criptograma, donada la difícil comprensió acompanyant el poema), fet de curtes línies rectes, que suggereixen visualment la idea de contraris. Són uns contraris que s'oposen

²³ Olga Llano. *Mompou's Secreto*. Entrevista a la revista *Clavier*. EUA, maig-juny, 1986, p. 19. “Durant hores i hores, a excepció dels dies que em seia a la meua cadira meditant, lluny del piano, creant mentalment. Llavors, si havia tingut èxit, corria cap al piano per tocar el nou passatge o peça”.

²⁴ *Ibid.* “Cercava la llibertat de les tradicionals barres de compassos, les quals sentia que impedièn la fluïdesa natural de la línia musical. Per aquesta raó, quan vaig eliminar-les, vaig utilitzar les alteracions en lloc de l'armadura inicial. Vaig tornar al mètode més tradicional quan descobrí que la meua música era interpretada incorrectament”.

²⁵ Frederic Mompou. Poema cal·ligràfic *Són - No són*. BC.

II.9. LA IDENTITAT

II.9.1. La identitat catalana

Davant l'ambigüitat amb que es tractava la seva música, qualificada de francesa, Mompou s'esforçava en reivindicar la seva catalanitat: "Jo sóc ben català i la meva música és ben meva i per tant ben catalana".¹ No ho feia amb arguments tècnics ni estètics, sinó ètnics. Un altre exemple el trobem en una carta a Blancafort:

"He llegit la crítica de Lliurat qu'esta bé pero ja abusa de la comparació de la musica francesa i russa. Es trist que no declari qu'es catalana fortament catalana desde el moment qu'es parla d'una gran originalitat i que aquesta es nescuda a Catalunya! no pot ser mes qu'una nova forma de musica catalana. Pero l'afany de lluir els coneixements crítics el fa caure en l'error d'humillar la nostra terra que ha donat aquests fruits. Es clar que totes les fruites del mon s'assemblen pero el bon coneixedor hi troba el gust i la nacionalitat".²

Per a Mompou, la música és com un fruit de la terra que la fa néixer. La identitat de la música és un mirall de la identitat de l'autor: "Cuando un artista crea un "lenguaje nuevo" la nación a la que pertenece adquiere personalidad artística".³ Ara bé, la música nacionalista espanyola no el representava, i reivindicava la singularitat de la música catalana: "no es suficiente nacionalizar la música cuando la riqueza folklórica de un país como España es tan notable. Hay que regionalizarla".⁴ El sentiment que pivota a l'entorn de la individualitat com l'expressió d'una identitat superior, té la seva genealogia en reflexions de joventut que analitzarem en aquest apartat. Per altra banda és una visió coherent amb la seva manera de concebre la composició, que no consisteix en pensar, sinó en transmetre: "Yo no pienso la música. Yo sólo la transmito".⁵ Per tant es transmet el que hom és i no el que es pensa.

D'acord a tot el que hem constatat, Mompou l'hem d'associar a una ideació de catalanitat musical, que sobrepassa la formalitat musical i entra en la seva essència. Els intèrprets, crítics i musicòlegs l'han ideat, en primera instància, com un referent pel que fa a la catalanitat d'acord al corpus de les quinze *Cançons i danses* (1921 -1978), tretze per a piano, una per a guitarra i una per a orgue.

¹ Frederic Mompou. Revista *Fulles musicals*. Entrevista de Francesc Trabal. Barcelona, 13 de febrer de 1928, p. 69. (Vegeu bibliografia a Francesc Trabal).

² Frederic Mompou. CMB. París, 20, desembre, 1926.

³ Frederic Mompou. Full amb idees i frases. BC. M4986/21.

⁴ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁵ *Ibid.*

Aquest conjunt recopila un seguit de música de fonts diverses, totes elles (exceptuant set) són melodies i ritmes que formen part de la tradició musical popular catalana. Han estat les peces més interpretades i conegudes, no només del repertori pianístic, sinó del conjunt de tota l'obra de Mompou.⁶ També les més analitzades. Tesis com les de Nicolas Mééus, *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre* (Lovaina, 1967)⁷ o Christine Bendell, *Federico Mompou, An Analytical and stylistic study of the "Canciones y danzas" for piano* (Ann Arbor Michigan, 1983),⁸ han aprofundit en l'anàlisi dels seus components harmònics, melòdics i formals en relació amb la música popular tradicional, cantada i ballada a Catalunya. En altres treballs més genèrics sobre l'estil compositiu de Mompou, *Cançons i danses* representa sempre una part imprescindible de les anàlisis, alguns exemples són les tesis de Clara Sardin *L'Oeuvre pour Piano de Federico Mompou* (París, 1985)⁹ o de Jennifer Lee *The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou* (Washington, 1991),¹⁰ entre altres.

La cançó popular ha jugat sempre un gran paper en la música erudita i la majoria dels compositors han aprofitat els seus elements. Com diu Kastner: "A lo largo de todas las épocas del arte sonoro ha servido el folklore musical para refrescar la algo enfrascada música docta y para aportarle un color, si no nacional, por lo menos, regional".¹¹ Segons Antonio Iglesias, la motivació de Mompou era fer una harmonització de temes populars, però sense utilitzar els temes de forma directe. Iglesias preguntà a Mompou per la raó d'escriure les cançons seguides de danses. "Ho vaig fer pel contrast del lirisme i el ritme, per tal d'evitar un quadern de cançons i un altre de danses".¹²

Des de l'adolescència Mompou havia estat en contacte amb el món rural durant les vacances estiuenques, que eren llargues; havia escoltat la música de les festes majors i altres celebracions, els sons d'instruments com el flabiol i els tambors, l'ambient popular i tradicional: "Demà al matí sota la benedicció del sol passarà una cançó de flabiol".¹³ Al mateix temps, és un període intens de reflexió intel·lectual escrivint els pensaments i construint progressivament els fonaments del seu principi estètic. Tot aquest pòsit vivencial queda expressat en aquest conjunt de peces. La primera cançó i dansa de 1921, representa la realització concreta sobre una melodia existent en el cançoner popular. No era la primera vegada, en *Scènes d'enfants* ja havia utilitzat l'inici del tema de *La filla del marxant* en algunes parts de la suite, composta tres anys abans, però sí era la primera vegada que ho feia de forma que tota la composició girava a l'entorn del tema popular. Va utilitzar *La filla del carmesí* per a la primera cançó i *Ball de Castellterçol* per a la primera dansa.

La rellevància i la representativitat de *Cançons i danses* dins el conjunt de l'obra de Mompou, es posa de manifest pel fet que són peces concebudes al llarg d'una arcada temporal molt àmplia, del 1921 fins el 1978, darrer any que Mompou va estar actiu com a compositor, *Cançons i danses* mantenen la seva identitat formal unitària en tot aquest llarg període. En aquest trajecte podem

⁶ Antonio Iglesias. *Frederic Mompou, la seva obra per a piano*. Versió de Francesc Bonastre. Ed. Fundació Güell. Madrid, 1978, p. 228. En relació a la primera cançó i dansa, Iglesias escriu: "Sens dubte que és la peça de piano més coneguda de Mompou".

⁷ Nicolás Mééus. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*. Universitat de Lovaina, 1967.

⁸ Christine Bendell. *Federico Mompou, An Analytical and stylistic study of the "Canciones y danzas" for piano*. University Microfilms International. Ann Arbor, Michigan. EUA, 1983.

⁹ Clara Sardin. *L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Tesi. Universitat de París-Sorbonne, 1985.

¹⁰ Jennifer Lee. *The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou*. University of Washington. EUA, 1991.

¹¹ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. CESIC. Madrid, 1946, p. 89.

¹² Antonio Iglesias. *Op. cit.*, p. 225.

¹³ Frederic Mompou. *Quadern Impressions*. CJ. Annex.

observar també el seu desenvolupament estilístic, de manera que les darreres participen parcialment de les característiques estilístiques de *Música callada*, com assenyala Jennifer Lee: “The last Three *Canciones y danzas* will serve as introduction to Mompou’s late stylistic traits”.¹⁴

La immersió de Mompou en la música popular catalana esdevé tan forta i condiciona tant la resta de la seva música, que els temes originals fan l’efecte que són temes populars. Manuel Valls pensà que la cultura musical de Catalunya, en quant a cultura amb traços definits i propis, necessità de l’obra de Mompou per adquirir i arrodonir la consciència de la seva existència en l’àmbit sonor.¹⁵ Valls trobava en la música de Mompou, així com en la d’Eduard Toldrà i Manuel Blancafort, la manifestació de la personalitat musical catalana en “les formes proporcionades i ajustades” al “contingut específicament català”.¹⁶ Com ha puntualitzat Francesc Cortés, Valls mesurava amb paràmetres definidors de la catalanitat sorgida de la mirada noucentista, però alhora és una interpretació valuosa “perquè recull el contacte directe amb el compositor i hi integrà el seu pensament contemporani”.¹⁷ I seguint el fil de l’observació d’en Cortés, aquesta visió de Valls correspon a la seva contemporaneïtat, però no a la nostra. No hi ha dubte que és una veritat històrica, però el que volem incorporar en la interpretació sobre la identitat en Mompou, són elements nouvinguts de la documentació que el compositor va deixar. Aquesta documentació ens permet ampliar la perspectiva d’aquest aspecte tan rellevant del pensament de Mompou que és la identitat, i ens permet entendre la seva genealogia.

¹⁴ Jennifer Lee. *Op. cit.*, p. 82.

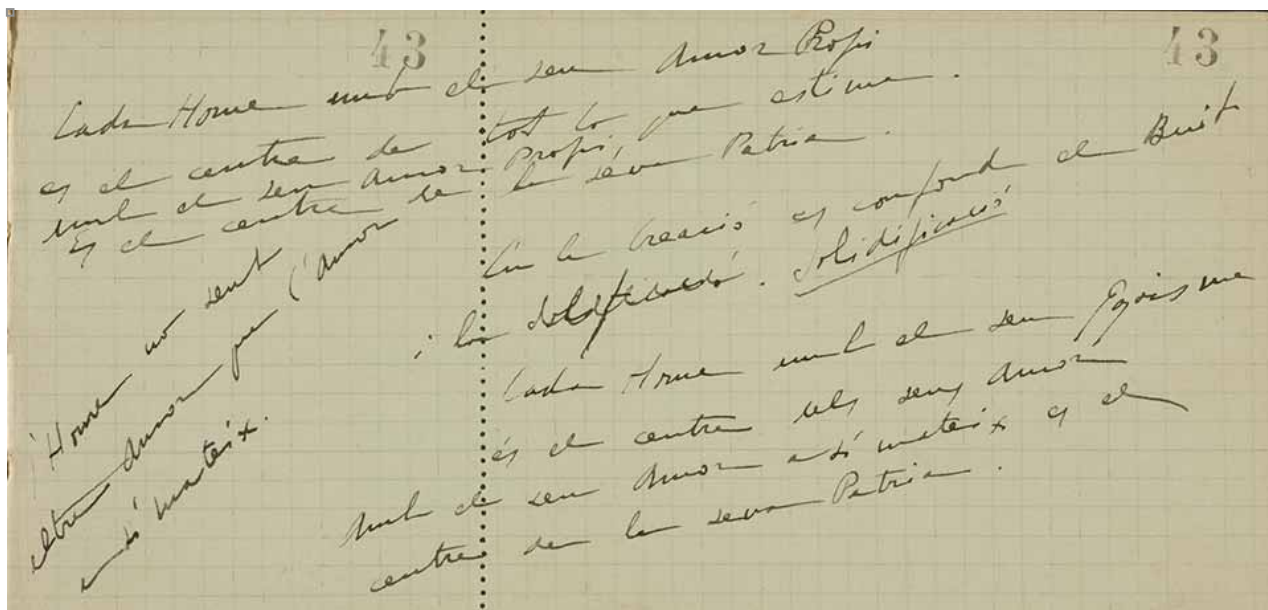
¹⁵ Clara Janés. *La vida...*, p. 116. Cita del fragment de Manuel Valls. *Historia de la música española después de Manuel de Falla*. Publicat a *Revista de Occidente*. Madrid, 1962.

¹⁶ Francesc Cortés. *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 470. (Vegeu bibliografia Francesc Bonastre)

¹⁷ *Ibid.*

II.9.2. Genealogia de la identitat: Amor i egoisme, buit i solidificació

La identitat té una importància cabdal en el pensament i l'activitat creativa de Mompou. Ara bé, no la podem reduir només al marc d'una identitat cultural, tan estudiada per altra banda, i que òbviament queda palesa com hem comentat en les opinions i en la música a través de *Cançons i danses*. El sentiment d'identitat de Mompou té les arrels profundes i sorgeix en les interpretacions que fa sobre l'amor, l'egoisme i l'amistat en la dimensió individual. En els seus pensaments, exposa una relació d'anada i tornada entre la identificació individual i la identificació col·lectiva. És un procés dinàmic en el qual la consciència de la individuació, la pertinença més íntima en el "jo" s'irradia i es connecta als conceptes d'identificació de grup en totes les seves dimensions.



*Cada Home amb el seu Amor Propi
es el centre de tot lo que estima.*

*Amb el seu Amor Propi,
es el centre de la seva Patria.*

L'home no sent altra Amor que l'Amor a sí mateix.

En la Creació es confont el Buit i la solidificació

Cada Home amb el seu Egoisme

és el centre del seu Amor

*Amb el seu amor a sí mateix és el
centre de la seva Patria*

Imatge 46. Pensament Amor propi (1919).¹⁸

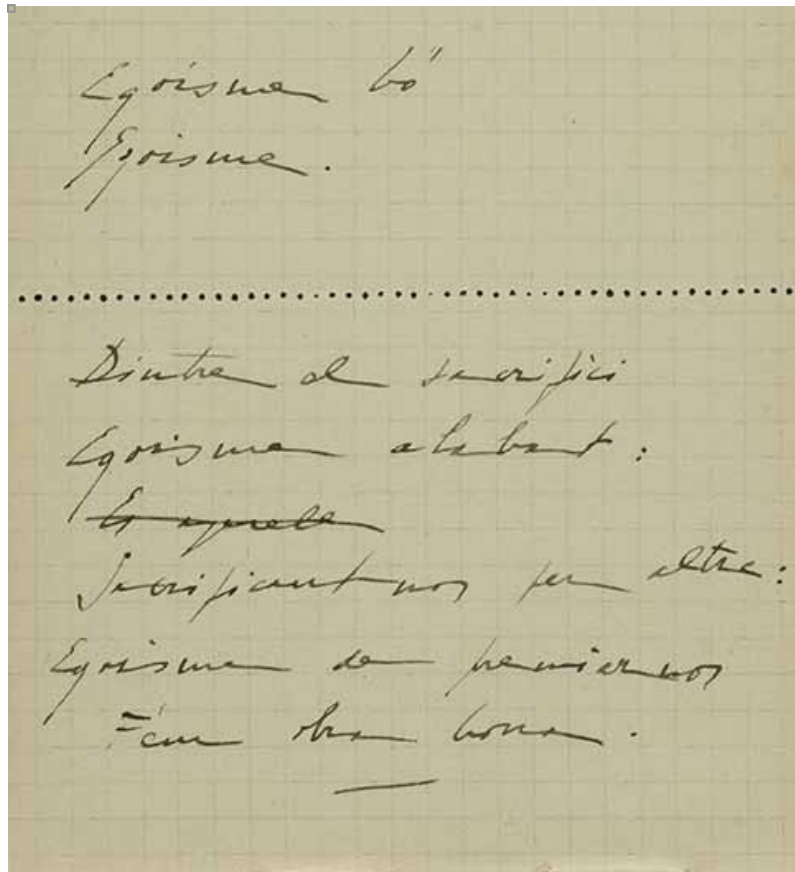
¹⁸ Frederic Mompou. PS, *Amor propi*. BC.

Mompou afirma que l'home no sent altre amor que l'amor a si mateix. Hem d'entendre que concep qualsevol identificació en funció de la identitat individual. Totes les reflexions que presenta sobre la pertinença posa en rellevància la identitat individual, la qual es projecta cap a l'exterior. Estableix la solidificació d'un grup, d'un col·lectiu, com una extensió del sentiment individual. De la mateixa manera, la identificació amb el grup incideix en el sentiment d'amor a si mateix. Aquest sentiment és el punt central, encara que també se senti identificat amb quelcom allunyat, fora d'ell. Mompou escriu que aquest amor a si mateix, neix de l'egoisme: "cada home amb el seu Egoisme és el centre del seu Amor i cada home amb el seu Amor és el centre de la seva Pàtria"... per tant, l'egoisme és el punt de partença de la identificació. Però com entén l'egoisme? L'egoisme el definim com un "excessiu amor de si mateix que fa atendre únicament a l'interès propi àdhuc en dany d'altri".¹⁹ En Mompou però, l'egoisme també participa de l'ambivalència, i pot ser un element aliat, positiu. El presenta com un sentiment que ofereix la capacitat de sacrifici (qualitat positiva) perquè representa una manera de premiar-nos, d'estimar-nos:

Egoisme privat:
Per el meu "jo" faig
mal a altra.
Sacrifici
El sacrifici és egoisme
de premiarnos.

*Egoisme privat:
Per el meu "jo" faig
mal a altra.
Sacrifici
El sacrifici és egoisme
de premiarnos.*

¹⁹ DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=Egoisme&operEntrada=0>.



Egoisme bó
Egoisme.
Dintre el sacrifici
Egoisme alabant:
Sacrificant nos per altra:
Egoisme de premiar-nos
Fem obra bona.

Imatge 47. Pensament *Egoisme* (1919).²⁰

²⁰ Frederic Mompou. PS, *Egoisme*. BC.

En el primer text esmenta que en la creació es confon el buit i la solidificació -terme que subratlla-. La solidificació, en el sentit de passar d'un estat líquid o gasos a un estat sòlid, és un concepte que participa de quelcom immòbil, definit, que finalitza un procés canviant. El buit seria la part contrària, la part fluïda, sensible a ser omplerta a través de si. Si parléssim de matèria i esperit, seria lògic entendre que la matèria és una solidificació i l'esperit, el buit. Però com interpretar-ho en aquest context?

Henri Bergson utilitza termes semblants per explicar els processos creadors: “El pensamiento más vivo se helará en la fórmula que lo expresa. La palabra se vuelve contra la idea. La letra mata al espíritu. Y nuestro más ardiente entusiasmo, cuando se exterioriza en acción, se solidifica a veces tan naturalmente en frío cálculo de interés o de vanidad, lo uno adopta tan fácilmente la forma de lo otro, que bien podríamos confundirlos juntos, dudar de nuestra propia sinceridad, negar la bondad y el amor, si no supiéramos que lo muerto conserva todavía algún tiempo los trazos de lo vivo”.²¹ El buit que esmenta Mompou, al contrari que la solidificació, pot contenir el flux que li dona capacitat de canvi i passar d'una identificació individual a la col·lectiva. “L'amor a si mateix” que és d'alguna manera la consciència d'una identitat de si mateix, pròpia, és el centre de tot el que estima fora de si. En altres paraules i girant l'argument, si no existeix l'amor a si mateix, l'egoisme, al no haver-hi la identificació pròpia, no hi pot haver el sentit d'identitat col·lectiu. D'altra banda, aquest amor, aquest egoisme, manté la flama de la mobilitat de la vida. I el que Bergson anomena “les manifestacions particulars de la vida”²² és a dir, allò que resta immòbil, estàtic, perquè ja és un concepte o paraula, allò que no és flux, congelat, diguem-ne pàtria, raça o equip de futbol, és allò ja solidificat, que com diu Bergson, accepta la mobilitat a disgust perquè sempre va en retràs respecte al flux, la part fluïda i mòbil, que representaria l'amor.

Qui s'estima a si mateix a través del seu egoisme, té la capacitat d'integrar el seu “buit” (en el sentit de no pertànyer en primera instància a res més que a ell mateix), a identificacions externes que solidifiquen grups, nacions, etc.; sempre en referència a si mateix, a l'amor a si mateix, que és el nucli necessari que ens dona la referència permanent. Per tant, en l'expressió “L'home no sent altra Amor que l'Amor a si mateix”, hem d'entendre que qualsevol identificació que l'home pugui fer en forma solidificada com és amb la cultura, la nació o amb una creença, continua sent un reflex de si mateix.

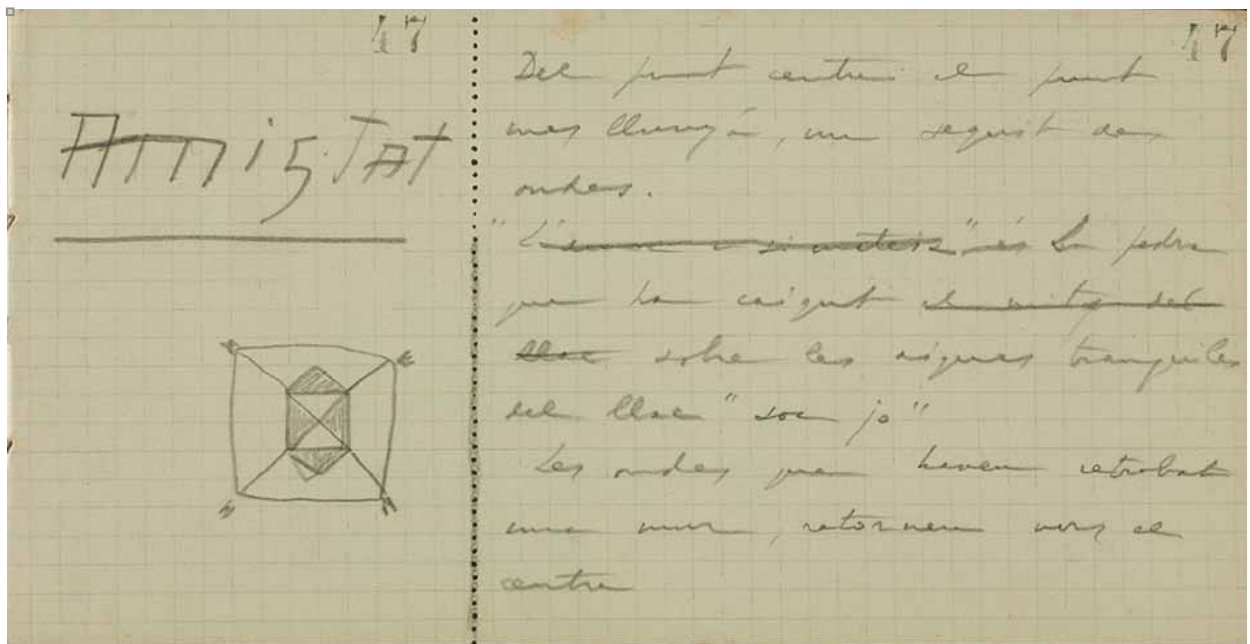
En aquest sentit, la interpretació que Ramón Barce proposa vers la identificació de Mompou amb la música popular és molt encertada, perquè el sentiment nacionalista o regionalista de la catalanitat de Mompou neix d'un sentiment d'amor a si mateix, per a reviuire l'experiència pròpia. Barce esmenta que si bé Albéniz fou nacionalista “d'evocació” i Falla fou un nacionalista explícit, conscient, per construir una història moderna de la música d'Espanya, Mompou utilitzà en canvi, alguns materials populars “com a petits transsumptes vivencials, com a suports mínims per a l'expressió estrictament personal, fins i tot en alguns casos (com ara la utilització de la *Dansa de Castellterçol* o del *Ball del Ciri*) per a una afirmació autobiogràfica velada”.²³

²¹ Henri Bergson. *La evolución creadora*. Trad. Pablo Ires. Ed. Cactus. Buenos Aires, 2007, p. 141.

²² *Ibid.*

²³ Ramón Barce. *Col·lecció compositors catalans*. Núm. 3. Ed. Boileau. Barcelona, 1993, p. 86.

II.9.3. Amistat i identitat



AMISTAT

*Del punt centre al punt
mes llunyá, un seguit de
ondes.*

*"més la pedra
que ha caigut
sobre les aigües tranquiles
del llac "soc jo"*

*Les ondes que haven retrobat
un mur, retornen vers el
centre*

Imatge 48. Pensament *Amistat* (1919).²⁴

En aquest text el concepte "Amistat" l'associa al moviment de projecció de la nostra identitat individual. Fa una analogia amb un llac, en el qual es projecten les ones produïdes per l'impacte d'una pedra. És una metàfora de la projecció que té la nostra presència en un medi com l'aigua, que té una força simbòlica consistent en el fet que pot fluir, refrescar-nos, fer possible la vida. No és solament la font de la vida, sinó que és la vida mateixa, per el que formulacions com "aigua de la vida" o "aigua de la vida eterna" no s'han d'entendre només en sentit figurat. Es tracta que no

²⁴ Frederic Mompou. PS, *Amistat*. BC.

podríem existir sense aigua.²⁵ Aquest medi és tranquil “aigües tranquil·les”, i la projecció de la nostra presència crea un moviment d’anada i tornada a nosaltres mateixos. És una altra forma de dir que la projecció externa és també la nostra individuïtat. Nosaltres (el nostre amor i el nostre egoisme), som el centre de qualsevol projecció i el mur és el cos sòlid que dona l’impuls de tornada cap a nosaltres mateixos.

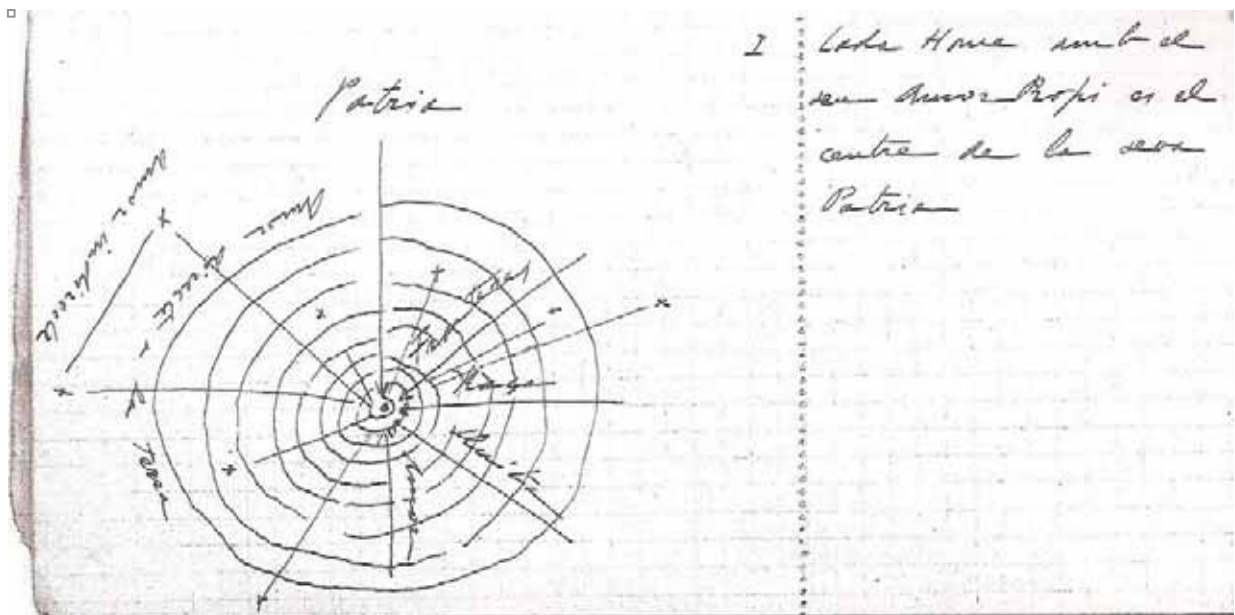
El dibuix és una representació gràfica d’aquest moviment, en el qual hi són representats uns triangles enfosquits que assenyalen les direccions cap a l’exterior i cap a l’interior en un sol espai (o moment). Els eixos que aguanten el moviment estan connectats per les línies rectes, els vèrtex dels quals hi podem llegir (amb molta dificultat) les lletres A, E i M. Podrien correspondre a les inicials d’Amor, Egoisme i Mur. L’amor i l’egoisme es projecten sobre el mur que els fa retornar, tal com fan les ones de l’aigua, cap al centre. La metàfora del llac amb aigües tranquil·les es correspon amb la idea per la qual “en el curs de la vida tot va fent un camí tranquil vers un fi”,²⁶ que hem analitzat en l’apartat *Vida i perfecció*.

²⁵ Raimon Panikkar. *Invitació a la saviesa*. Trad. Montserrat Camps. Ed. Proa. Barcelona, 2004, p. 64-65.

²⁶ Vegeu l’apartat dedicat a la *Vida i perfecció*, p. 160.

II.9.4. Identitat i pàtria

D'una forma molt gràfica, Mompou expressa la seva concepció del sentiment de pertinença a la pàtria amb tots els aspectes que solidifiquen aquesta idea. És molt rellevant que, malgrat la “solidificació” dels conceptes definits, tots ells es donen en un espai de fluïdesa on els components, com són les fronteres, la raça, la lluita, l’amor, l’amor a la terra i l’amor indirecte (entemem un altre tipus d’amor projectat per el sentiment de pertinença a la pàtria), es presenten en llocs indefinits, sense estar preestablerts, i tots fan el recorregut sobre el centre. Les fletxes defineixen una trajectòria que impacta sobre el centre i surten projectades en direccions i longituds diverses. De tot plegat en podem deduir que el sentiment de pertinença a la pàtria, (i podríem afegir altres sentiments), no ve determinat per factors externs, sinó que es una projecció de la nostra identitat individual.



PÀTRIA

Cada Home amb el seu Amor Propi es el centre de la seva Pàtria

Fronteres

Raça

Lluita

Amor

Amor directe a la terra

Amor indirecte

Imatge 49. Pensament Pàtria (1919).²⁷

²⁷ Frederic Mompou. PS, Pàtria. BC.

Mompou titula amb el terme *Amor* un text per parlar de la significació de “Pàtria” fent una glosa dels pensaments anteriors. La significació de Pàtria o el sentit de pertinença, no depèn del concepte creat extern a nosaltres, sinó del sentiment intern viscut allà on s’hagi produït. Les pàtries poden ser diverses i poden estar arreu, allà on es trobi l’individu amb l’amor a si mateix. El lloc en el qual s’ha nascut podria no ser la pàtria si no “guarda un tros del nostre esperit”, com escriu en el text.

El document és revelador perquè transmet un tipus de sentiment a l’entorn de la identitat que surt del marc de la catalanitat. Els pensaments indiquen que la catalanitat fou un reflexa o una conseqüència d’un sentiment ambivalent de la pertinença. Per una banda la consciència individual expressada des de l’egoisme com a centre de tots els sentiments, que és l’amor a si mateix, i per altra, la diversitat de punts “escampats sobre la Terra”, que en funció dels nostres sentiments formaran part de la nostra pàtria.

En aquest escrit, Mompou relaciona l’egoisme i l’amor propi amb entitats externes, com són la pàtria o la nació, en un moviment refractari i complementari, com ocorre amb les ones de l’aigua:

Amor

Cada home amb el seu Egoisme,
és el centre de tots els seus Sen-
timents.

Amb el seu Amor Propi és el
centre de la seva Patria.

Una Patria: Amor a la terra
qu’és “la nostra”.

Del punt centre al punt més
llunyà, un seguit d’ondes.

La pedra que ha caigut sobre
les aigües tranquiles del llac
“soc jo”

Altre Patria més veritable:
Amor a la terra aprop ó llu-
nyána que guarda un trós del nos-
tre esperit.

La Nació en la qual he nascut
pot no ésser “del tot” la meva Patria,
ni la provincia ni la ciutat per-
qué sols hi tinc “algúns” llocs
estimats de recorts.

I aquets llocs estimats que
son la meva Patria veritable per-
qué son part del meu esperit d’a-
quets també en tinc fora de la
Nació en la qual he nascut.

Uns punts escampats sobre la
Terra marcarán la nostra veri-
table Patria al mitg d'un se-
guit d'ondes.
Mes tot junt voltant al ma-
teix centre: Amor a sí mateix.²⁸

Aquesta deslocalització del sentit de la identitat, en ressonància amb l'amor a si mateix accentua, paradoxalment, la seva catalanitat. Aporta un efecte augmentat produït pel sentiment que va més enllà d'allò emmarcat en la catalanitat mateixa. El sentiment múltiple que Mompou atorga a la identitat no es dona només per el cosmopolitisme de les vivències a París, sinó també per la capacitat d'observar la nostra identificació individual. La realitat de la natura i sobretot de la natura humana, com esmenta Raimon Pannikar, "és una xarxa, una gran riquesa de diferents influències que s'apleguen en una sola unitat. Som éssers individuals i per tant necessitem la identificació amb el nostre cos, amb la nostra "terra".²⁹

En un altre escrit titulat *Fronteres*, Mompou constata la relació identificativa d'allò més llunyà amb el nostre centre individual:

Fronteres

Del nostre Univers, preferim el nostre
Sistema Solar.
Del nostre Sistema Solar, el
nostre Planeta.
Del nostre Planeta, la nostra
Nació.
De la nostra Nació, la nostra
Regió.
De la nostra Regió, la nostra
Ciutat.
De la nostra Ciutat, el nostre
Barri.
Del nostre Barri, el nostre
Carrer.
Del nostre Carrer, la nostra
Casa.
De la nostra Casa, la nostra
Cambra.
"Jo mateix"
I dintre el meu "jo", d'altres.

²⁸ Frederic Mompou. *Quadern Impressions*. CJ. Annex.

²⁹ Raimon Panikkar. *Op. cit.*, p. 61.

Jo prego per l'Origen i Independència
de tantes Patries en
la Unió de Totes.³⁰

Mompou té consciència d'un centre on s'uneixen "l'equidistància i la participació simultània de totes les coses"³¹. Deixa créixer la seva identitat de tal manera que es pot identificar amb el seu cos i amb tot l'univers, i al mateix temps estar distanciat de tot sense absolutitzar-ho. A través d'aquests escrits ens constata un camí cap a la superació del "jo", en el sentit de superació de l'haver de..., pensar que..., (què és el que jo haig de fer, què és el que jo haig de pensar): "El que sóc és el "meu" ésser i l'ésser és el que constitueix la meua identitat"³². La superació del jo, paradoxalment, vol dir la superació de cada identificació arbitrària d'aquest jo. Això només pot esdevenir quan la multiplicitat no és reprimida, sinó assimilada i incorporada de tal manera que sempre quedi lloc per a més assimilació i incorporació.³³

Tornant a l'inici de l'apartat, Mompou es queixava de la manera amb la qual Frederic Lliurat analitzava una música que ell considerava ben catalana. Lliurat, pel que es desprèn del text de la carta, participava de la idea que un compositor forma part d'una o altra identitat nacional, en funció que la seva música s'integri a aquesta identitat. Per això, la música de Blancafort i de Mompou podien pertànyer també a la música francesa, criteri per altra banda força estès entre els musicòlegs. I aquesta comparació amb la música francesa desagradava a Mompou.

En aquest punt és on Mompou, paradoxalment, fent prevaldre's a si mateix (en la seva forma, el seu estil, la seva estètica i el seu pensament) sobre l'estereotip solidificat de la identitat d'una música, dona llum pròpia a allò més inefable que constitueix la seva identitat. La refracció que suggereix Mompou amb la metàfora de les ones de l'aigua, en darrer terme, ve a dir que les ones són la mateixa aigua; és només un moviment d'anada i tornada; en altres paraules, si no hi ha la figura creativa individual ben fonamentada en el "si mateix", potser pot existir la col·lectivitat, però no la identitat col·lectiva. Per això quan en Francesc Trabal li va preguntar què és el que calia perquè la música catalana triomfés, Mompou li va respondre: "una figura com Chopin".³⁴ Josep Soler ho descriu d'aquesta manera:

"Su simplicidad, la inocencia de aquél que busca, mejor dicho, encuentra, le permite inventar –que quiere decir encontrar- este espíritu de nuestra tierra y que, ahora, ya es patrimonio de todos nosotros y es ya un signo definidor; saberlo encontrar y descubrir –el encuentro de un lenguaje- ésta es la más alta cima que puede alcanzar un artista, y el compositor, con sus cantos mágicos y la simplicidad de un espíritu infantil, supo hacer como nadie había sabido hacerlo antes y como ya nunca se hará".³⁵

³⁰ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

³¹ Raimon Pakkar. *Op. cit.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 62.

³³ *Ibid.*, p. 63.

³⁴ Vegeu entrevista a l'apartat *Identitat i temps passats*, p. 323-324.

³⁵ Petri Palou. *Los caminos de la música*. Ed. G. MAES. Barcelona, 1996, p. 126.

II.10. RECOMENÇAR

El terme *recomençar* (i tot allò que conceptualitza) és l'eix fonamental pel que fa a la vessant estètica de la música de Mompou. El terme l'utilitzà en primer lloc el mateix compositor i posteriorment fou emprat de manera genèrica pels crítics i musicòlegs. Les referències que no són del mateix compositor esdevenen necessàries, perquè des de l'observació externa, completen la perspectiva interpretativa d'aquest principi, que no són esmentats en els escrits de l'artista, fet per altra banda molt lògic. Com a pròleg doncs dels pensaments del compositor, esmentarem alguns exemples que fan visible l'amplitud en la interpretació del *recomençar*. Primer que tot, cal afirmar que aquest principi no deriva només d'un pensament crític a l'entorn de la música o de l'art en general (que també), sinó que abasta la dimensió vital i s'origina fonamentalment en les reflexions de caire existencial més profundes, tal i com demostra aquesta tesi.

Abans que Mompou parlés públicament de la seva idea estètica, tot i haver-la escrit en les seves notes, Vuillermoz a l'any 1921, hi feia al·lusió de manera indirecta esmentant les qualitats de puresa, ingenuïtat, simplicitat i innocència en la seva crítica del concert de Motte-Lacorix a París. Aquestes qualitats foren assenyalades en contraposició a la creixent intel·lectualitat de la música, de manera que implícitament, atribuïa a la música de Mompou certa qualitat d'iniciació, de tornar a començar quelcom:

“Heu's aquí veritablement música pura. Amb aquest nom hom designa generalment composicions de música “da camera” en les quals la part intel·lectual és considerable. No s'hauria d'aplicar a les produccions que no admeten cap d'aquells elements que no tenen res que veure amb la inspiració? La música de Frederic Mompou és pura fins a la ingenuïtat: és candorosa. Comença amb una deliciosa simplicitat; es termina amb divina innocència”.¹

Si analitzem el fragment de Vuillermoz, podem deduir que les qualitats de senzillesa, puresa o innocència participen d'allò que encara no ha passat per un procés de desenvolupament o desgast, ni cap tipus de contaminació material o emocional, i per tant podem entendre-ho com quelcom relatiu a una fase “primordial” en l'accepció “ que precedeix servint d'origen, de fonament”.² Així, aquesta “puresa” descrita per Vuillermoz, i altres com Mellers o Jankélévitch, ens remet a una interpretació del *recomençar*, element central del pensament del compositor, del qual en deriven les manifestacions del seu aspecte formal i la factura estilística. Dit amb altres paraules, Vuillermoz situava la música de Mompou com un exemple del que podríem entendre com la música pura, en un sentit diferent al que hom designa, en el qual “la part intel·lectual és considerable” com diu. Vuillermoz no esmenta cap context històric o estètic en l'escrit, tot i que el podríem considerar implícit. Les qualitats de puresa “fins a la ingenuïtat” i la “divina innocència”, com a qualitats primordials, fan que la música en si mateixa es doni en un efecte de naixement permanent, fruit de la inspiració i no de cap procés intel·lectual. Gerardo Diego inclou en la descripció d'aquesta música el terme “virginal”, el qual designa un naixement de quelcom nou, permanentment nou, segons la seva analogia metafòrica d'una primavera “sempre” nova: “... notas aéreas, mínimas y

¹ Émile Vuillermoz. Traducció de l'article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya*, el 21 de maig de 1921. No consta traductor, p. 5.

² DIEC2. <http://dlc.iec.cat/results.asp?txtEntrada=primordial&operEntrada=0>.

virginales. Por ellas, y entre sus intersticios, circularía la brisa de una primavera siempre nueva y adolescente...”³

En aquest context podem entendre també l’associació de Mompou amb el plaer, tot i que la música del compositor transmeti pràcticament sempre el plany i la tristesa. És una forma de percebre la capacitat de Mompou d’expressar una transformació permanent de l’estat pur. *Recomençar* és l’expressió d’aquesta transformació permanent, de la catarsi esmentada per Jankélévitch:

“Mompou admite el placer musical, su música da placer, lo que no significa que se doblegue al ascetismo, a la estricta pureza, y esto me lleva a decir que lo que nos gusta en Mompou, como creador, lo positivo de su música es la catarsis que representa para nosotros”.⁴

Per tant, el *recomençar* no l’hem de considerar només un ideari que Mompou estableix com a posicionament crític d’un moment històric determinat de l’art i de la música, sinó que també representa una qualitat intrínseca de la seva música, qualitat que es dona implícitament en el punt més intern de la seva creativitat. En aquest sentit, el *recomençar* s’expressa en l’estil i la sonoritat de la seva música, forma part del “sentir” emocional.

El terme *recomençar* com a principi estètic ha de ser relacionat, evidentment, amb una crítica a tot allò que hom pot considerar un camí esgotat. Santiago Kastner es refereix a la ubicació isolada de Mompou enmig d’un context caracteritzat per la complexitat: “Cual un oasis surge el arte mompouiano de comienzo en una época de excesiva disquisición y complicación”.⁵ En termes semblants s’expressa Roger Prevel: “En un momento en el que creía que la música se veía afectada por un intelectualismo carente de sensibilidad, admitió la necesidad personal de adoptar un cierto “primitivismo”, elemento fundamental del *recomençament* (volver a empezar)”.⁶ Ramón Barce incideix en aquest aspecte reflexionant que el *recomençament* de Mompou representa una ruptura, un canvi de sentit, en relació a una concepció lineal de progrés artístic:

“Pensem que en aquell moment estava en plena ebullició la ideologia historicista adorniana amb la seva fe en un progrés lineal de l’art que condueix tràgicament a l’autodestrucció (segons Adorno, a mans de l’escola de Viena). Curiosament, Mompou presenta la cara complementària de la moneda: gràcies precisament a aquestes recessions, a aquest *recomençar*, la música descansa i troba l’alè necessari perquè pugui continuar la seva pròpia història”.⁷

David Hunt i Barnes Clive, en motiu d’un text pel ballet *House of Birds* produït a Londres amb música de Mompou, descriuen el *recomençament* com un contrapunt a l’abstracció i una tornada al lirisme: “a reaction against unimaginative abstract music, and a return to expressiveness and lyricism”.⁸ Nicolas Méus situa el *recomençament* en l’àmbit del llenguatge de la tonalitat, la qual Mompou impulsa cap un nou renaixement: “Il faut voir dans celui-ci avant tout une tentative de renouvellement de la notion de tonalité, et jusqu’à un certain point un effort en vue de la faire

³ Gerardo Diego. *Federico Mompou* a la revista *Música*. Madrid, 1 d’octubre de 1945, p. 7.

⁴ Agustín Navarro. *Grandes músicos*. TVE, 1979. Documental sobre F. Mompou, en el qual Vladimir Jankélévitch fa una locució que inclou el fragment citat. FM.

⁵ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. CESIC. Madrid, 1946, p. 80.

⁶ Roger Prevel. *Orfebres de la música*. Ed. Robinbook. Barcelona, 2002, p. 80.

⁷ Ramón Barce. *Col·lecció compositors catalans*. Núm. 3. Ed. Boileau. Barcelona, 1993, p. 90.

⁸ David Hunt i Barnes Clive. *House of Birds*. Revista *Dance and Dancers*. Londres, 1955, p. 14. “Una reacció contra la manca d’imaginació de la música abstracta, i un retorn a l’expressivitat i el lirisme”.

renaître”.⁹ El recomençament ha estat també vinculat a la infància. Wilfrid Mellers ho descriu així: “Frederic Mompou believed himself to be a composer of *recomençament*: of the Eternal Return by way of childhood, spells, magic and incantation”.¹⁰ I en sintonia a la dimensió intrínseca, que Vuillermoz atorgà a la idea de recomençar, Salvatore Colazzo ens parla d’un descobriment permanent de la mateixa creativitat:

“Para Mompou cada pieza es un volver a descubrir las renovadas razones de la creatividad; no hay que defender un estilo o profundizar un lenguaje; cada vez existe la necesidad siempre nueva de expresarse, de descubrir el encanto secreto del sonido, el gusto de comunicar una sensibilidad más sutil”.¹¹

⁹ Nicolas Mééus. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*. Universitat de Lovaina, 1967, p. 215. “Ho hem de veure sobretot com un intent de renovació de la noció de tonalitat, i en certa mesura un esforç en fer-la renéixer”.

¹⁰ Wilfrid Mellers. *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou (1893-1987)*. Travis & Emery. London, 2007, p. 4. “Frederic Mompou es veia a si mateix com un compositor de *recomençament*: de l’etern retorn pels camins de la infantesa, campanes, màgia i encanteri”.

¹¹ Salvatore Colazzo. *Federico Mompou, el sonido como resonancia armónica*. Trad. Roberta Geusa. *Revista de musicología*. Vol. XXI. Núm. 2. Madrid, desembre 1998, p. 627.

II.10.1. Recomençar per a Mompou

Frederic Mompou fa referència al *recomençar* en diverses èpoques. Les primeres notes escrites les trobem en la llibreta gris, notes que sintetitza en *Camí de l'art*, també mecanografiat en el quadern *Impressions* amb l'encapçalament *Art*. Aquest material està escrit l'any 1920.

Camí de l'art (1920)

“Jo sento la música senzilla com el camí de muntanya.
Jo he sentit la senzillesa en l'art inspirat per l'art.

Simplicitat. Simplicitat de forta emoció.
Nostre modern en l'art és el retorn al primitiu.
No, no és retorn, és “recomençar”.
Recomençar amb tot allò que sabem.

Tota mort no és una fi. Morir és avançar.
Recomençar en l'art no és tornar enrere, és seguir.

Senzillesa d'emoció, no.
És senzillesa de forma. És primitiu en la manera de fer. Ingenu en la manera de construir.
Ha de ser intens en emoció.
És música tranquil·la per a la nostra vida d'inquietuds.

Destrucció i reconstrucció.

En l'art, senzillesa i complicació actualment han inspirat un recomençament.”¹²

Aquest text defineix el terme *recomençar*, fent-ne una descripció que va més enllà d'una significació exclusivament musical. El terme és utilitzat com una acció que se'ns presenta en una dinàmica general d'avenç dins de l'art i en relació a la vida: “per a la nostra vida d'inquietuds”. D'aquesta declaració de principi estètic cal interpretar que Mompou estableix una relació entre l'estat vital, l'entorn artístic i la seva música, de manera que tot plegat resta imbricat en un moviment d'avenç de la mateixa existència: “morir és avançar”, “construcció i reconstrucció”. Mompou justifica la validesa del seu principi estètic perquè s'integra dins d'un principi de caràcter més general, absolut, que és el de reiniciar-se contínuament, és a dir, fer una retrospectiva per avançar. La vida la podem entendre en aquest sentit, quan a l'envellir, podem percebre que anem enrere donat que perdem la vitalitat per “tornar” allà d'on érem, però tanmateix estem avançant en la percepció temporal.

¹² Frederic Mompou. *Camí de l'Art*. BC. M4986/53.

Així, la música segons Mompou, ha d'integrar-se a aquest moviment, ha de ser una conseqüència lògica perquè forma part de l'existència que tot ho abasta, forma part de la mediació humana per fer-se visible. Les principals qualitats queden enumerades amb termes molt clars: senzillesa, simplicitat, forta emoció, retorn, primitivisme, tranquil·litat, destrucció, reconstrucció, ingenuïtat... Les primeres dues frases "Jo sento la música senzilla com el camí de muntanya. Jo he sentit la senzillesa en l'art inspirat per l'art" són significatives perquè emmarquen les qualitats que edifiquen l'estètica d'una música, que segons diu, la "sent", com si la música ja existís i ell té la capacitat de sentir-la. No és una expressió atribuïble a una posició apriorística de com "pensa" que ha de ser la música, d'acord a un mecanisme crític del pensament. En el redactat fa una referència explícita a la relació entre l'emoció i la forma: "Senzillesa d'emoció no. És senzillesa de forma". La forma, no l'entén condicionada a l'emoció. El fet que la forma sigui senzilla no comporta en absolut que l'emoció sigui senzilla, poc intensa o banal. Ans al contrari una forma senzilla pot expressar una emoció forta, complexa o intensa. En aquest sentit, *recomençar* implica capgirar la idea que la complexitat de l'emoció exigeixi la complexitat formal o l'abundància d'elements sonors, tal com se'ns presenta en la música de Scriabin per citar un exemple, tal com s'ha heretat del romanticisme.

Per altra banda, és remarcable la claredat, concreció i precisió amb la qual Mompou defineix el posicionament estètic. Cal contextualitzar el text en el període posterior als seus primers dos anys a París (1911-1913) en els quals havia tingut l'oportunitat de conèixer de primera mà l'art i la música més avançada del moment. També es contextualitza cap el final de les reflexions i pensaments filosòfics que havia anotat durant els anys de més intensitat intel·lectual (1913-1920). En aquest període havia compost la major part de la seva primera producció, més propera a la sonoritat impressionista, entre les quals hi havien les dues compilacions de peces més descriptives *Suburbis* i *Scènes d'enfants* escrites entre el 1915 i el 1918, i *Cants màgics*, iniciada el 1917 i acabada el 1919. Mompou arriba d'una manera contundent a la síntesi de *recomençar* gràcies a la profunda dinàmica reflexiva que dugué a terme en els anys de joventut.

Hi han dos textos força significatius, de 1952 i 1970, en els quals Mompou defineix i descriu el seu principi estètic. Abans però, cal esmentar que el 1945, havia publicat l'article d'opinió *El momento actual* a la *Revista Música*, en el que exposa reflexions i valoracions personals sobre el panorama de l'escena musical contemporània, en el context d'una Europa que desperta de l'horror de la Segona Guerra Mundial. Sense citar explícitament el terme *recomençar*, hi podem apreciar elements relacionats que giren entorn a una crítica oberta al que ell anomenà *musica cerebral*: "Entre tantas divagaciones sobre el presente, una sola cosa parece cierta de momento, y es que veremos el fin del dominio cerebral bajo el cual hemos vivido durante tanto tiempo. Y cuando digo cerebral no me refiero a lo "inteligente".¹³ En aquest article, del qual anirem reproduint alguns fragments, podem constatar les capacitats literàries com articulista i el coneixement que Mompou tenia dels moviments estètics, dels compositors i les seves obres. És una dada prou rellevant que desmenteix certa imatge estereotipada de personatge aïllat, tancat, com si visqués fora del món. Res més erroni. En aquesta crònica demostrà l'alt nivell d'interès amb el qual vivia aquell present artístic d'Europa i la capacitat crítica per dibuixar el mapa musical d'aquells anys utilitzant la seva refinada cultura.

En relació als textos esmentats anteriorment, cal dir que el primer de 1952, porta el títol *Música callada*. L'escriu amb motiu del discurs del seu ingrés a la *Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, llegit el 17 de maig d'aquest mateix any a Barcelona. Aquest parlament agafa el títol de la seva recent composició i és una glosa de la significació del seu *recomençar*. L'any anterior,

¹³ Frederic Mompou. *El momento actual*. Publicat a *Revista Música*, 1 d'octubre de 1945, p. 3.

Mompou havia compost el primer dels quatre quaderns que integren l'obra. La utilització del títol de la composició pel discurs ens fa entendre, que per el compositor, aquesta obra esdevé un punt també de síntesi, de conclusió, de la mateixa forma que el seu principi estètic, l'any 1920, ho va ser de les reflexions filosòfiques. En el discurs Mompou donava a conèixer la seva criatura, una realització madura del *recomençar*. A mode de parèntesi, hem d'assenyalar que en la majoria de catalogacions de les obres de Mompou hi figura la data errònia de 1959, en lloc de 1951. Aquest error apareix en els treballs d'Antonio Iglesias, Clara Janés, Roger Prevel i fins i tot en el catàleg de l'editorial Salabert. La data de 1959 correspon a la data d'edició.

En l'escrit, Mompou anomena el terme *recomençar* en diversos moments. En el primer el qualifica de "sacrifici" perquè significa una renúncia a la continuïtat de la línia ascendent del progrés i de la perfecció de l'art, la qual ha recorregut diversos segles: "Mi música acepta heroicamente el sacrificio de "recomenzar", esforzándose en olvidar que unas Bellas Artes hayan jamás existido y luchar por un nuevo camino". En un altre moment del discurs, afirma, en plural, que "estem recomençant". Passada la segona gran guerra, la visió de Mompou del *recomençar*, adquireix una amplitud més global, col·lectiva, a diferència de l'escrit de 1920 en el qual s'expressava gairebé des de la intimitat del "jo sento". Tot i que en aquell escrit també utilitza el plural en la frase "Nostre modern en l'art és el retorn al primitiu", en conjunt té un perfil més conceptual, filosòfic, intern, és una formulació, una declaració de principi. Si *Camí de l'art* proposava una reflexió personal sobre la concepció abstracte del *recomençar*, el discurs *Música callada* suposà una constatació d'aquest principi a nivell col·lectiu. En el text del discurs, Mompou es sent reafirmat en tot allò que havia intuït trenta anys abans. La percepció de Mompou és que el punt de culminació en la perfecció d'un període artístic ve donada per la suma de la creativitat de molts artistes, sobre els quals apareix la figura del geni que ho culmina. Aquell moment doncs (del qual podríem pensar que encara no hem sortit), era el de començar tot un nou procés:

"Estamos recomenzando, el camino es largo. No olvidemos que la creación de la obra perfecta, el estilo cumbre de una época, no es privilegio de un solo artista. Cuando en una determinada época aparece lo que designamos por "genio", éste es el producto de varias generaciones. Muchos son los músicos desde los siglos XV y XVI que llevaron su piedra a la catedral de J. S. Bach".

La tercera referència al *recomençar* és a l'entorn de les obres, que des del seu punt de vista, expressen millor aquesta idea:

"Mi cuaderno de *Música callada*, junto al de *Fiestas Lejanas* y al de *Charmes*, constituyen, en el conjunto de mi música, la máxima y más auténtica expresión de este recomenzar, sentimiento que sella mi obra y que se vio reforzado por la coincidencia de otros varios signos exteriores y que en idéntico sentido marcaron nuestra época".

Tot i la tria d'aquestes obres que exemplifiquen certament el seu ideari estètic, no compartiríem del tot aquest criteri, donat que altres obres com *Cants màgics* o *Scènes d'enfants* també són clares expressions d'aquesta idea, les quals transmeten una novetat diferent, un tipus de renovació capaç de convèncer la crítica de París, tot i ser un compositor novell. *La veu de Catalunya* publicava una traducció sense signatura de l'article de Vuillermoz: "Aquesta música ens volta i havem viscut al mig d'ella, fins ara, sense adornar-nos-en. Heus aquí, segons jo, la via nova?"¹⁴

¹⁴ Émile Vuillermoz. *Op. cit.*

Cants màgics fou la causa principal de l'impacte tan positiu que produïren a crítics com Émile Vuillermoz o Henri Collet l'any 1921. Cal tenir present que *Charmes* estava component-se i en definitiva cap de les tres havien estat interpretades per Motte-Lacroix en el concert de la sala Érard. Hem de considerar que el lloc d'aquest impacte fou París, una ciutat acostumada a les innovacions en totes les arts, on s'hi havien donat estrenes de la transcendència de *Pélleas et Melisande* (1902), de la *Sacré du printemps* (1913) o figures extremadament avançades com la de Satie, tot i ser d'una generació anterior a Mompou (vint-i-set anys més jove). Donat que el principi de *recomençar* (amb totes les connotacions que estem explicant) és part i essència constitutiva del procés creatiu de Mompou, hem d'entendre que tot el conjunt de la seva obra ens serveix d'exemple de l'estètica del recomençament. Per a Mompou la música és una extensió, gairebé mancada d'intermediació tècnica, del sentir i de l'impuls del compositor, fet que no se li va escapar a Henri Collet: "...un músico cuyo oficio no ha sido cultivado: Y es que el autor piensa la música tanto como la siente,..."¹⁵

El tercer text que volem esmentar, en el qual Mompou ens parla del *recomençar*, fou escrit l'any 1970, cinquanta anys després del primer. La constatació cronològica la dóna el mateix compositor:

"Por definición, encuentro una palabra "recomenzar", lo que adquiere para mi, en 1920, un significado profético el cual, en el momento presente, viene a cumplirse con la aparición del arte abstracto y con la música electrónica..."

"... Después de transcurridos 50 años desde mi concepción estética del 'recomenzar' nos encontramos, creo, actualmente en su punto crucial, conjunción entre lo que termina y lo que empieza. Diré que solo en este sentido, acepto y valoro el arte actual el cual, a mi juicio, contiene el signo de este recomenzar, vislumbrado 50 años atrás, alcanzando en el momento actual su verdadero mensaje en la expresión de la pintura abstracta y en la búsqueda de un nuevo mundo sonoro".¹⁶

El text no està titulat i s'emmarca en la sèrie d'escrits que formen part de comentaris i notes sobre música. No consta documentació sobre la raó per la qual va fer aquest nou escrit sobre el seu principi estètic, però podríem especular, si més no, que eren esborranys preparatius per els cursos de Santiago de Compostela on hi participava anualment, donat que hi han esborranys en castellà del mateix període (fet que es pot deduir pel format de lletra i paper) en els quals fa al·lusions a la reserva que tenia per viatjar i l'esforç que li suposava explicar-se davant un grup de persones.

És interessant comprovar que el principi estètic, conforme passant els anys és més actual. El discurs de Mompou va sent progressivament més detallat en els seus arguments, més afirmat i convincent, en la certesa que la percepció que havia tingut als finals de la segona dècada del segle XX era la correcte, l'encertada. Una visió profètica del camí que havia de seguir l'art d'aleshores. Però el mateix Mompou consideraria als setanta-set anys d'edat, que en aquella època el seu ideari era prematur:

"Pero si Cocteau clamaba en aquella época la venida del reino de la simplicidad, podemos afirmar ahora que sus gritos eran prematuros, pues fuerza es reconocer que la música llevada

¹⁵ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 367. Reprodueix l'article del compositor i crític musical Henri Collet a la revista *Comedie*, 1921.

¹⁶ Frederic Mompou. Full amb conceptes. BC. M4986/22.

al terreno especulativo durante el período entre las dos guerras deja una considerable herencia en valores que un futuro más “sensible” sabrá invertir mejor”.¹⁷

Després de cinquanta anys, Mompou considerava el seu principi, més que mai, vigent en el context de l'abstracció de les arts:

“... Pictóricamente, el cuadro respetuosamente expuesto y admirado en importantes salones y célebres Bienales, sin más que una tela totalmente blanca o negra, no puede simbolizar otra cosa que una renuncia, una negación, un indicativo de que algo ha terminado en el proceso evolutivo del arte, al mismo tiempo que un signo imperativo de una absoluta necesidad de renovación partiendo del 0. Si es evidente que en la historia del arte la corriente evolutiva de una época inicia el camino para la época siguiente, preguntémosnos ‘¿y después de esto, qué?’. La actual corriente evolutiva que es descendiente a la “nada”, la que forzosamente nos induce a este recomenzar partiendo de cero desde nuestra época”.¹⁸

Nicolàs Mééus, en l'anàlisi que proposa sobre les característiques tècniques del sistema tonal de Mompou utilitzà el terme “reaccionari”: “Cette conception “réactionnaire”, en même temps qu'un désir réalisé de liberté, est à la base de l'utilisation du système modal”.¹⁹ Tanmateix en el seu argumentari, Mompou vol deixar clar que no pertany a una concepció reaccionària de l'art. Ben al contrari, s'esmerça en constatar que la seva posició estètica esdevé una resposta fora de tot prejudici:

“... Que no se me acuse de poco liberal (por estas observaciones más) frente al arte nuevo, pues creo pertenecer al grupo de los que siguen con más atención con más afán de comprensión y respeto el momento del arte actual. Y voy a decir más; es posible que en definitiva sea yo el que mejor intérprete este impulso creador visto desde el ángulo destructivo de negación expresiva, de anulación lírica y anulación del realismo figurativo que pueden situarnos al extremo de un “re-empezar”, que es mi posición, credo estético del que vengo hablando desde mis primeros escritos de juventud y a los que he sido fiel siempre hasta la actualidad en la que la corriente de arte contemporáneo parece querer darme razón”.²⁰

És especialment rellevant un fragment del text en el que observa una afinitat entre la música avantguardista i el moment de *recomençar*, tant en quant hi podria haver un moment compartit. Mompou valora la música més avançada (podria referir-se a la música electrònica donat que l'esmenta en el text) com una música que en el seu procés d'avançada està trucant a la porta de sonoritats primordials, fins i tot sonoritats que no pertanyen al nostre món material:

“... Por su lado la música actual ha penetrado en los confines del sonido. Nos transporta en el más allá de los tiempos, evoca el mundo misterioso del Génesis, en ciertas obras se convierte en ruido y grito. Misteriosa alba primera sobre nuestra tierra e intento de captar la música del espacio. Recomenzar... Recomenzar”.

¹⁷ Frederic Mompou. *El momento actual*, p. 3.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Nicolàs Mééus. *Op. cit.*, p. 215. “Aquesta concepció reaccionària, al mateix temps que un desig realitzat de llibertat, és la base de la utilització del sistema modal”.

²⁰ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 321.

Aquesta referència al “Génesi” la podem relligar amb les seves lectures de l’Eclesiastès, al qual hem fet referència i que torna a esmentar en aquests comentaris: “En el primer capítulo del Eclesiastés, leeremos: “Lo que fué volverá a ser”. El sol sale y el sol se pone y con deseo vuelve al lugar en el cual debe renacer”.²¹

En aquest sentit, Mompou es situa en la banda oposada a la formulació de l’historiador de l’art britànic Ernst Hans Gombrich, quan esmenta que “l’artista no pot partir de zero, però pot criticar als seus predecessors”.²² Mompou no només parla de partir de zero, sinó que va ser escrupolosament respectuós amb tots els compositors, fet que li va suposar una convivència còmoda amb els compositors avantguardistes del seu entorn i un reconeixement de tots els col·legues, fins i tot els més allunyats de la seva prèdica estètica. Caldria puntualitzar que l’expressió “partir de zero” en realitat té una significació contradictòria que la podem observar també en Mompou. Partir de zero absolutament significaria no tenir gens en compte tot el que sabem com esmenta en les seves notes el mateix Mompou. I efectivament aquest no és pas l’ideari del compositor com demostrarem a continuació.

²¹ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

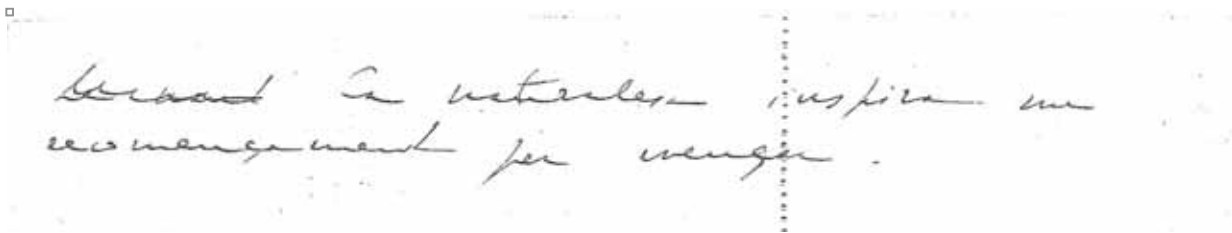
²² Donald Mitchell. *El lenguaje de la música moderna*. Trad. Esteban Busquets. Ed. Lumen. Barcelona, 1972, p. 9.

II.10.2. Genealogia del recomençar

El principi *recomençar* s'arrela en la interpretació que Mompou fa del concepte dels contraris. L'oposició complementària és el fonament epistemològic des del qual es vertebra el seu principi estètic. Es fonamenta en la idea que tota existència està en un moviment continu de començament i acabament produït per la seva alternança, dins el qual el punt inicial no és mai el mateix. Això significa que el moviment no és un retrocés, sinó que produeix un avenç. El procés que es desenvolupa durant tot el període anterior determina el nou punt de començament, idea que Mompou puntualitza:

“Recomenzar no significaba de ninguna manera la idea de retroceder, pero sí de avanzar. Recomenzar partiendo de nuestra época. Recomenzar llevando en sí la herencia de cinco siglos”.²³

En aquest sentit podem considerar el conjunt de pensaments relatius als contraris i les seves derivacions, el marc genealògic conceptual del *recomençar*. De tot el conjunt de pensaments de joventut, que de forma gradual van solidificant aquesta idea, són pocs els escrits on hi trobem literalment el mot *recomençar*. Més endavant, a partir de 1920, feu una síntesi a *Camí de l'art*, i molt posteriorment els comentaris i notes en les que definiria i descriuria les característiques de la seva idea estètica. En una de les primeres notes que emprà el terme “recomençament”, apareix relacionat amb la naturalesa:



La naturalesa inspira un recomençament per avençar.

Imatge 50. Pensament *Recomençament* (1919).²⁴

Aquest detall ens indica que *recomençar* no només l'hem d'entendre dins l'àmbit conceptual, sinó que implica també un àmbit experimental, una relació amb l'entorn. Mompou hi veu quelcom que es manifesta vivament, que podem observar i experimentar de forma material. No ens especifica la “naturalesa” a la qual es refereix, tot i que podem entendre que l'àmbit de la naturalesa és tot el que existeix davant els nostres sentits.

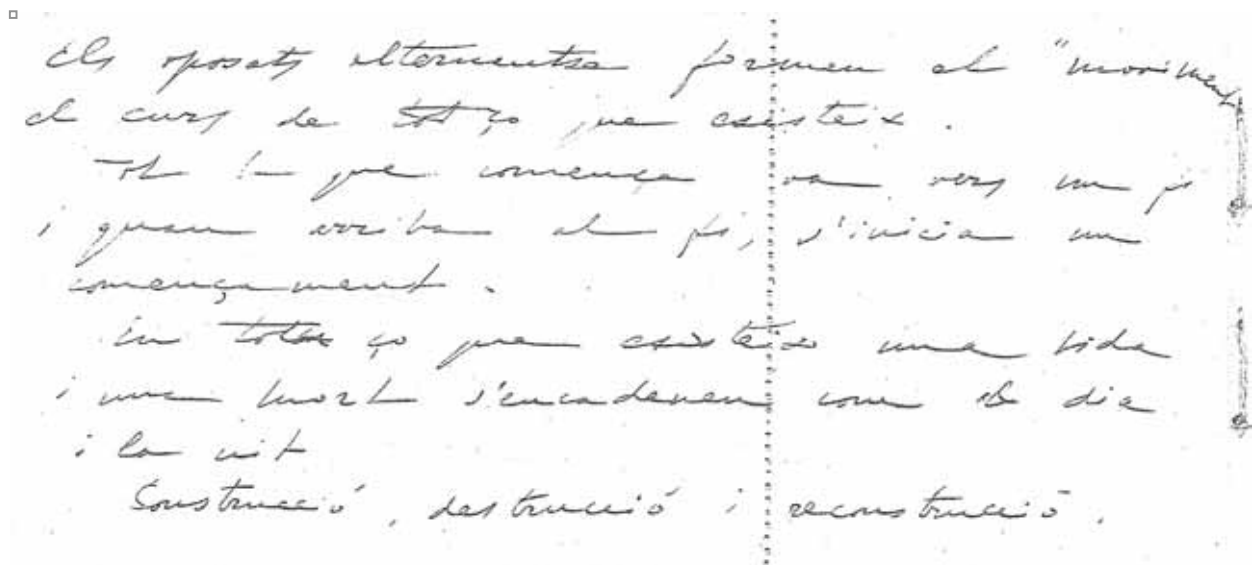
Per una banda, la petjada que el món rural i el món urbà va deixar en Mompou fou molt important, amb profundes impressions. En aquest context, Mompou viu experiències molt significatives amb

²³ Frederic Mompou. Comentaris biogràfics. BC. M4986/39.

²⁴ Frederic Mompou. PS, *Recomençament*. BC.

persones estimades com l'avi Jean Dencausse i la Carmen Gelada.²⁵ En aquest sentit és justificat interpretar que aquesta naturalesa té dues vessants, les referides als elements naturals com el núvols, els arbres o "el camí de muntanya", i també a tot allò relatiu a la naturalesa humana, en la seva vessant individual i social, com són la música dels pobles, els ambients dels suburbis, l'enamorament, o la solitud, per posar alguns exemples de molt diversa natura. Per altra banda, l'acció "d'inspirar" connota un moment anterior que és causa d'un avenç. Si és la naturalesa la que inspira, significa que el recomençament està en ella mateixa, ella és una expressió de *recomençar*. Des d'una altra perspectiva, la frase té la significació que la naturalesa ens és un exemple observable i objectivable per comprendre qualsevol procés evolutiu en el qual estem immersos, donat que avençar significa una evolució, és a dir, incorporar l'acció de recórrer, alguna cosa, el procés del seu desenvolupament.

En el següent text, també hi fa referència implícitament:



*Els oposats alternantse formen el "moviment"
el curs de tot lo que existeix.
Tot lo que comença va vers un fi
i quan arriba al fi, s'inicia un
començament.
En tot lo que existeix una vida
i una mort s'encadenen com el dia
i la nit
Construcció, destrucció i reconstrucció.*

Imatge 51. Pensament *Construcció, destrucció i reconstrucció* (1919).²⁶

²⁵ Carmen Gelada fou la primera dona de Frederic Mompou. Vegeu l'apartat *L'amor, la mort i el barri de Pekín a la p. 37.*

²⁶ Frederic Mompou. PS, *Construcció, destrucció i reconstrucció*. BC.

Mompou esmenta elements que formen part de la nostra naturalesa: “una vida i una mort”; elements de la naturalesa física externa: “el dia i la nit”. Són manifestacions naturals que podem observar dels conceptes oposats “començament” i “fi”, que amb la seva alternança creen “moviment”. Aquest moviment no és unidireccional, lineal, sinó que és oposat (es dona entre els oposats): torna a començar, però com hem dit, aquest començament no és el mateix que qualsevol altre anterior.

El que és destacable d'aquest escrit, donat que aporta un concepte afegit en relació als altres, és la referència a la “construcció, destrucció i reconstrucció”. Aquests tres moments expressen perfectament el recomençament gràcies a la intervenció de dos moments, el de “la construcció” i el de “la destrucció”. La destrucció té un matís important en Mompou: no significa una “desaparició” del problema per la ruptura o trencament, no és un trauma sinó un procés en el que es va desfent allò que s’ha fet. Aquest seria el paper de l’avantguarda. En realitat, la idea de Mompou està més propera a la “desconstrucció” que a la destrucció, i les avantguardes en el seu progrés van desconstruint allò que s’havia construït. Els castellers són un bon exemple per il·lustrar aquesta idea: tan meritori és fer la torre humana com desfer-la. Si no es desconstrueix bé no es dona per bo. Aquest moviment crea un tercer moment, el de “la reconstrucció”, que no és l’anterior construcció perquè no és el mateix moment. I aquest tercer moment permet avançar.

*I així és que construir o destruir
sempre porta el mateix fi: avançar.
El nostre secle presideix el màxim de
complicació en la música mes jo
em sento atret del oposat.
Senzillesa, simplicitat. Sento un retorn
a l'home primitiu de les selves. Un
retorn a la música d'un tambor i una
flauta. Més no és un retorn, es un
recomençament i "Recomençar amb tot lo que sabem
de nou". Senzillesa, simplicitat de forta
emoció.
Senzillesa de forma. Primitiu en la
manera de sentir, Ingenu
en la manera de construir actual
Recomençar en art no vol dir tor
nar enrera, és seguir.*

Imatge 52. Pensament Senzillesa i simplicitat (1919).²⁷

En la primera part del text exposa el seu sentiment de sentir-se atret per tot allò que està en oposició amb aquell moment de l'art, el qual es caracteritzava per una trajectòria cap a la complicació. És rellevant tenir en compte, que aquesta atracció que és "sentida", i no pensada apriorísticament, la justifica o la valida perquè pensa que és la manera de seguir endavant en l'art. Per a Mompou representa un camí real d'evolució, d'acord a la llei del moviment d'alternança dels oposats. Si estem en una fase de complexitat, com més complexa es torna el procés, més senzill ha de ser el punt de tornar a començar. En aquest sentit Mompou utilitza el terme més extrem que pot utilitzar: el primitivisme. Si l'art es produït per la ment complexa, cal anar a la ingenuïtat. Aquest terme no és nou i s'emmarca en un moviment ja existent, però Mompou assenyala que aquest retorn ha de ser "amb tot el que sabem de nou". Sentir de forma primitiva i construir de manera ingènua ens podria representar una paradoxa, que Mompou resol amb un contingut "de forta emoció" i l'herència rebuda durant cinc segles, tal com dirà en textos posteriors. Per altra banda la recerca d'una música pura en el sentit que Vuillermoz atribuïa a Mompou, passa per redescobrir la innocència que descriu Massimo Donà:

"Seguramente, cualquier música verdadera constituye la prueba de una *inocencia* perfecta; la misma que sólo una construcción de verdad consonante puede permitirnos preservar, al ponernos en sintonía, por esa misma razón, con el ritmo sagrado de todo el cosmos, sin otra motivación o finalidad que no sea el movimiento libre y puro..."²⁸

El refinament és una qualitat que Mompou manifesta, heretada dels cinc segles anteriors, i que s'implementa dins del seu primitivisme. El primitivisme com a paradigma de la senzillesa, va de la

²⁷ Frederic Mompou. PS, *Senzillesa i simplicitat*. BC.

²⁸ Massimo Donà. *Filosofia de la música*. Trad. Lourdes Bassols. Global Rhythm Press. Barcelona, 2008, p. 19.

mà d'un refinament excepcional de la mà de Mompou. Aquesta dualitat, només "aparentment" incompatible, suposà una innovació sorprenent, perquè manté els lligams de permanència en tot allò que ha representat una sofisticació en el trajecte de la música d'Occident, des de les primeres formes polifòniques fins el segle XX; però al representar a la vegada una involució als mínims mitjans formals i de timbre, aparenta un primitivisme que participa d'allò que és elemental, poc elaborat i per tant hauria de suposar una manca de refinament, que no es dona. D'aquí que el primitivisme no és real, sinó que només en té l'aparença, com observa Pierre-G Bourgoïn:

"Que l'on ne s'y trompe pas d'ailleurs, cette simplicité n'a rien de la pauvreté. La musique de Mompou, pour n'être pas étincelante, ni couverte d'or, n'en renferme pas moins des trésors de raffinement".²⁹

La sensibilitat d'en Josep Maria Junoy percep aquest canvi de paradigma, el canvi de la complexitat a la senzillesa com a camí per evolucionar i no per a "revolucionar" com faria Satie. En aquest sentit, de la mateixa manera que el primitivisme és aparent, la simplicitat també ho és en aparença:

"Le raffinement sans simplicité n'est peut-être pas un véritable raffinement. La simplicité sans raffinement n'est peut-être pas, non plus, une véritable simplicité".³⁰

La simplicitat i senzillesa de Mompou és inseparable d'un contingut "de forta emoció", i en aquest sentit participa també d'allò essencial per a ell, que són els sentiments. La relació d'allò essencial, per tant senzill, amb la seva derivació, per tant més complexa, queda expressada de forma gairebé críptica en alguns pensaments de la mateixa llibreta gris, en els quals podem interpretar un sentiment més que no pas un pensament:



Bondat SI
Catolicisme NO

Jesús SI
Jesuïta NO

Imatge 53. Pensament *Bondat - Catolicisme / Jesús - Jesuïta* (1919).³¹

²⁹ Pierre-G. Bourgoïn. *Notes marginales pour l'oeuvre de Frederic Mompou*. Publicat a *La Revue de Catalogne*. Marsella/París, maig-juny 1929, p. 163. "D'altra banda que no hi hagi equívoc, aquesta simplicitat no té res de pobresa. La música de Mompou, per no ser enlluernadora ni revestida d'or, no guarda menys tresors de refinament.

³⁰ *Ibid.* "El refinament sense simplicitat no pot ser un veritable refinament. La simplicitat sense refinament no pot ser més que una veritable simplicitat".

³¹ Frederic Mompou. PS, *Bondat - Catolicisme / Jesús - Jesuïta*. BC.

En el text posterior de 1970, Mompou glossa aquest conjunt de reflexions de joventut amb un discurs més estructurat com podem comprovar en el següent fragment:

“Siguiendo este impulso intuitivo, mi música encuentra su verdadero camino y persistiendo en el estilo ya iniciado en mis primeras obras, se revela con mayor fuerza el deseo de simplicidad, de síntesis que me lleva a un instinto primitivo, de un retorno a las fuentes. Búsqueda de una máxima expresión con un mínimo de medios, con el propósito de evitar toda clase de desarrollo en lo que aparece el tema despojado de todo artificio en busca de una música pura... Esta idea, este sentimiento, mejor este impulso, se vio apoyada y coincidió entonces por el descubrimiento exaltación y valoración en Europa, del arte primitivo negro, conjuntamente por la seducción de las ingenuidades de artistas tales como las de los pintores. Rousseau, o la música de Erik Satie, máximas representaciones de estas tendencias”.³²

En el text, defineix el seu objectiu de cercar una música “pura”, adjectiu que Vuillermoz emprà l’any 1921 per a *Cants màgics*. Mompou és explícit en la forma d’explicar el camí per trobar aquesta puresa: “màxima expressió amb un mínim de mitjans”. Mompou dóna el protagonisme a la seva música, “mi música encuentra”, fet que connota que el seu procés creatiu passa per una actitud de fluïdesa, que és la única que li pot permetre “trobar-la” esporgant tot el que no en forma part, en lloc de cercar-la a través de la construcció: “Yo no pienso mi música, yo solo la transmito. Tengo la conciencia tranquila”.³³ Mompou defugia en certa forma la responsabilitat de pensar la música perquè era un terreny en el que es sentia molt incòmode. En una època que estava treballant amb un quartet que no va arribar a fer mai, tot i que el material va servir per la tercera cançó i dansa, li escrigué a Blancafort: “Jo me veig negre per desarrotllar els tres temps almenys d’un quartet”.³⁴ Podem interpretar que li faltaven les competències, però es com si diguéssim que una branca tendra que fa renèixer l’arbre tingui la força d’aguantar-lo. La capacitat que al nostre entendre demostrà Mompou és la consciència sobre allò que no calia esforçar-se:

“Potser ja puc assegurar-te que no
entraré a l’orquestra. Desde que escric
en aquest sentit que ja enyoro les
obres curtes i ma fa l’efecte que malgasto
notes precioses barrejantles dins d’una olla
tan gran. Deu fassí que l’obra sigui
més gran que l’olla!”
No es que desprecio l’extensio d’una
obra molt al contrari pero.-
El mateix Ravel que ha donat probes
de resoldre extensions pues creu que vaig
sentir el trio que jo l’espurgaria de
tal manera que només quedaria el tema”.³⁵

³² Frederic Mompou. Full amb conceptes. BC. M4986/22.

³³ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

³⁴ Frederic Mompou. CMB. París, 11, abril, 1926.

³⁵ *Ibid.*

Mompou s'entén a si mateix i pren consciència de quina ha de ser la seva música, fet que li permet treure el màxim profit de la simplicitat, una actitud podríem dir coherent amb el seu sentir. La forma amb la qual Mompou articula música i sentiment significa també una renovació i un punt nodal del *recomençar*:

“El music ha expressat els seus sentiments pel mitjà de la musica. Jo crec que ara convé expressar musica pel mitja dels nostres sentiments. Sembla igual pero hi ha una petita diferencia. Lo primer son sentiments musicats lo segon es musica sentida. Els primers son musics temperamentals. Nosaltres som sentiments receptors de musica”.³⁶

D'altra banda, el primitivisme de Mompou no el podem deslligar de la ruptura produïda per l'art avantguardista del moment i la seva crítica demolidora de l'estructura clàssica de l'art, amb els seus puntals d'autenticitat, naturalisme y sensualisme, els quals donaren la possibilitat d'irrupció de les produccions primitives en el camp de l'estètica.

París fou un centre important d'aquest primitivisme que es generà a finals del segle XIX, al qual van participar artistes com Picasso, influenciat alhora per Gauguin, o el seu representant més important, Henri Rousseau, tal com esmenta Mompou en el seu text. Aquest entorn contextualitza a Mompou en aquesta forma de renovació d'estil artístic, el qual inclou compositors com Satie o Séverac. Tot i que Mompou trobà en aquests artistes una referència on emmirallar-se, cal entendre que la renovació de Mompou no s'origina en aquesta influència externa del primitivisme ingenuïsta, sinó que tot arrenca des de dins d'una problemàtica personal relacionada amb una necessitat d'innocència. Recordem que els primers records de la seva infantesa eren l'angoixa de pensar que es faria adult. Així, el seu *recomençar* neix fonamentalment del conjunt de pensaments que va anar madurant en els escrits successius de joventut, que van catalitzar en un principi estètic amb coincidències amb el primitivisme europeu, en les formes i la voluntat de renovació.

Indiscutiblement les referències a allò primitiu tenia en molts artistes la intenció de criticar certs convencionalismes artístics i els valors que representaven. Les “formes violentament deformades de *Les senyorettes d'Avignon* podien ser interpretades com una ruptura amb els sistemes de representació dominants de l'espai tridimensional i el cos femení.”³⁷ La *Sonatina burocràtica* de Satie, creà la mateixa deformació de la representació dominant de l'espai formal i tonal de la música. Però aquest impuls, que també compartia en certa manera Mompou, per exemple en la supressió que fa de les indicacions italianitzades o en l'absència de divisòries en composicions dels primers anys, no representa en cap cas l'impuls principal que el motivà a formular el *recomençar*. Això queda demostrat pel fet que abans d'entrar en contacte amb aquests moviments, havia concebut el seu *acord metàl·lic* (anomenat *Barri de platja*)³⁸ i havia fet els seus primers *planys*, els quals ja tenen el segell de la ingenuïtat i de la senzillesa. Cal recordar que en realitat el seu primitivisme és només aparent, no significa una conclusió per fer un trencament, sinó un pròleg per a una continuïtat. Mompou s'instaurà a si mateix aquest principi com un punt que es desenvoluparà i sintetitzarà fins arribar a la *Música callada*. I el trajecte de tota la seva producció, inclosos els quatre quaderns d'aquesta obra, no arriba, segons el compositor, a la categoria de ser una primera pedra d'una música que vindrà en el futur, per la qual una segona raça de compositors primitius, com ell o Blancafort, han de fer-hi les seves contribucions:

³⁶ Frederic Mompou. CMB. Barcelona, 1, agost, 1929.

³⁷ Charles Harrison, Francis Francina i Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Ed. Akal. Madrid, 1998, p. 86.

³⁸ Vegeu l'apartat dedicat a *Barri de platja: la revelació d'una unitat mòrfica*, p. 254.

“I encara Ravel i Debussy i altres moderns la seva musica pot tolerar i exigeix les extensions pero es que nosaltres ja perteneixem a una altre epoca i precisament els nostres sentiments reaccionen. Si volem conservar-nos fidels i honrats i volem contentarnos de ser lo que veritablement sóm hem de representar en la historia futura de l'art, la segona generació dels Rameau Scarlatti, en una paraula: la segona rassa de primitius. Aquí a França actualment la escola jove fa una música purament infantil que fins ne fá un gra massa porque no te gaire interés”.³⁹

Mompou, en el discurs d'ingrés a la *Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi*, digué:

“Mi aportación no alcanza en este caso categoría de colocación de primera piedra, esta piedra es la conjunción de lo solemne y lo humilde; yo sólo aspiro a que la mía figure en el montón de la construcción de la catedral futura”.⁴⁰

³⁹ Frederic Mompou. CMB. París, 11, abril, 1926.

⁴⁰ Frederic Mompou. Text *Música callada*, 1952. BC. M4986/68. Publicat a *Miscellania*. Edit. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

II.10.4. La música de les muntanyes

Les experiències i les impressions de les estades estiuenques familiars fora de Barcelona, les hem d'interpretar com una part de la genealogia vivencial del *recomençar*. Aquestes experiències foren viscudes en l'adolescència en diversos indrets del maresme i els entorns del Montseny. Fou una època de la qual Mompou destaca agradablement la relació amb l'avi, amb qui feia llargues passejades pels camins de muntanya. Són records que molts anys després fan reviure el sentiment d'ingenuïtat: “Allí nos sentábamos un rato, a la sombra de aquellas dos acacias y pasábamos el tiempo conversando ingenuamente”.⁴¹ Aquell món rural també és l'escenari del seu primer gran enamorament, experiència que resta fortament impresa en el seu imaginari psicològic. El conjunt d'aquestes experiències es fonen amb les coses senzilles d'aquell entorn natural i social. En bona part descrites en el quadern *Impressions*:⁴²

Els gossos

“Han corregut tot el dia per
la muntanya i a la nit fan el
quiet, la cara trista vora el
foc de la llar.

I tanquen els ulls”.

Els sorolls

“Continuament se senten tres
sorolls en el mas: soroll d'aigua
de regarot, soroll d'esquelles
del bestiar...
(M'havia equivocat que només
son dos els sorolls, perquè
ara penso que el “baf de corral”
no es cap soroll)”.

Sovint les descripcions estan absolutament lligades a les seves impressions:

L'auba

“La claror de l'auba es tímida.
... Tots els començaments
de les belles coses tenen
aquesta claror de timidesa...”.

⁴¹ Clara Janés. *La vida...*, p. 43.

⁴² Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

El recurs poètic de molts dels escrits ens demostra que Mompou no s'atura en una descripció objectiva, sinó que va més enllà i en fa una descripció sentida, d'una impressió íntima (com anomenarà la seva primera col·lecció de peces *Impressions íntimes*) que intensifica o modifica la percepció dels elements naturals, dotant-los d'humanitat. El següent escrit és un altre exemple on hi trobem aquest àmbit en el qual s'entremesclen les descripcions i les impressions:

La música de les muntanyes

“Les muntanyes sols
desitgen música de fluviol i de
campanes. (i esquelles)
Mes tots els anys, cada er-
mita celebra la seva festa, i
allevores pugen els músics del
poble i fan ball a l'hera.

Que es deliciós el valset
de la petita música del poble.
I les muntanyes senten
també una emoció estranya de
tristesa cap al tard de la fes-
ta, quan comença a brillar la
primera estrella en el cel i
el primer llumet de masia so-
bre la plana!

Una tristesa que corre per to-
ta la vall, amb l'aire de la
tarda, amb les rialles,
i amb l'últim valset de la
petita música del poble!”.

Mompou veu en la naturalesa una expressió d'allò que és senzill. D'aquí que el seu text *Camí de l'art* comenci dient: “Jo sento la música senzilla com el camí de muntanya”. Identifica l'esperit de la seva música amb el de la muntanya i amb les manifestacions espontànies de les tradicions populars dels pobles, amb les seves músiques i els seus instruments. Aquestes músiques serveixen per fer les celebracions d'una tradició permanent que es repeteix tots els anys. Les rialles i l'alegria representen un esperit joiós que és renovador perquè flueix al voltant dels elements de la natura, la “que ens ensenya que tot recomença”. La senzillesa de la gent i la muntanya radica en el fet que per obtenir el goig, no cal una música pretensiosa ni elaborada, una música que cerqui la perfecció. És suficient “un valset”, una “música petita”, perquè en la psicologia de Mompou, les coses petites són les que tenen la capacitat de ser “delicioses”. I quan el compositor diu que “les muntanyes senten”, podem interpretar que està expressant la seva impressió de compartir el sentiment amb les muntanyes, les quals tenen la capacitat d'emocionar-se com si fossin Devas, esperits d'aquells que esmentava Cyril Scott, que podien ser captats pels artistes amb certes capacitats. El mateix Beethoven, a qui Mompou considerava el compositor més allunyat de la seva música, escriuria:

“¡Dios omnipotente, estoy en el bosque! Me siento alegre y feliz en el bosque: cada árbol me habla de Ti. ¡Qué esplendor, Señor! En estos valles, en estas montañas se halla la paz, la paz que viene para servirte”.⁴³ Beethoven, tal com interpreta Donà, no només estimava la pau del bosc, sinó que percebia el timbre d’un cant sobrehumà que el feia feliç a través de qualsevol de les seves manifestacions.⁴⁴

D’acord amb la senzillesa de la natura, Mompou definirà, anys després, la manera com li agrada escoltar la música: “Cuando aspiro una flor, no pienso en su proceso de cultivo. Y así me gusta oír una música, sin espíritu analítico”.⁴⁵ Mompou és especialment permeable a l’entorn; aquí ens centrem en la natura del món rural, però el mateix sentirà vers el medi urbà. Santiago Kastner expressa de forma molt il·lustrativa la permeabilitat de Mompou en tot allò que l’envolta:

“Personas de mucha vivencia introspectiva, asidas de su sensible antena espiritual registrando las más leves oscilaciones de las emanaciones ambientales, personas que escuchan las voces de la Naturaleza, que catan las resonancias circundantes, casi siempre las envuelve un cendal de lejanía y de ligero cansancio. Estar despierto y soñar, recibir pasivamente el fluido de las sucesivas impresiones venidas desde fuera, obrar debajo de la inspiración, todo esto, me parece, lo podemos leer en la efigie de nuestro músico. ¡Abrid los ojos y contemplad!”⁴⁶

En resum, Mompou crea una identificació personal amb l’entorn senzill de la naturalesa. La vivència intensa d’aquest entorn esdevé rellevant perquè posa en ressonància els seus sentits i la seva ment amb allò extern. Aquesta sintonia l’aplica de forma reflexiva, integrant-se psicològicament amb allò que no és ell. En aquest sentit, podem deduir que les vivències de l’entorn rural i la senzillesa dels seus elements van actuar com una llavor per a les reflexions posteriors, més abstractes i conceptuals, aportant elements que edificarien més tard la idea de *recomençar*.

⁴³ Massimo Donà. *Op. cit.*, p. 18. Cita de L. V. Beethoven de *Autobiografía di un genio*. Mondadori, Milà, 2005.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁴⁶ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 15.

II.10.5. Un retorn a allò proper: mediterraneïsmes

Una de les connotacions d'aquest recomençament és el moviment per aproximar-se a un origen. Aquesta dinàmica de caràcter evolutiu a través del retrocés, s'ha donat de forma recurrent en els canvis estètics d'Occident. Un exemple en el qual penso que esdevé necessari aturar-se amb certa extensió, donades les subtils però alhora importants connotacions que toquen de ple l'estètica de Mompou per proximitat de temps, de cultura i d'espai geogràfic, és el moviment literari francès de l'École Romain de finals de segle XIX. L'École Romain fa referència als orígens grecs i mediterranis, en front al simbolisme. Segons ens relata Jaume Vallcorba, el 1891 Jean Moréas, poeta grec d'expressió francesa que juntament amb personalitats com Gaston de París o Paul Meyer van contribuir al renaixement dels estudis de romanística de la Universitat de París, presentà la primera manifestació pública i articulada de la nova escola en el diari *Le Figaro*:

“L'Escola romànica francesa reivindica el principi greco-llatí, principi fonamental de les lletres franceses que florí als segles onzè, dotzè i tretzè, amb els nostres trouvères, al setzè amb Ronsard i la seva escola, al dissetè amb Racine i La Fontaine. Als segles catorzè i quinzè, com el divuitè, el principi greco-llatí deixà de ser una font viva d'inspiració i no es manifestà sinó en la veu d'alguns poetes excel·lents com Gillaume de Machaut, Villon i André Chénier. Va ser el romanticisme qui alterà aquest principi tant en la concepció com en l'estil, frustrant així les Muses franceses de la seva herència legítima... L'Escola romànica francesa renova la “cadena gal·la” trencada pel romanticisme i la seva descendència parnassiana, naturalista i simbolista... És amb aquest doble objectiu que els poetes Maurice de Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud i el savi crític Charles Maurras m'han vingut a trobar, no com a escorta, sinó per haver trobat al meu Pèlerin Passionné⁴⁷ les aspiracions de llur raça i el nostre ideal comú de “Romanitat”.⁴⁸

D'aquest manifest, se'n desprèn una ruptura amb l'estètica del simbolisme com a canal d'expressió artística del realisme i de les conseqüències del progrés industrial. En aquest context, la posició “contracultural” es fonamenta en redescobrir, en retrobar un temps anterior que té relació amb la identitat i l'originalitat cultural. El romanisme va tenir ressonància també a Catalunya. Jaume Aulet ens comenta que “Carner coneix de primera mà Jean Moréas i la seva école romane”⁴⁹. Vallcorba esmenta la presència del nou ideari francès de vindicació mediterrània en la figura del pintor uruguaió-català Joaquim Torres García. Aquest pintor és autor de diversos articles en revistes de l'època en els que postula la necessitat d'un art essencial i no anecdòtic. En l'article *La nostra ordinació i el nostre camí*, publicat a la revista *Empori* el 1907, hi diu:

“Convindria, donchs, fugir d'aquest realisme qui ofega l'art, d'aquesta buydor de la imatge en brut, d'aquest ideal tant mesquí d'art; y convindria potser més, encara, tornar a la tradició de l'art propi d'aquestes terres mediterrànies; fugir de l'impressionisme francès, del prerrafaelisme anglès, del simbolisme alemany... encara que estiguin de moda, ja qu'això no

⁴⁷ Jaume Vallcorba. *Noucentisme, mediterraneïsmes i classicisme, apunts per la història d'una estètica*. Quaderns Crema. Assaig Minor. Barcelona, 1994, p. 9. Vallcorba afirma que el llibre va suposar tot un esdeveniment perquè la seva publicació va coincidir amb un homenatge a Moréas presidit pel poeta simbolista Stéphane Mallarmé i amb la presència de Paul Verlaine. I justament aquesta publicació, apareguda el desembre de 1890, suposava el pas de Moréas al romanisme. Moréas havia estat considerat un poeta i crític de referència del simbolisme.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 18. Escrit publicat a *Le Figaro*, el 14 de setembre de 1891.

⁴⁹ Jaume Aulet. *Josep Carner i els orígens del noucentisme. Publicacions de l'Abadia de Montserrat*. Barcelona, 1992, p. 234.

ha sortit d'aquí. Tindria que tornar-se a l'art propi d'aquestes terres, enmotllat en aquesta llum, nascut de la disposició y manera de ser dels seus fills. Tindríam que veure amb ulls propis aquest mar... les oliveres i pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, y sobre tot l'home d'aquí, la nostra religió, les nostres festes, el nostre viure! Tot això crech qu'està verge, encara que's reflexi en tot lo que aquí's produheix... Els grecs, els llatins, els italians del Renaixement..., aquests ens han d'ensenyar a guaytar la naturalesa, que no la gent del nord".⁵⁰

Joaquim Torres esmenta la religió, fet que no es troba explicitat en els autors francesos als quals fa referència Vallcorba. La qualitat essencialment religiosa de l'obra artística, que serà capaç de donar-li la grandesa de les formes metafísiques com diria Apollinaire anys després, serà postulada per Antoni Gaudí, el qual és coincident amb els ideals de Torres. Isidre Puig-Boada recull el pensament de l'arquitecte en les seves converses:

“Nosaltres posseïm la imatge; la fantasia ve del fantasma. La fantasia és de la gent del Nord; nosaltres som concrets; la imatge és del Mediterrani, Orestes sap bé on va; Hamlet divaga perdut”.⁵¹

Eugeni d'Ors dedica una glosa a Torres García per una exposició el 19 de gener de 1912, en la qual trobem el següent fragment:

“... De primer desfer-se de sentimentalitat, d'anècdotes, de literatura, de rastres vuitcentistes, per arribar a la puresa ideològica y al nú; després, perquè ab això ja's vorejava l'abism de l'abstracció, fugir-ne, baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent esguardarles baix especie d'eternitat... Nosaltres els mediterranis, restem, segons la nostra més pura tradició, idealistes: que no vol dir negadors, ni menyspreadors, del mon material, mes sos ordenadors, segons tipu intel·lectual y mesura. Som nosaltres uns eternisadors de lo sensible, o, si voleu, uns sensuals de lo etern”.⁵²

En aquest fragment d'Ors, hi podem copsar moltes qualitats identificatives de la música de Mompou: no hi ha sentimentalitat (només cal recordar que per a Mompou el que és inconcebible és una música dramàtica), no hi ha anècdota, sinó que cerca una música pura, de literatura tampoc, ben al contrari, poda les flors de retòrica com diu Jankélévitch. En lloc de ser discursiva, cerca el “nu” que esmenta d'Ors. Fuig de l'abisma de l'abstracció i és absolutament mesurada tal com escriu Vuillermoz: “Quan ho ha dit tot, en lloc de permetre's una bella peroració, calla, de sobte, tota plena d'honestedat no accepta cap desenrotllament artificios, cap servilisme morfològic”.⁵³

Un aspecte poc difós de Mompou és la seva actitud activa i podríem dir gairebé combatent, d'alguns valors representats per aquest mediterraneïsm, com són la referència a la concreció, a la mesura o la pròpia cultura i els seus orígens. Aquest sentit de retrobar o retornar a les pròpies essències culturals forma part del primitivisme aparent de Mompou. Des de París, en complicitat amb Blancafort, malgrat les desavinences d'aquest període (en el qual Blancafort s'havia apropiat a la música simfònica), Mompou estava en contacte amb els cercles literaris musicals de Barcelona

⁵⁰ Jaume Vallcorba. *Op. cit.*, p. 38. Cf. *La nostra ordinació i el nostre camí*, a *Empori* –revista catalana mensual, *Monografies científiques y estudis crítichs, noves y resums de la vida cultural catalana*. Núm. 4, abril de 1907, p. 190-191.

⁵¹ Isidre Puig-Boada. *El pensament de Gaudí*. Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1981, p. 95. Reproducció de les seves converses amb Gaudí de la seva mateixa obra *El T. E. de la Sagrada Família*, p. 172.

⁵² Jaume Vallcorba. *Op. cit.*, p. 70-71.

⁵³ Émile Vuillermoz. *Op. cit.*, p. 5.

amb els quals hi col·laborà. En una carta datada el 16 de novembre de 1927, Mompou explica a Blancafort que Francesc Trabal, havia estat a París proposant-li de publicar els seus conceptes d'art⁵⁴ a *La Nova Revista*. Esmenta que havia promès d'enviar aquests textos a la revista *Fulles musicals*, una nova publicació patrocinada per l'*Associació de Música da Camera*, la qual trobava que era molt fluixa i per tant pensava que el millor seria enviar-ho al periodista, dibuixant i poeta Josep Maria Junoy:

“Jo havia promés enviarlos a la revista
Fulles musicals que surt ara a
Barcelona patrocinada per música de
Camera pero la trobo molt fluixa,
no sé si tu has vist el primer número
Doncs prefereixo enviar a la revista d'en Junoy...

Digali a Junoy qu'et deixi la
absoluta direcció de la part musical
i procurarém bons articles d'a firmes
d'aquí i el suplement musical li
farem coneixer musica estrangera
moderna. En fi tot lo que sigui lluitar
contra els nostres enemics”.⁵⁵

La confiança en Junoy no és casual, donat que es tractava d'un activista defensor de valors provinents del romanisme francès i que s'integraven en aquesta corrent de mediterraneïsmes i la recuperació cultural autòctona. En aquest registre podem establir certs lligams indirectes amb un altre compositor amb el qual Mompou comparteix una certa posició de compositor *outsider*, Déodat de Séverac (1872-1921), amic de Junoy, vint-i-un anys més jove que ell. Si Mompou és del món urbà de Barcelona i rural dels entorns, per Séverac, nascut a Saint Félix-en-Lauraguais, fou el sud francès. Per a Michel Chion⁵⁶, Debussy i Séverac descriuen la natura, però hi ha una diferència neta entre l'ambient del nord (Ile-de-France) i la del Midi (Languedoc-Roussillon): “La música de Séverac està dominada per la claredat del mar i del cel mediterranis”.⁵⁷ Aquesta diferència amb Debussy és una concomitància amb Mompou. Déodat de Séverac, lector assidu de Maurras (impulsor del romanisme i polític situat en posicions de defensa d'allò autòcton racial), propugnà els orígens mediterranis de la música, objectiu pel qual havia de ser de molta utilitat la creació d'escoles musicals “regionalistes” les quals haurien de basar el seu ensenyament en el tresor de la cançó popular.⁵⁸ Mompou, que no va teoritzar en absolut sobre escoles o sistemes d'ensenyament en aquest sentit, però que va compondre un dels corpus més importants de la seva música sobre cançons i danses populars, reivindicà la catalanitat de la seva música de manera ferma. A tall d'exemple el final de l'article entrevista que Trabal li va fer l'any 1928:

⁵⁴ Els *Conceptes d'art* havien estat publicats anteriorment a la *Revista Catalana de Música* en el seu primer número, de gener de 1923.

⁵⁵ Frederic Mompou. CMB. París, 16, novembre, 1927.

⁵⁶ Michel Chion (1947), compositor francès vinculat a l'experimentació musical i professor associat de la Universitat de la Sorbona de París. També és teòric de les relacions audiovisuals sobre les quals ha publicat treballs traduïts al castellà.

⁵⁷ Ryosuke Shiina. *Déodat de Séverac, Mélodies et vieilles chansons de France*. Notes Booklet Recording. Yumi Nara, soprano. Ryosuke Shiina, piano. ALM Records ALCD 7158. Tòquio, 2010, p. 15.

⁵⁸ Jaume Vallcorba. *Op. cit.*, p. 24.

“Us prego de fer constar- ens diu al peu de la porta- la meva disconformitat a l’etiqueta d’afrancesat, que, amb rara unanimitat m’ha estat ací atorgada. Jo sóc ben català i la meva música és ben meva i per tan ben catalana, sense influències alienes. A més quasi bé tota la meva producció ha estat ideada, resolta i escrita d’ací estant”.⁵⁹

Séverac va escriure, poc abans d’abandonar París el 1907, una tesi amb el títol *La centralisation et les petites chapelles musicales*, treball en el qual fa un atac als cercles musicals parisencs, com diu Prevel: “con este trabajo quería demostrar la necesidad, para un músico que se desea libre, de regresar, intelectual e incluso físicamente, a su tierra oponiéndose a los grupúsculos parisienses que hacen y deshacen las reputaciones”.⁶⁰ Aquesta retirada que fa Séverac de París després dels seus anys d’estudis significa que posà en valor allò més senzill que era la naturalesa i la gent més primària, fugint de les complicacions socials i artístiques. En la seva obra per a piano podem trobar-hi concordances amb la de Mompou, fins i tot en els títols com per exemple de *Vers le Mas en Fête* en relació a *Fêtes lointaines*. En *Cerdanya* hi han reminiscències d’episodis rurals com és la primera peça de la suite *En Tartane*, en coincidència amb un dels escrits de Mompou de les seves *Impressions* del Mas Surell titulat *La Tartana*. Allò que de comú hi ha entre Catalunya i l’Occitània, queda impresa en la proximitat de les seves músiques.

Les opinions i relacions esmentades demostren que Mompou no només es sentí atret per els valors de la mediterraneïtat artística, entesos com aquells que significaven una voluntat transformadora de l’anterior modernisme, de valors germànics en el context català i de valors tendents a l’abstracció centreeuropea en un context més ampli. Les conviccions vers la validesa dels moviments del primitivisme, la tornada a la simplicitat, la posada en valor de la cultura autòctona i els seus orígens, tots ells integrats en el mediterraneïsm de Mompou, formen part de la síntesi del *recomençar*. La convicció fou tan forta que el portà a participar activament en la difusió d’aquest ideari artístic en les revistes barcelonines amb les quals també hi participava el seu amic Blancafort.

⁵⁹ Francesc Trabal. *Fulles Musicals*. Núm. 5. Barcelona, 15 de febrer de 1928, p. 69.

⁶⁰ Roger Prevel. *Op. cit.*, p. 49.

II.10.6. Un retorn global: retroprogressisme

Utilitzem el terme *retroprogressisme* per indicar el moviment d'aproximació a l'origen com un moviment de progrés, d'avenç. Per tant, és pertinent definir què és l'origen o què entenem per origen. Quan parlem d'origen ens remetem al passat. Aquest passat pot ser immediat o llunyà. L'origen per tant pot definir una font immediata o tot allò que podem conèixer o intuir d'una font primordial. En una significació més àmplia, que estaria d'acord amb el concepte de Mompou d'una eternitat fora del temps, l'origen no té que veure amb el començament cronològic, amb la contingència del començament temporal, sinó amb les permanents condicions d'allò real. "La cronologia és una gran abstracció. Allò real és el present, simbòlicament inagafable".⁶¹ I què és allò real?: la vivència del present permanent; en altres paraules allò que sentim, tal com posa en valor el compositor quan esmenta "la forta emoció". Mompou forma part del síndrome de l'origen, d'un moviment retroprogrèssiu, com l'anomena Pániker, un camí per avençar que ja el trobem en el romanticisme i que té una presència molt rellevant al llarg del segle XX.

Així, el *recomençar* de Mompou no es limita a una renovació relacionada amb l'estètica anterior, com ho fou per exemple el romanticisme en relació al classicisme o l'impressionisme en relació amb el romanticisme. Mompou, alhora que certament s'integra a la sonoritat impressionista en algunes obres corresponents a la primera dècada, també fa un retorn a l'esperit romàntic; no tant per conviccions estètiques, sinó per afinitat amb les qualitats emocionals i el sentir de la seva personalitat. La mística de la llibertat romàntica, amb l'idealisme alemany al cap davant, incorporà, per posar un exemple, l'acceptació del dolor, la negativitat o allò disfuncional (en contraposició al classicisme), fet que generà un ordre més complex i més ambivalent. Aquest traç el podem reconèixer en Mompou en la permanent presència del plany, la tristesa, o a través d'indicacions relacionades amb el sentiment de dolor. Mompou té assumida l'ambivalència des del primer acord, el qual és una representació ambivalent de la consonància sonora com explicarem en l'apartat dedicat a l'acord metàl·lic. Beethoven, el músic de la revolució, generà un ordre amb més desordre, en relació a Mozart. En aquest sentit Beethoven obra una porta que arriba fins els nostres dies. Es produeix l'aparició d'una dimensió infinita de l'home gràcies a la seva llibertat (concepte modern) individual creadora. Pániker assenyala que cap el 1800 els Schlegel, Hölderlin, Schelling, Hegel o Novalis, configuren una nova visió del món en la que surt a la llum quelcom de l'Orient soterrat, en el sentit que participen d'una aproximació a l'origen. Hegel ensenya que la llibertat és la superació de la dualitat entre allò individual i allò universal, el contingent i el necessari, allò finit i allò infinit, en contraposició a Kant per qui l'enteniment era possible només pel fenomen, per allò finit o limitat. En aquest sentit el romanticisme sens presenta com una mística alliberadora, en la qual Mompou si sent ben representat i en la qual hi participa d'una manera desinhibida, amb la poesia de Schumann, la brevetat de Grieg i especialment amb la sonoritat de Chopin, al qual li dedica la seva obra més extensa *Variacions sobre un tema de Chopin*, utilitzant la peça més breu del compositor polonès, el *Preludi en La Major*, op. 24, núm .7. I amb tots ells, que formaven part de les seves preferències musicals, juntament amb Bach, comparteix quelcom que pràcticament va desaparèixer en el segle vint: la melodia.

La vigència que Mompou dóna al *recomençar* al final de la seva vida, en la dècada dels anys setanta, demostra que el seu principi pren una dimensió també atemporal. Si l'estètica l'entenem com la interpretació filosòfica de la bellesa, el *recomençar* de Mompou estableix una interpretació

⁶¹ Salvador Pániker. *Aproximación al origen*. Ed. Kairós. Barcelona, 2001, p. 27.

ontològica dins d'un canvi de paradigma global que incideix en l'estètica. Mompou es fa ressò d'un canvi que abasta totes les manifestacions humanes, d'acord a una època històrica amb múltiples senyals d'aquest canvi. Per exemple, en l'escrit *Arte Nuevo*, reflexiona sobre el procés de la música des de la prehistòria, des de quan l'home només coneixia les estridències dels crits i els sorolls, el pas a un procés d'estilització sonora més semblant als sons dels ocells, la superació espiritual i el refinament dels instints que van permetre una agudització de l'oïda i la fabricació d'instruments, la posterior ordenació i sistematització melòdica i harmònica arribant a cotes elevadíssimes de refinament, i després Mompou escriu:

“Pero yo me pregunto ahora: “y todo esto porqué?, para llegar en la actualidad a una manera de retorno (y no digo retroceso) a una concepción salvaje de nuestro estilo melódico en el que fijémonos bien se llega a la imitación del grito y a la estilización del ruido!”.⁶²

El denominador comú de totes les grans aventures intel·lectuals del nostre temps (podríem dir des de finals del segle XIX), ha estat en certa forma el pluralisme, que ha estat la projecció d'una realitat que es veu també plural. La tendència és que cada llenguatge s'expliqui sobre si mateix. En la segona meitat del segle XX l'estructuralisme ha fet prevaldre l'objecte sobre el subjecte, fent caure el mite del subjecte com a donador de sentit. La terminologia de l'humanisme ha estat substituïda per instruments epistemològics més asèptics: estructura, codi, model. L'axioma ha revolucionat el marc del pensament i pensar és més capturar la relació entre les coses, que les coses en si. D'alguna forma desapareix l'estatut ontològic d'allò que és indemostrable. La tendència és que cada llenguatge s'autoexpliqui. La revolució axiomàtica agafa presència també en la música i el progrés musical ha vingut lligat més que a descobriments concrets, a una crítica del mateix llenguatge musical, així apareixen els ismes, el dodecafonisme, el serialisme, i les avantguardes des de Darmstad. Aquest progrés fa aparèixer un nou paradigma, en el qual paradoxalment, el moviment d'allunyament de l'origen retroalimenta un impuls de recuperació de l'origen perdut. El retroprogressisme, terme utilitzat per Salvador Pániker,⁶³ vindria a definir aquest procés crític retroactiu: “La sofisticación tecnológica, la secularización, los adelantos científicos, todo esto libera al hombre en la medida en que le permite volver críticamente al origen”. Així trobem certes formes (o millor dit fórmules) d'aproximacions a la mística en compositors com John Cage (1912-1996) en *Music of Changes* de 1951, basada en el *I Ching* o Karlheinz Stockhausen (1928-2007) en *Mantra* de 1970 o *Inori*, (terme japonés que significa “plegaria”) de 1974, en la qual Stockhausen, molt racional, s'aproxima al misticisme per mitjà de la monotonia, reunint quinze gestos d'oració, de totes les cultures, sincronitzats, a través d'una fórmula. Els minimalistes americans La Monte Young i Terry Riley, els quals van anar a la Índia a estudiar amb el cantant de kirana i ragas Pandit Pran Nath, o com Steve Reich, utilitzen el tema de la repetició evocant estats d'èxtasi. Riley va escriure una obra titulada *In C*, en la qual fa un estudi circular que gira a l'entorn de la nota do (C) compost per cinquanta-tres models senzills que es poden escollir lliurement, desenvolupant en el temps un material mínim a través de la reiteració. No hem d'oblidar que la reiteració és una activitat recurrent en qualsevol religió, en especial les orientals, per el desenvolupament de la concentració amb l'objectiu d'arribar als estats místics. Abans he esmentat el terme *fórmules*, més adequat que “forma”, per descriure els procediments d'aquets compositors, donat que com observà Luigi Nono, “el contacte amb la cultura oriental, de l'Índia – penso en la música de Debussy o Messiaen i altres elements que utilitzen compositors com Sotckhausen-, no deixa de ser, en certa manera, una

⁶² Frederic Mompou. *Arte nuevo*. BC. M4986/20.

⁶³ Salvador Pániker. *Op. cit.*, p. 206.

apropiació d'aquests mitjans basada en una concepció típicament eurocentrista".⁶⁴ També ocorre a la inversa, és a dir, que compositors orientals cerquen les seves vies d'aproximació a l'origen, occidentalitzant les seves eines, com és el cas de Toru Takemitsu (1930-1996) amb obres com *Rain Tree-Sketch for piano* de 1982, el qual va escriure el llibre *Confronting Silence*, on es pot llegir: "Los sonidos vendrán del silencio. Un sonido confronta el silencio".⁶⁵ Altres compositors són Giacinto Scelsi (1905-1988), amb *Hurqalia. Un reino diferente* de 1960, i els més actuals John Tavener (1944), *Eternity's Sunrise* de 1997 i *Song of the Angel* de 1995, peça de la qual ell mateix va dir que es tractava de revelar tranquil·litat i un alè extàtic d'eternitat que allibera i humanitza,⁶⁶ i l'estonià Arvo Pärt (1935), que abandonà el serialisme i el dodecafonisme per estudiar el cant pla, el gregorià i els començaments de la polifonia, amb obres com *Spiegel im Spiegel* o *My Heart is in Highlands*. En el panorama català tenim exemples com Josep Soler amb obres com l'oratori *Vespro della Beata Vergine* de 1989 o l'òpera *Jesús de Nazaret* (1974-2004) i més recentment el compositor Bernat Vivancos amb obres corals com *Aeternam* de 2012 o *Nigra est, Pulchra sum* de 2006.

El *recomençar* de Mompou, declarat l'any 1920 i reivindicat als anys 70, no l'hauríem d'entendre com un element més d'aquestes manifestacions, sinó com la visió sintètica i aglutinadora d'allò que profundament és causa de l'aparició d'aquests moviments, dit en altres paraules, del retroprogressisme en si, en el marc d'aproximació a l'origen, és a dir, de l'experiència del "present permanent". *Recomençar* entra de ple en la filosofia de l'ambivalència on l'atracció per anar a l'origen i la pluralitat van alhora, on per innovar i avençar, el futur es recolza en una reconsideració del passat, on ningú té que imitar a ningú, però ningú ha de sentir-se incomunicat pel fet de ser singular. L'ambivalència comporta "un renaixement a l'hora crític i místic".⁶⁷ A causa de la pluralitat esmentada, el món s'ha convertit en una torre de Babel, però no pas en un sentit pejoratiu, sinó que hi ha un pluralisme de llenguatges que projecten el pluralisme de la realitat. El llenguatge amb que cada qual es reinventa originàriament a si mateix (figura central de la identitat mompouana). En aquest sentit tot aquest procés especialment accelerat que ha estat el segle XX i el que portem de segle XXI, pot ser interpretat com un punt de trencament, una fissura, una frontera final de tot un procés molt llarg en el qual s'ha pensat i s'ha actuat dins la mitificació d'una cultura, la d'Occident. A tall d'exemple, la irrupció del jazz, la música electrònica en l'àmbit experimental o la música popular electrònica (el rock i les seves derivacions) en el seu moment van esdevenir signes contraculturals, en definitiva, expressions del trencament d'aquesta mitificació. Mompou, amb el seu *recomençar*, proposa en certa manera una desculturalització, que resta ben il·lustrada en la recurrent idea que ell no volia construir una simfonia, sinó desfer-la, destruir-la.⁶⁸ Cal recordar que Mompou fou un autodidacte que mostrà poc interès per instruir-se tècnicament en el camp de la composició. Aquesta circumstància tot i que li podria suposar dificultats d'ordre tècnic per fer una música que mai no voldria fer, probablement l'aproxima més netament a l'origen, perquè no pateix els prejudicis derivats de la tradició acadèmica, ni per seguir-los ni per confrontar-si.

Mompou percep aquesta fissura o trencament amb una nova contradicció. Per una banda, durant la dècada dels anys vint i els anys trenta, es sent seduït per la música de jazz americana d'entreguerres

⁶⁴ Clara Janés. *Música y mística, una búsqueda contemporánea de la unidad*. Assaig de presentació dels *Ciclos musicales de la Comunidad de Madrid*. 23, abril, 2012, p. 17. Cf. Ulrich Dibelius, *La música contemporánea a partir de 1945*. Akal. Madrid, 2005, p. 371.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁷ Salvador Pániker. *Op. cit.*, p. 28.

⁶⁸ Frederic Mompou. Programa *A fondo*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano. TVE, 1976. FM.

i per altra banda, anys després, interpreta que aquesta música no és un signe positiu. La música de jazz americana li transmet una llibertat, una despreocupació que l'ajuda a sobreportar els seus estats d'ànim baixos. Aquella música connectava també amb la simplicitat, que podia tenir els seus valors si estava "sàviament arreglada":

“Tots aquests dies estic darrera els gramofons i els discos. Estic entusiasmat i vençut per la música americana. Sense donarnos compte l'america ens distreu. L'Europa sempre preocupada esta treballant curbada sobre una taula d'experiments. L'America es un amic joiós que entra i ens arrenca de la cadira dient "apa home anem a donar una volta i pendre l'aire". Fins ens porta per mals camins. Jo me sento tant influençat per l'amic joiós que sols penso amb ell. Cap musica me fa gosar tant com un bon charleston sabiament arreglat. Creu que he sentit coses estu- pendes i he pensat molt amb tu”.⁶⁹

D'altra banda, en l'article *El momento actual* de 1945, Mompou expressa la inquietud que el recomençament de la música quedés limitat a l'anomenada música "lleugera", la qual segons ell, era un signe que tenia més importància del que generalment se li suposava:

“...no debemos despreciar en ella su fuerza y sus indicios en cada época. Su trayectoria traza una línea paralela, aunque algo distanciada, con la otra música que desde el campo contrario podrían llamar “pesada”.

Cal esmentar que Mompou va fer incursions en aquest espai amb peces com *Temps de blues* (1949) del *Ballet per a piano* i de manera més discreta en fragments de *Souvenirs de l'Exposition* (1937). L'article trasllueix que la música pot ser un signe indicatiu dels processos socials i que aquella música que tan li agradava, havia estat un presagi de la tragèdia posterior:

“La nueva música ligera en la postguerra del 1914-1918 fue la música de “jazz” americana, la cual, junto con la valorización del exotismo, formó parte del acontecimiento musical en aquella época, culminando con el “swing”, que alcanza su máximo dinamismo en los años anteriores al 1939. El ambiente era de verdadera locura en los “dancings” de América y Europa en aquel momento, y todo ello no presagiaba nada bueno. ¡Triste realidad la que hemos vivido después!”.

Aquesta circumstància perceptiva ja es donava en temps antics. En el món grecollatí el desenvolupament de la música podia ser observat com una simple decadència, un fet que s'associà a la relaxació de les costums tant en l'àmbit privat com el públic. I en altres cultures com la xinesa, trobem referències en les quals es diu que quan els savis feren música per primera vegada fou,

⁶⁹ Frederic Mompou. CMB. París, 21, febrer, 1927.

precisament, per a “restaurar l’esperit, detenir la vida indecorosa i tornar la ment celestial”; també remarca que la música decadent i la irreflexió foren una mateixa cosa, fins el punt que un declivi d’aquesta naturalesa afectà “fins el punt inclús de destruir països”.⁷⁰

Mompou expressava un desencís al veure que tan la música com l’art en general estaven, segons ell, en falsos camins de renovació:

“Pero me siento ahora un poco desilusionado, después de terminada esta guerra, al observar la persistencia de la misma música y el mismo ambiente de locura; que las últimas telas de Picasso no abren nuevos horizontes y que “Ludus Tonalis” de Hindemith termina con un epílogo que resulta ser el preludio de dicha obra, ¡ejecutado al revés!, lo que demuestra que el talentoso compositor insiste en el juego de crucigramas”.

Joan Guinjoan situa a Mompou al voltant d’aquella torre de Babel esmentada abans, de manera que implícitament li atorga una situació a part. Sense anomenar el recomençament, Guinjoan percep en Mompou una qualitat de novetat, destacable, que li fa titular el text *Viaje al infinito*:

“Respecto al comportamiento del artista ante la trayectoria evolutiva realizada por la música contemporánea desde los años cincuenta, la actitud de Mompou también es única. Efectivamente, todas las convulsiones que caracterizan este largo período llamado de vanguardia, con todas sus ilusiones, decepciones, éxitos y frustraciones, si bien afectaron a otros compositores no alteraron en absoluto la producción de Mompou, y podemos constatar que, en medio de esta especie de Babel, su música sigue su propia evolución a través de un lenguaje claro y transparente, lleno de hallazgos armónicos, que sigue fluyendo sin traumas y que renueva constantemente su contenido expresivo... Pero el hecho de que esta música no admita comparación reside precisamente en que el embrujo no es fruto de la hipnosis ni es debido a que los sortilegios sean maléficos, ya que su gran poder de encanto tiene el privilegio de situarnos a la vez en el pasado, en el presente y en el futuro.”⁷¹

Aquesta capacitat de “situar-nos a la vegada, en el passat, el present i el futur”, fet que el fa estar a part de la majoria dels compositors de la seva època, és significativa. Podem entendre-ho com una manera de dir que ens situa fora del temps, això és en el “fluir” del present permanent. Aquesta percepció de músic outsider la trobem també en l’opinió de Joaquín Turina:

“Los rasgos que más claramente definen a Federico Mompou son la originalidad y la absoluta independencia. No se le puede clasificar con ningún grupo, ni estético ni generacional, ya que requiere en la historia de la música española, y aún en la europea, un capítulo aparte. Sobre todo si se tiene en cuenta que tampoco ha tenido discípulos. Su aportación es tanto más valiosa por ser única.”⁷²

És habitual utilitzar l’argument que la música de Mompou no crea escola ni ve de cap escola, que és una música original en el sentit de ser personal perquè no s’integra a cap grup de compositors o corrent estètica. En definitiva que és un món a part. Però la percepció que és una música diferent com esmenten Guinjoan i Turina, arrenca en les causes que estem explicant al llarg de la tesi, que

⁷⁰ Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2008, p. 310.

⁷¹ Joan Guinjoan. *Viaje al infinito*. A la *Revista Trimestral del Ayuntamiento de Barcelona*. Núm. 5. Juliol-setembre, 1987, p. 135-137.

⁷² Joaquín Turina. *Federico Mompou: su música sigue*. Diari *El Independiente*. Madrid, 4, juliol, 1987. BC. M4987/68, 59.

van més enllà dels conceptes formals i estilístics. Les raons profundes de la percepció original d'aquesta música no les podem trobar en la contemporaneïtat musical com deia Enrique Franco, sinó en l'atemporalitat musical, tant en quant participa del moviment retrogressiu. A la vegada que es concebuda des de patrons originaris, la seva interpretació pel que fa al contingut estètic podria correspondre a un temps encara per venir o que tot just hi estem entrant en el segle XXI. En l'article a mode d'entrevista de Carlie Hope Simon titulat "Visionary Purity the music of Federico Mompou", Mompou acaba dient: "You might say my music belongs to an entirely different era, one that might come in the future".⁷³ Tot i que un compositor no sempre és garantia de la millor observació de la pròpia música, resulta sorprenent aquesta afirmació venint d'una personalitat poc donada a posar de relleu la seva rellevància. La idea d'una era per venir concorda amb allò retrogressiu, un síndrome de l'origen que abasta una espiral que inclou molts aspectes de l'ésser humà i les seves relacions, com són la salut cultural, la doble faç del llenguatge i la cultura, l'ecosistemització de l'economia, o la confluència entre la tradició crítica d'occident i la saviesa mística de l'Orient. Aquesta nova era, anirà sent perpètuament nova per ser una era de crisi permanent, que requereix un tipus d'animal humà nou, a l'hora creatiu i originari. Teories psicològiques com les d'Abraham Maslow avalen la idea que allò característic del que anomena "a new kind of human being" ha de ser la conciliació entre la capacitat creadora de viure en la incertesa i la capacitat mística de reconciliar-se amb l'origen. D'aquí l'actitud mística bordejant l'absoluta fluïdesa de Mompou quan diu que el que sempre l'ha seduït veritablement és un banc d'un carrer, perquè és ànima de rodamón, qui ho ha sacrificat tot per la seva llibertat.⁷⁴ Jonathan Harvey en l'epíleg del seu estudi sobre música i inspiració entra en sintonia amb aquest canvi de paradigma: "para comprender cabalmente lo que ha de venir debemos abrirnos a la incertidumbre, compenetrarnos con las personas y con el mundo natural que nos rodea tal como se nos aparecen interiormente y de manera intuitiva".⁷⁵ La figura de Mompou i la dificultat que ha representat la seva ubicació estètica, es clarifica si l'entendem com un artista precursor d'aquest nou marc evolutiu.

⁷³ Carlie Hope Simon. *Visionary purity, the music of Federico Mompou*, WNCN Guide July, 1970. Vol. IV, núm. 7. Nova York, p. 4. "Es podria dir que la meua música pertany a una era del tot diferent, una que podria venir en el futur".

⁷⁴ Clara Janés. *La vida...*, p. 249.

⁷⁵ Jonathan Harvey. *Música e inspiración*. Trad. Carme Castells Global Rhythm Press. Barcelona, 2008, p. 216.

III. EXPRESSIONS

III.1. L'EXPRESSION POÈTICA

III.1.1. Mompou, el músic poeta

Mompou ha estat qualificat de poeta recurrentment: el 1921, Émile Vuillermoz anomena Mompou “el músic poeta” a l'article *Cants màgics* (1921); el 1926, Irving Scherke titula un escrit al *Chicago Tribune: Frederic Mompou, Spanish Poet of the Piano* (1926); el 1946, Santiago Kastner, a *Federico Mompou*, inicia el capítol dedicat a la vida i obra del compositor escrivint “Mompou es de los grandes poetas de la música”; el 1978, Dean Elder escriu a la revista *Clavier* un article que duu el títol de *Federico Mompou, Poet of the Soul's Music*.¹ Mompou s'afegia al grup de músics considerats poetes com Schumann i Chopin. J. S. Bach també va ser considerat un poeta per Albert Schweitzer, amb el títol de *J .S. Bach, el músic poeta*. Aquesta identificació amb els poetes la podem establir també amb compositors amb vocació literària com per exemple Schumann,

No podem entendre la música de Mompou sense la seva vocació literària, que va explicitar en diverses ocasions:

“M'agrada molt la música i podria molt bé publicar-se les dues en un sol quadern. Els escrits, encara que m'agraden molt, no els trobo a l'altura d'una publicació. Encara que tant a mi com a tu ens ha fet sempre il·lusió la literatura, trobo que ja tenim prou feina amb la música”.²

Mompou l'hem d'entendre sota la influència del món literari. A l'adolescència i primera joventut es trobava amb els seus amics de l'Ermita amb els que conversava sobre les lectures de temàtica artística i filosòfica. En aquest període anava escrivint les impressions i els pensaments en els seus quaderns. L'escriptura va ser un espai en el qual podia posar les seves idees en ordre. Durant tota la seva vida, Mompou va escriure sobre les seves vivències. Per altra banda, va estar sota la influència del món literari català amb les lectures de Carner, Garcés, Janés o Foix.³ I també del món de la literatura francesa: Paul Valéry, Jean Cocteau, André Guide... amb els quals si va relacionar una vegada considerat un compositor important en el París de la tercera dècada de segle XX. Però abans, en la seva primera estada, de 1911 a 1913, havia quedat influenciat pel belga Maurice Maeterlinck, del qual va agafar textos per fer-ne, l'any 1914, el cicle de cançons, *Serres Chaudes*, que no foren editades perquè van anar a parar a la carpeta de les escombraries.⁴ Podem deduir que Mompou rebé la influència de Maeterlinck, el poeta que escrigué:

¹ Dean Elder. *Revista Clavier*. Núm. 9. Evanston Illinois, 1978, p. 14-24.

² Frederic Mompou. CMB. París, 9, gener, 1924.

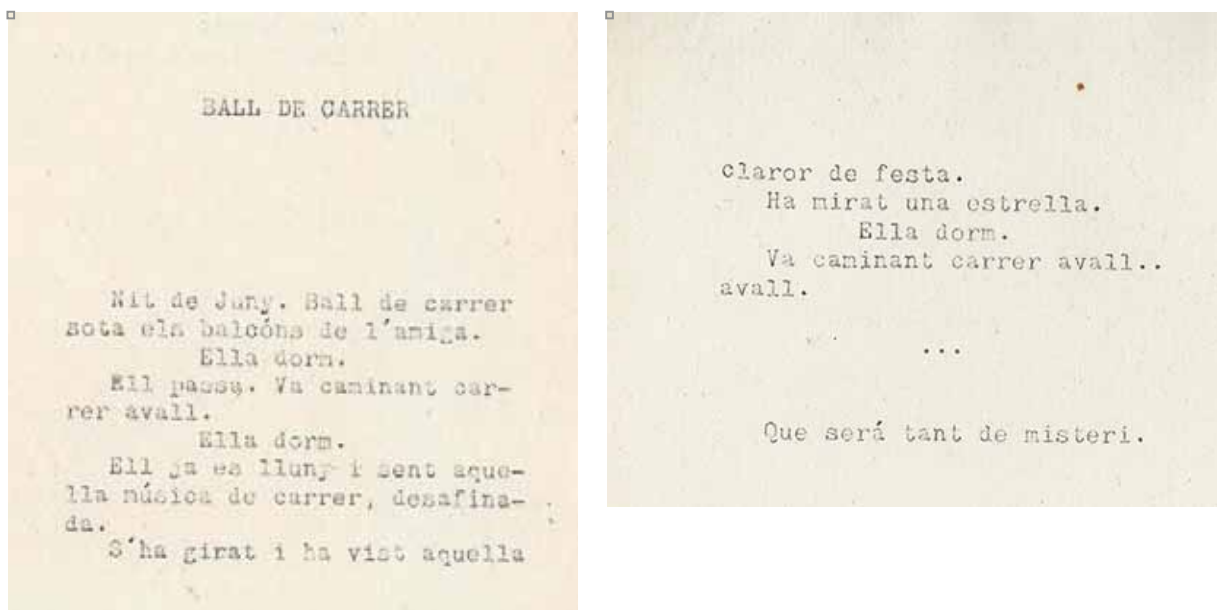
³ Francesc Cortés. *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 470. (Vegeu bibliografia a Francesc Bonastre).

⁴ Desirée García Gil. *Un legado en continuo crecimiento: la canciones inéditas de Frederic Mompou*. Publicat a *Musiker* 19, 2012, p. 366.

“Sólo hablamos las horas que no vivimos, en los momentos que “no queremos” percibir a nuestros hermanos... Desde el momento que hablamos, algo nos previene de que, en alguna parte, las Divinas Puertas se han cerrado”.⁵

Mompou va fer col·laboracions periodístiques en diversos mitjans, l'any 1923 col·laborà amb el primer número de la *Revista Catalana de Música* publicant *Conceptes d'art*, mantenint-se en contacte amb el món literari de les revistes i alguns periodistes i poetes, com Francesc Trabal i Josep Maria Junoy, o a París amb Henry Prunières, director de la *Revue Musicale*; a la dècada dels anys quaranta va col·laborar, durant dos anys, del 1943 al 1945, escrivint articles al diari *Pueblo*, en el qual publicà l'article *Creación de la orquesta municipal de Barcelona*, l'any 1944, o a la *Revista Música*, on va publicar l'article *El momento actual*, l'any 1945, entre altres. Per tant, podem constatar que tot i no ser escriptor, malgrat Josep Pla l'anomenés “escriptor delicadíssim”,⁶ Mompou fou un músic que no defugí la pràctica literària ni l'opinió crítica.

Hem assenyalat que l'escriptura li venia de molt abans de ser un compositor reconegut. Des del dia que, de viatge en tren a Tarbes (França), el seu germà Josep li va donar un llibre i un quadern, dient-li que anotés les seves impressions,⁷ Mompou tindria, en l'escriptura, una eina amb la qual explicar les seves vivències. Així, les impressions, que reflectien els seus estats emocionals, van ser el motor que l'empenyí a escriure amb un estil poètic. En el Quadern *Impressions* podem constatar moltes d'aquestes vivències íntimes. Com a mostra hem escollit *Ball de carrer*, que descriu una situació, en la qual una figura femenina està dormint i un personatge masculí va caminant mentre hi ha un ball de carrer. La descripció més plausible és que el text descriu la impressió de misteri, que ell mateix hauria tingut amb anterioritat a l'escriptura del poema:⁸



Imatge 54. *Ball de carrer*. Quadern *Impressions* (post. 1918).⁹

⁵ Petri Palou. *Los caminos de la música*. Edició G. MAES. Barcelona, 1996, p. 49.

⁶ Josep Pla. *Retrats de passaport*. Ed. Destino. Barcelona, 1992, p. 745.

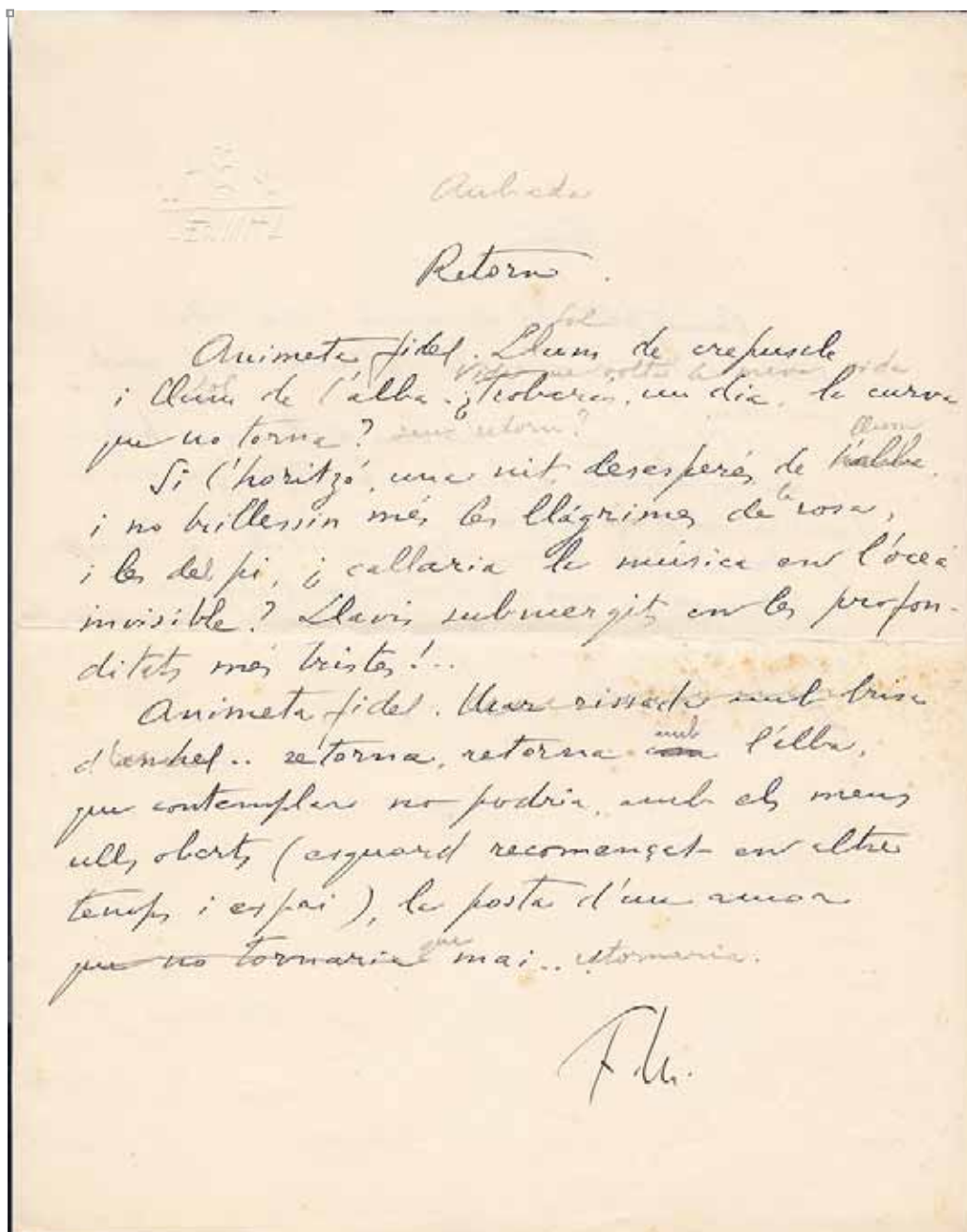
⁷ Clara Janés. *La vida...* p. 25.

⁸ Les notes de Clara Janés sobre aquest quadern especifiquen que, d'acord a les converses amb Mompou, el quadern mecanografiat reproduceix escrits d'anys anteriors. CJ.

⁹ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

Mompou descriu un personatge que va caminant. Tot i no tenir-ne la certesa, podria referir-se a ell mateix, donat que en altres escrits es situa com observador de si mateix, com veurem a *Infidelitat*: “jo mateix soc l’altre”.¹⁰ La vinculació de la noia que dorm i el caminant ens fa pensar amb aquesta possibilitat, donat que l’observador coneix aquest vincle. Evidentment, també podríem fer-hi la interpretació que observa el caminant o simplement imagina la situació i circumstància.

El següent text, titulat *Retorn*, expressa la necessitat de l'ànima de recomençar permanentment. L'escrit té esmenes escrites en llapis, que constaten l'esperit perfeccionista amb el qual volia escriure aquests textos:



¹⁰ Vegeu p. 216.

(Aubada)

Retorn

*Animeta fidel. Llum de crepuscle
i llum de l'alba. ¿Trobarás, un dia, la curva
que no torna?*

*Si l'horitzó, una nit desesperés de llum
i no brillessin més les llàgrimes de la rosa,
i les del pi, ¿callaria la música en l'oceà
invisible? Llavis submergits en les profon-
ditats més tristes!*

*Animeta fidel. Mar rissada amb brisa
d'anhel... retorna, retorna amb l'alba,
que contemplar no podria, amb els meus
ulls oberts (esguard recomençat en altre
temps i espai), la posta d'un amor
que mai ... retornaria.*

Imatge 55. *Retorn* (c. 1920).¹¹

La temàtica dels textos poètics són, en certes ocasions, els mateixos que els dels pensaments filosòfics. A *Retorn* hi trobem la idea del recomençar, com a resposta al qüestionament sobre el que passaria, si un dia, el recomençar permanent de la naturalesa s'aturés. Els textos poden ser molt sintètics. A voltes el límit entre el que és un pensament o un poema és difícil d'apreciar perquè gairebé sempre hi trobem la presència emocional del compositor. En el següent exemple exposa un desig, que en la forma de fer-ho, transmet el flux poètic:

Le ciel? L'enfer?
Je me demande, après ma mort, qu'êtes là
ou seront les musiciens...

El cel? L' infern?

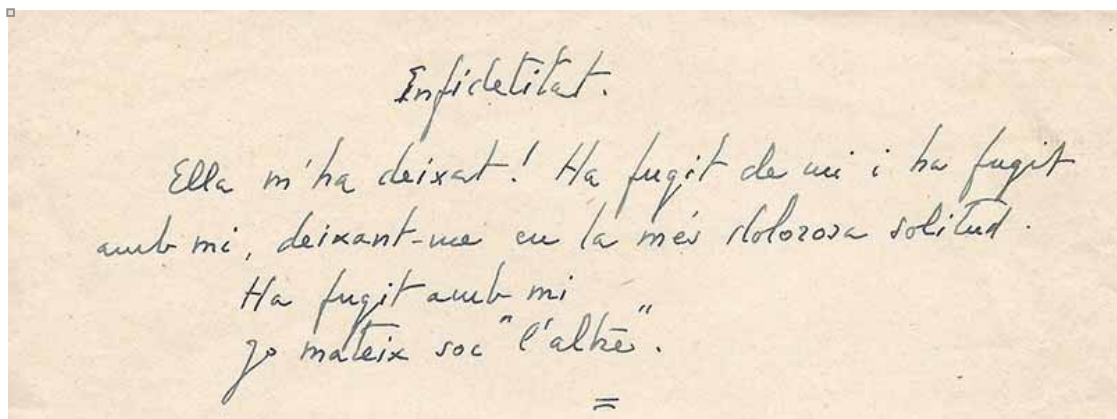
*Només demano, després de la meva mort, que estar allà
on estaran els músics...*

Imatge 56. *Cel o infern?* (c. 1923).¹²

¹¹ Frederic Mompou. *Retorn*. FM.

¹² Frederic Mompou. *Cel o infern*. FM.

Mompou, tal com fa amb la música i els pensaments filosòfics, evita el discurs narratiu i intenta expressar-se amb els mínims mitjans. Expressa i analitza les emocions. En el següent poema mostra la frustració de la infidelitat, la qual ens suggereix una forma terapèutica de passar els mals tràngols. Són poemes que escriu per a si mateix. L'expressió "jo mateix soc l'altre" il·lustra la identitat que sentia Mompou, la qual s'integrava amb la multiplicitat externa, com indica en l'escrit *Fronteres*, reproduït en el capítol dedicat a les reflexions:¹³



Infidelitat

*Ella m'ha deixat! Ha fugit de mi i ha fugit amb mi, deixant-me en la més dolorosa solitud.
Ha fugit amb mi
jo mateix soc "l'altre".*

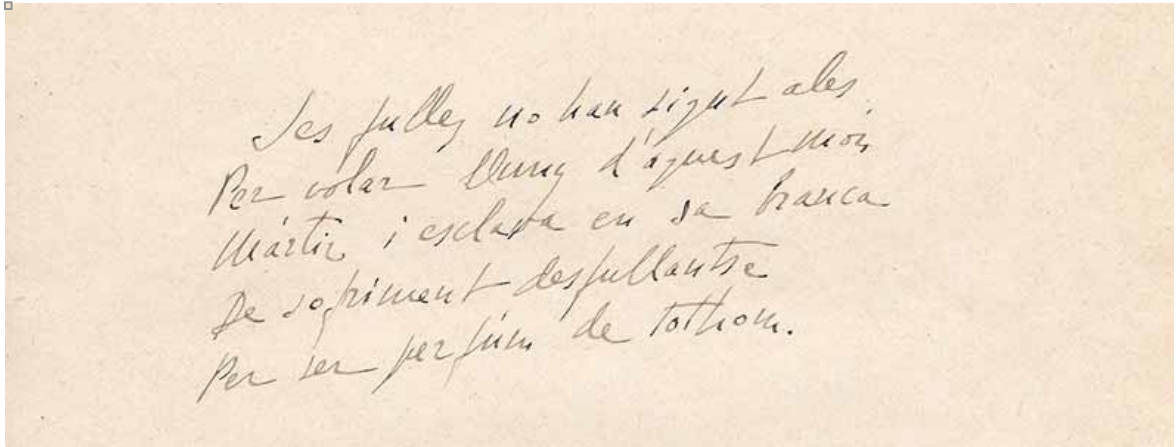
Imatge 57. *Infidelitat* (c. 1923).¹⁴

Els següent poema descriu l'ambivalència. La fulla pateix el martiri de no poder volar, però desfullant-se perfuma a tothom. La significació del poema ens remet al pensament sobre *L'home superior*.¹⁵ Mompou atorgà aquesta consideració a l'home que pateix i que passa per un procés de perfecció:

¹³ Veure escrit *Fronteres*, p. 179.

¹⁴ Frederic Mompou. *Infidelitat*. FM.

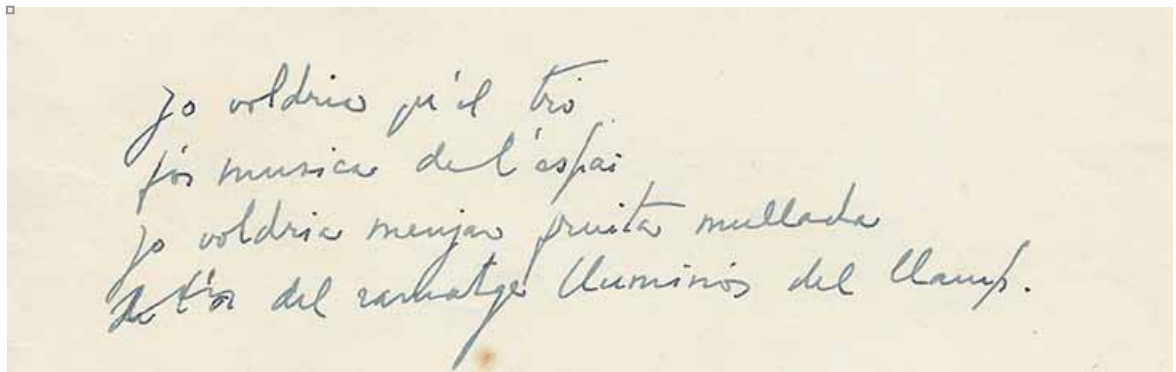
¹⁵ Vegeu l'apartat *L'home superior*, p. 156.



*Les fulles no han sigut ales
Per volar lluny d'aquest món
Màrtir i esclava en sa branca
De sofriment desfullantse
Per ser perfúm de tothom.*

Imatge 58. *Les fulles* (c. 1920).¹⁶

Podem trobar referències a la forma d'entendre la composició, a captar la música que no està en nosaltres, fent al·lusió a la naturalesa i als seus sons:



*Jo voldria qu'el tró
fós musica de l'espai
jo voldria menjar fruita mullada
del ramatge lluminós del llamp.*

Imatge 59. *Música de l'espai* (c. 1920).¹⁷

¹⁶ Frederic Mompou. *Les fulles*. FM.

¹⁷ Frederic Mompou. *Música de l'espai*. FM.

Mompou també va escriure poemes més extensos, com *Claró de fanal* (c.1916) on descriu personatges marginals recollint les escombraries amb un carretó tivat per un burro. Les imatges del poema descriuen personatges que vivien al seu voltant provocant-li impressions planyívoles. L'obra *Suburbis* representà la descripció musical d'aquest entorn. Mompou descrivia els detalls més concrets, tant en els poemes com en la música. El fragment transcrit correspon al final del text.

“Y ella rosega un tros de pá:... l'animalot
ne vol part i l'hi babeja les mans... ella
li dona cops al morro!...”¹⁸

Un altre poema és *Solitud* (c.1917), de caire més filosòfic, en el qual fa un diàleg amb ell mateix a l'entorn del sentiment de la solitud. Reproduïm el final del poema:

“Oh, veritat destijada
Posa encara una cortina
que entra claror en la cambra
Dels confins de mi mateix
sento un ressò d'humanitat
L'eco de la vida ens fereix
Ja no podràs acusar-me
dels mals que mai he comès
Solitud! L'última amiga
esborra la porta i vigila

la mort beneeix la unió
de l'ànima amb el silenci
Dorm i reposa el meu cor
L'eternitat et canta i bressa
l'últim amor”.¹⁹

¹⁸ Frederic Mompou *Claror de fanal*. FM.

¹⁹ Frederic Mompou. *Solitud*. BC. M4986/29.

III.1.2. Mompou i la raó poètica

Mompou trobava l'expressió poètica, tant en la música, el text o el dibuix. I és molt interessant que també s'expressés combinant aquests àmbits. Feia brevíssims moments musicals amb text, o text amb brevíssims moments musicals, és fa difícil dir-ho. I les dues expressions les presentava en formats d'una gran plasticitat. Són poemes visuals, a la manera dels haikús.

Però per sobre de tot, era un poeta per la seva forma de llegir la realitat i la seva manera d'activar el pensament. La seva mirada a la materialitat de les coses insignificants per a la majoria de les persones era filtrada per un esperit poètic que els atorgava una dimensió sublim: un xiulet a *Suburbis*, un crit a *Scènes d'enfants*, un quadre d'estadístiques a *Souvenirs d'une exposition*, etc.

No tots els músics són alhora poetes, com ho han estat Bach, Schumann o Chopin, per posar alguns exemples. Mompou també pertany a aquest gènere d'artistes amb el do de crear unes imatges que “pertanyen al nivell, diguem-ne, més bàsic de comprensió, sense que aquesta circumstància impedeixi una situació que correspon a la més elevada de la comprensió humana”.²⁰ El més important és fluir dins d'una consciència originària en la qual, efectivament, hi ha una lògica, la lògica del sentir per viure. Mompou va escriure:

“No's comença una casa per la teulada ni es comença una idea pel cap. No som lliures de pensar el que volem. Pensem el que sentim”.²¹

Enmig d'una total nuesa de pretensió, Mompou podrà superar la capacitat humana perquè com esmenta María Zambrano “hay que dormirse arriba en la luz” per impregnar-se del seu saber, alhora que baixar, allà on és més profund, als “ínferos donde el corazón vela”, és a dir, a l'arrel del patiment, a la vida mateixa,²² d'acord amb el que Mompou pensava sobre quin era “l'home superior”.

En Mompou no hi ha cap renúncia al saber silencios, allò al qual arribem per la intuïció; pren la música com un misteri i no com un problema: “una música que va directament a l'esperit, sense intermediació de la matèria”.²³ Malgrat la importància de la intuïció en el seu procés creatiu, no podem pensar que no existeixi un paper de la raó en el seu discerniment de les notes que ha de prendre com a bones. Només cal que ens fixem en els materials manuscrits de les seves obres, on veiem canvis constants, indecisions que, amb la virtut de la paciència, feien surar els sons més adequats, els reals. Però aquesta raó de Mompou és la “raó poètica”,²⁴ entesa com el mètode que, en paraules de Zambrano, “el hombre ha de ir cobrando su ser en su vida” i “la vida debe ser identificada”.²⁵ Antonio Machado deia: “caminante no hay camino, se hace camino al andar”. La raó poètica fa que Mompou accedeixi als criteris que li permeten discernir els valors de la unitat, la realitat, la bellesa, la bondat..., criteris i valors que guien la seva consciència i el seu pensament.

En determinada ocasió, fa bastants anys, la vídua de Mompou, Carme Bravo, em va fer la pregunta següent: “Adolf, per què creus que la música d'en Federico és tan bona?”. La meua resposta no va poder ser més previsible. Vaig respondre: “Per l'extrema sensibilitat i la intel·ligència privilegiada

²⁰ Madeleine Permuy. *La cosmovisión de María Zambrano*. Ed. Verbum. Madrid, 2010, p. 48.

²¹ Frederic Mompou. *Conceptes d'art a Revista Catalana de música*. Núm. 1, gener, 1923, p. 67.

²² Madeleine Permuy. *Op. cit.*, p. 43. Cita els fragments de María Zambrano de *Claros del bosque*, p. 126-131.

²³ Frederic Mompou. *Conceptes d'art a Revista Catalana de música*. Núm. 1, gener, 1923, p. 8.

²⁴ Madeleine Permuy. *Op. cit.*, p. 33. Terme emprat com a mètode filosòfic de María Zambrano.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

de Mompou”. “No!”, va exclamar ella, “aquesta música és tan bona perquè en Federico era un home bo”. I podríem afegir: i perquè era un poeta.

Henri Bergson va dir que “la intuición no puede encerrarse en una representación conceptual, ... si la metafísica es una ocupación seria del espíritu es preciso que trascienda de los conceptos para llegar a la intuición”.²⁶ I com va dir Zambrano, en absoluta sintonia amb Mompou, el pensament és, abans que res, desxifrar el que se sent. Mompou és un clar exemple d’aquest poder silenciós que flueix “com una branca tendra de vida”, utilitzant l’expressió de Clara Janés.

Mompou expressa més un estat de consciència que l’eloqüència d’un discurs. Aquesta característica fa que el lligam que té amb la poesia esdevingui fonamental per a la seva creativitat perquè la poesia, més enllà d’un gènere literari, és una forma de pensament, un mitjà natural d’expressió amb el qual la paraula pot apropar-se als continguts més intangibles, anomenar-los i descriure’ls. La paraula es pot integrar en el silenci. Així, els textos que expliquen l’experiència mística en qualsevol cultura han d’utilitzar el llenguatge poètic. És el darrer límit de l’experiència verbal abans del profund i sentit silenci.

Mompou, troba l’expressió poètica en altres tècniques com són el dibuix i en la combinació de la música amb la poesia amb les quals es pot expressar poèticament. Les seves característiques estilístiques en les quals hi són presents la brevetat, el silenci, la senzillesa o la pulcritud, donen com a conseqüència petites obres similars als haikús.

²⁶ *Ibid.*, p. 34. Cita de Henri Bergson de *Introducción a la metafísica*.

III.1.3. Els dibuixos i la poesia visual

Així doncs, Mompou sentia la necessitat d'expressar-se mitjançant dibuixos senzills, que desprenen una gran força, com ho fa la seva música. Sembla òbvia la influència que el seu germà Josep, cinc anys més gran, havia de tenir en aquest aspecte. La relació dels germans va ser sempre de completa confiança, especialment els anys de la primera estada a París. Josep Mompou fou un notable pintor, que omplí amb la seva obra bona part del segle XX artístic català.²⁷ Això no és cap afirmació exagerada, perquè l'artista començà a exposar, a Barcelona, molt al principi del segle, el 1907, a la ressonant *V Exposició Internacional d'Art de Barcelona* i la seva vida es prolongà fins el 16 de juliol de 1968, en què morí sobtadament. Va estar fortament vinculat des del començament a la sala d'art més oberta de l'avantguarda de la Catalunya del primer terç de segle XX, les *Galeries Dalmau*. Va ser l'artista encarregat d'inaugurar les activitats de l'establiment, amb una individual de dibuixos, el gener de 1908. Josep Mompou fou un home aventurer que, als vint-i-tres anys, feia llargs viatges per l'Europa oriental portant mostraris i traficant amb tota mena de productes. Josep Mompou tenia un caràcter absolutament oposat al seu germà Frederic. L'empenta i el caràcter decidit van ser una influència important per el jove i tímid Frederic. No ens consta cap estudi sobre l'activitat plàstica de Frederic Mompou i la possible relació, en aquest registre, amb el seu germà Josep. Segons les dades biogràfiques aportades per Clara Janés, sí que ens consta l'interès que Josep va tenir en el desenvolupament humà i artístic del seu germà, al qual li va dedicar el dibuix de l'ermita, que va quedar com a logotip de les edicions musicals i treballs manuscrits del compositor.²⁸ Un exemple dels dibuixos de Frederic Mompou és el paisatge de *Suburbis*, que hem de relacionar amb l'obra musical homònima de 1916.



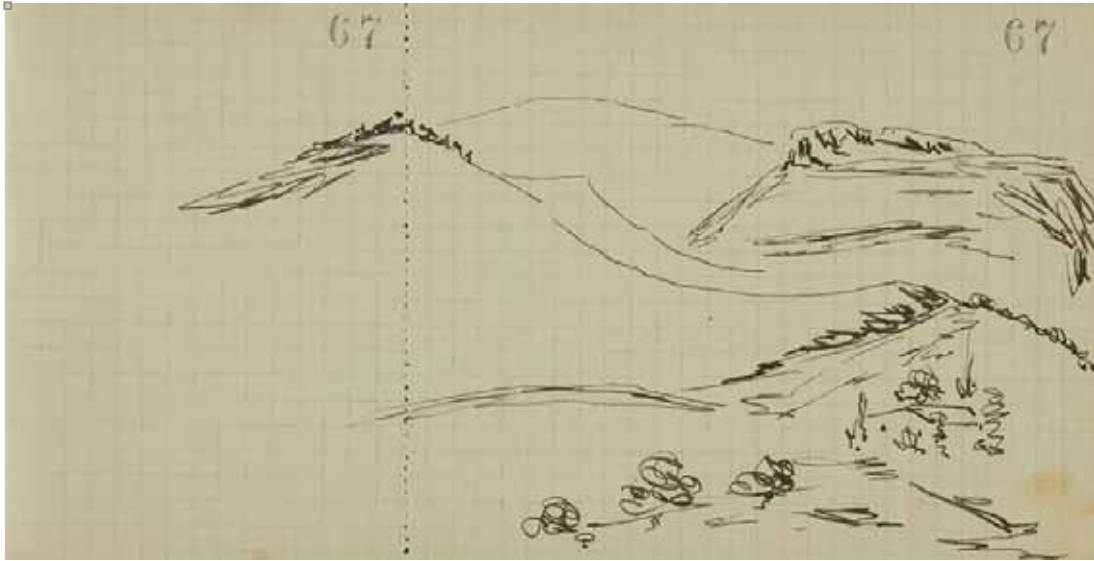
Imatge 60. Dibuix *Suburbis* (c. 1916).²⁹

²⁷ Francesc Fontbona. *Josep Mompou*. Catàleg editat amb motiu de l'exposició *Josep Mompou*. Sala d'exposicions de Caixa Catalunya. Barcelona, 2009, p. 11-12.

²⁸ Vegeu el dibuix, p. 92.

²⁹ Frederic Mompou. Dibuix *Suburbis*. BC.

Un altre exemple és el paisatge del Montseny, on la família hi havia anat a passar diverses estades estiuenques al Mas Surell. El dibuix està fet en la llibreta gris de l'any 1919.



Imatge 61. Dibuix del Montseny (1919).³⁰

Hem assenyalat que, a voltes, Mompou expressava un mateix missatge poètic amb paraules i amb música, de forma independent però amb sentit unívoc; ho va fer amb *Barri de platja*, i els paperets *Ingenuïtat salvatge*, o *Jardí*.³¹ Resulta molt interessant, però, comprovar que, almenys en una ocasió, una mateixa idea poètica la reflecteix en tres mitjans artístics diferents: poesia, música i dibuix. Això és precisament el que succeeix amb el dibuix *Montseny*, que acabem de veure, i que podem relacionar amb un fragment del text *Camí de l'art* i en el paperet *Camí de muntanya*. El dibuix i l'escrit són fets en el mateix període, als voltants de 1919.

“Jo sento la música senzilla com el camí de muntanya.
Jo he sentit la senzillesa en l'art inspirat per l'art.

Simplicitat. Simplicitat de forta emoció.
Nostre modern en l'art és el retorn al primitiu.
No, no és retorn, és “recomençar”.
Recomençar amb tot allò que sabem”.³²

³⁰ Frederic Mompou. Dibuix del Montseny. BC.

³¹ Vegeu *Barri de Platja*, p. 254, *Ingenuïtat salvatge*, p. 91, i *Jardí*, p. 356.

³² Frederic Mompou. *Camí de l'Art* (c. 1919). BC. M4986/53. Vegeu el text complet a l'apartat *Recomençar per a Mompou*, p. 184.



Imatge 62. *Camí de muntanya* (c. 1910).³³

La melodia de *Camí de muntanya* és la primera idea de la primera frase que utilitzaria posteriorment a *Jeunes filles au jardin*, darrera peça de *Scènes d'enfants*, reproduïda a la següent il·lustració:



Imatge 63. *Jeunes filles au jardin*, *Scènes d'enfants* (1918).

Podem apreciar el canvi de disseny rítmic en la seva versió definitiva, que deixa sense articular les corxeres del primer temps. L'acord desplegat en tres corxeres del manuscrit el canvia per acords de

³³ Frederic Mompou. *Camí de muntanya*. FM.

quartes simultànies, utilitzant les mateixes notes. Aquest és un exemple on podem apreciar el procés de reciclatge, que a voltes, Mompou feia amb la seva música. El manuscrit no té data, però amb tota seguretat és anterior a *Jeunes filles au jardin*, composta l'any 1918. Per altra banda, també podem observar un procés creatiu en el qual, una melodia que constitueix una frase és una unitat en si mateixa. Són processos breus de música, com veurem en l'apartat que parlarem de la brevetat.³⁴ També es interessant observar que l'elaboració no es fa en el pla formal, sinó en l'efecte harmònic de la ressonància, “acampanant” la sonoritat de la melodia originària.

En els pensaments de Mompou hem observat concordances amb el pensament oriental, tot i que mai va explicitar un interès específic per aquestes corrents filosòfiques o religioses. Però el fet és que paradoxalment, donada la seva personalitat per una banda poètica i per altra introvertida, va anar configurant un model d'expressió, que per la seva fluïdesa, subtilesa i brevetat formal, concordava amb aquests models fins el punt que les seves realitzacions poètiques esdevenen molt properes, com observa Alejandro Zabala: “Els poemes, escrits pel propi compositor, posseeixen un cert aire de *haikú*, i estan impregnats de sentiment amorós i nostàlgic i, fins i tot, angoixant”.³⁵

Els manuscrits en els que combina textos breus de poesia i música són treballs d'orfebreria poètica, subtils poemes musicals, a voltes amb dedicatòries, sovint per a Carmen Bravo com veurem tot seguit. Les característiques de tots aquests petits poemes a manera de *haikús* musicals, són la naturalitat, la senzillesa, la subtilesa i l'austeritat; la seva contemplació ens suggereix la llibertat. Aquí, Mompou participa de la mística de la llibertat, anant més enllà del que van fer els romàntics i els seus successors, situant-se en un retroprogressisme com una manifestació del seu *recomençar*.³⁶



Nardina, es el seu nom, i aquest és el seu parfum

Imatge 64. *Nardina* (c. 1942).³⁷

³⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *L'expressió de la brevetat*, p. 303.

³⁵ Alejandro Zabala. *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 294.

³⁶ Vegeu l'apartat dedicat a *Un retorn global: retroprogressisme*, p. 206.

³⁷ Frederic Mompou. *Nardina*. FM.



Imatge 65. *Buscant el somni perdut...* (1942).³⁸

L'exemple anterior, *Buscant el somni perdut...* ens revela l'anhel de trobar un somni. Mompou va tenir vivències amoroses molt contradictòries, especialment la primera, amb Carmen Gelada, la qual va quedar definitivament tancada al tornar l'any 1922 al 1923. En aquell moment va fer una sèrie de reflexions, en les quals les vivències humanes eren com un àlbum d'imatges que reproduïen llocs reals, tot i que les imatges no eren la realitat, tot i ser viscudes:

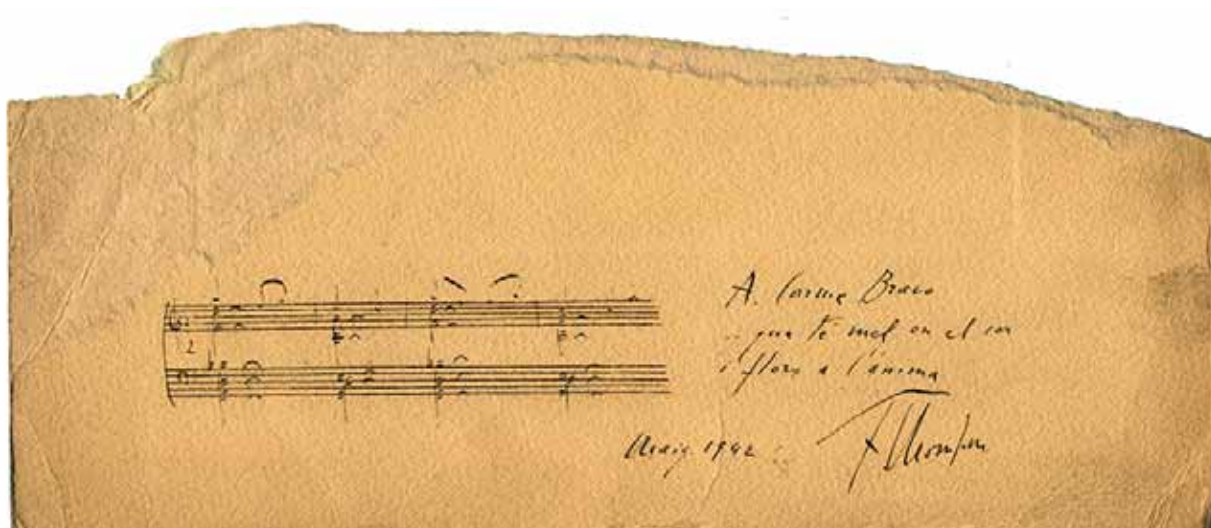
“En la nostra col·lecció en l'àlbum dels sentiments humans, cada postal que posseïm ens ensenya precisament cada cosa que efectivament desconeixem”.³⁹

³⁸ Frederic Mompou. *Buscant el somni perdut...* FM.

L'any 1942, Mompou mirava amb una certa perspectiva les dues relacions amoroses apassionades, llargues i frustrants, que havia tingut: amb Carmen Gelada (del 1908 al 1922) i amb Maria Suelves (del 1924 fins el 1941), alhora que altres aventures amoroses, curtes i superficials, en aquells mateixos anys. I ara havia conegut a Carmen Bravo. Aquests fets ens convida entendre “el somni perdut” com la possibilitat de viure l'amor com ell l'imaginava, en la forma més perfecta, com l'havia imaginat en el primer instant d'enamorament, als quinze anys:

“Serà una emoció inesperada cuan un dia veurém realment el paisatge moral que sols havia sigut imatge en la nostra pobre intel·ligència. No sabem lo qu'ens reserva el misteriós Destí cuan ens fa “veure i sentir” algun d'aquests cromos de la vida que formaven la nostra ingenua documentació psicològica”.⁴⁰

Així, Mompou va fer petits poemes musicals dedicats a Carmen Bravo, a qui va conèixer l'any 1941. Són una representació fidel de la seva sensibilitat, que trobava en l'aforisme poètic i musical, el canal d'expressió. Aquestes composicions de poesia i música coincideixen amb les *sintonies* i *radiotemes*, com una forma recurrent de composició en els anys quaranta.⁴¹



A Carme Bravo
que té mel en el cor
i flors a l'ànima
Maig 1942 *F. Mompou*

Imatge 66. Dedicatòria a Carmen Bravo (1942).⁴²

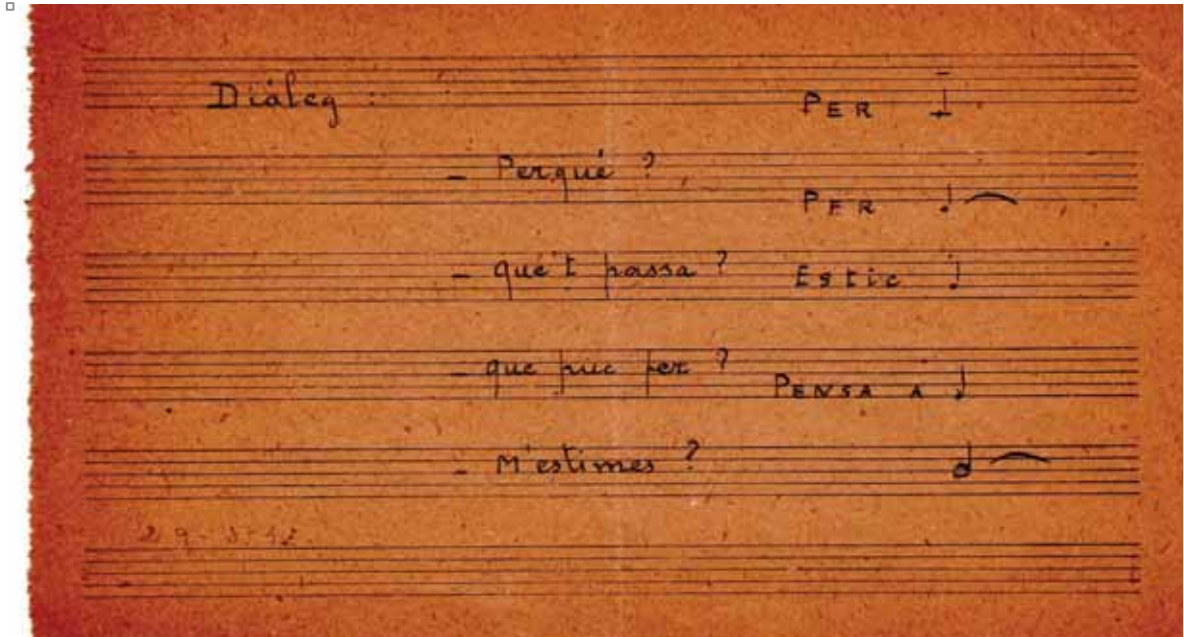
³⁹ Frederic Mompou. Manuscrit en forma de diari. FM.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Vegeu l'apartat dedicat a *Sintonies i radiotemes*, p. 307.

⁴² Frederic Mompou. Dedicatòria a Carmen Bravo. FM.

El següent poema musical és un diàleg en el qual el text està construït amb paraules i figures musicals. La matisació amb la qual estan escrites les notes musicals, així com la diferenciació dels caràcters (minúscula i majúscula) de les lletres en funció del diàleg, són una característica de la subtilesa amb la qual Mompou s'expressa. Les matisacions de l'accent tenuto (do), la lligadura a l'aire (re) i la figura de blanca (si), incorpora l'element expressiu musical, que s'afegeix al poema perquè, al llegir-lo, cada una d'aquestes notes té una allargada o un accent diferent.



Imatge 67. *Diàleg* (1942).⁴³

Aquest poema visual també ens vincula amb el món psicològic de la infància, donat el seu sincretisme. S'expressa amb una aprehensió global i indiferenciada, pròpia de la forma de pensar dels nens petits. Alhora també es formula com un joc, incorporant l'element de la "descoberta". El text no està escrit en la forma ordenada habitual i per tant la lectura flueix en funció de cada paraula o signe amb la següent, de forma natural, descobrint la relació entre el nom de les notes i la seva ubicació sil·làbica en la paraula. És com un joc d'encaixos. En resum, podem afirmar que la dimensió poètica de Mompou sobrepasa l'expressió purament literària. La influència del seu germà Josep es manifesta en els seus dibuixos i d'acord al seu esperit d'experimentació, el qual constatarem en els dissenys dels teclats de quarts de to,⁴⁴ utilitza la seva concreció formal per idear poemes musicals d'una gran plasticitat. El caràcter concret i auster d'aquests poemes musicals, ens vincula, com ho feia el seu pensament,⁴⁵ amb l'entorn d'Orient, amb certes manifestacions artístiques orientals, com és el haikú.

⁴³ Frederic Mompou. *Diàleg*. FM.

⁴⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *L'expressió dels quarts de to*, p. 259.

⁴⁵ Vegeu l'apartat *Contraris integrats*, p. 97.

III.1.4. Una visió breu de la cançó

En la introducció de la tesi hem assenyalat que l'estudi el basem en el repertori per a piano sol, donat que el contingut de la tesi queda plenament explicat a través d'aquest corpus, el més important. Tot i això, he cregut convenient incorporar, de manera molt breu, algunes traces que es poden destacar de les cançons per a veu i piano, relacionades amb la fluïdesa de l'expressió mompouana. Actualment s'estan generant estudis específics sobre les cançons, centrant-se en els aspectes formals i estilístics.⁴⁶ Abordar l'estudi dels continguts, específicament literaris, incloent el repertori per a cor, amb *Improperis*, sota la perspectiva i en el context del pensament de Mompou, seria d'un interès molt gran. Però aquest estudi hauria de ser una nova tesi, que animo a realitzar, a partir de les pautes que d'alguna manera haguem pogut establir en el nostre treball.

La diversitat dels textos poètics que Mompou musicà, ens suggereix que més que una atracció estilística, temàtica o històrica específica d'una poesia, el que l'atreia era la capacitat d'un text per expressar allò intangible que el fa necessari per donar fe i presència a una existència que no es pot definir però que es vol manifestar. En aquest sentit, l'extens corpus de cançons per a veu i piano i música coral se'ns presenta com una realització molt important, bàsica, de la seva producció musical. La seva personalitat és receptiva a diverses llengües (el català, el castellà, el gallec, el francès) i es deixa seduir per la poesia d'amics estimats i per textos de poetes consagrats d'altres èpoques, com els de Sant Joan de la Creu o del rei Alfons X el Savi, en els quals Mompou troba el "ressò llunyà de la paraula", com diria Oriol Martorell.⁴⁷

En el catàleg de les cançons i obres corals de Mompou trobem textos tan diversos com els de Manuel Blancafort (*L'hora grisa*, 1915), Josep Carner (*Cançoneta incerta*, 1926), el mateix Frederic Mompou (*Quatre melodies*, 1925; *Mira quina resplendor*, 1949?), contes populars infantils (*Comptines I-III*, 1926; *Comptines IV-VI*, 1943), Mathilde Pomés (*Le nuage*, 1928), Josep Janés (*Combat del somni*, 1942), Juan Ramón Jiménez (*Llueve sobre el río i Pastoral*, 1945), Tomàs Garcés (*Cançó de la fira*, 1949), sant Joan de la Creu (*Cantar del alma*, 1951), Ramón Cabanillas (*Aureana do Sil*, 1951), Alfons X el Savi (*Dos cantigas*, 1953), l'*Ave Maria* (1958), Federico García Lorca (*El niño mudo*, 1955), Pere Ribot (*Sant Martí*, 1962), el *Cant d'Ultreia* (que era una salutació dels peregrins del camí de Sant Jaume, 1962), textos evangèlics (*Improperis*, 1963), Clara Janés (*Primeros pasos*, 1964), Pedro Masaveu (*Vida interior*, 1966), una cantata infantil versificada per Núria Albó (*L'ocell daurat*, 1979), Gustavo Adolfo Bécquer (*Becquerianas*, 1971), Paul Valéry (*Cinq mélodies*, 1972), un manuscrit de l'Abadia de Montserrat (*Propis del temps d'Advent*, 1973), una peça tradicional catalana (*Ball rodó*, 1976) i Joan Maragall (*La vaca cega*, 1978).

L'any 2008 es van recuperar cançons que Mompou havia destinat a la carpeta de les escombraries. Es tracte de cançons de la primera època ja esmentades, amb textos de Maurice Maeterlinck (*Serres*

⁴⁶ Lynell Joy Kruckeberg. *Federico Mompou, a style analysis of thirty-five songs*. Universitat d'Iowa, 2012. <http://ir.uiowa.edu/etd/3486>.

⁴⁷ Clara Janés. *La vida...*, p. 10. Expressió d'Oriol Martorell per definir la *Música callada*. Citada per Enrique Franco en la introducció de la biografia de Janés.

Chaudes, 1914) i una altra cançó amb text del mateix Mompou (*La cançó de l'Avia*, 1915). En aquesta carpeta hi ha també molts esborranys de cançons sense text ni data.⁴⁸

En la diversitat de la producció vocal de Mompou podem observar, de la mateixa manera que en la producció per a piano, una tendència progressiva cap a un contingut més espiritual en els textos escollits. En la dècada de 1930, coincidint amb la seva crisi creativa, en la qual només va compondre per a piano *Souvenirs d'une exposition* (1937) i va iniciar les *Variacions sobre un tema de Chopin* (1938), hi ha un buit en la producció de cançons, que reapareixen el 1942. Aquest és un símptoma inequívoc d'un recomençar particular de gran potència creativa, causat per la seva tornada definitiva a Barcelona l'any 1941 i sobretot per la seva relació amb la jove pianista Carmen Bravo, que quinze anys més tard seria la seva esposa. Però aquesta circumstància també li va permetre conèixer Josep Janés, gran amic i poeta, que li va proporcionar amb la seva amistat una empatia magnífica per a un retrobament amb la intuïció creativa. El 1942, amb el text del poema de Janés *Damunt de tu només les flors*, inicia la primera cançó del cicle *Combat del somni* i enceta així un nou període de creació de cançons i música coral que tindrà continuïtat fins a la seva darrera composició, *La vaca cega* per a cor mixt i orgue.

Pel que fa a la textura i al format utilitzats en les cançons amb textos poètics, Frederic Mompou no varia el tractament instrumental. El piano sovint desenvolupa totes les possibilitats de ressonàncies d'harmònics i combina el paper d'acompanyant amb el paper de solista, fent que la veu i el piano s'alternin en igualtat de condicions. En el text del *Cantar del alma*, de Sant Joan de la Creu, fins i tot la part vocal es presenta nua, sense cap acompanyament, a la manera de recitat, a continuació de la part del piano, que es presenta sol com un preludi al cant d'estil gregorià. Aquesta alternança entre la veu i el piano dóna una presència del text que el fa més punyent i més proper a com s'entenia la música o l'estètica musical medieval a mitjans del segle XX.

⁴⁸ Desirée García Gil. *Op. cit.*, p. 366-369.

Lento

p

rit

dans le style grégorien

A . que . llae . ter . na fuen . te . es . ta es . con . di . da .
 que bien sé yo do tie . ne su ma . ni . da . Aun . que es de no . che

Imatge 68. *Cantar del alma* (1951).

En ocasions, per donar importància a la veu, Mompou també utilitza el recurs de deixar-la descansar mentre el piano realitza intervencions significades. Paradoxalment, el silenci de la veu en aquests passatges crea un efecte de reforçament de la seva presència quan apareix acompanyada del piano. A *Damunt de tu només les flors*, el tema melòdic que fa el cant acompanyat pel piano s'alterna amb episodis de piano sol, on aquest tema pateix una metamorfosi, ja que es queda en la primera part del motiu melòdic, transforma l'harmonia i també el tempo i dóna un efecte de descomposició o desmaterialització gràcies a la seva ambigüitat tonal. Vegem-ho en els dos exemples que segueixen. El primer correspon a l'inici amb una introducció breu i el segon (compassos 21 a 30) quan inicia la transformació esmentada.

Moderato

p

Da - munt de tu, no - més les
So - to las flo - res so - bre
Po - sees sur toi rien que des

Imatge 69. *Damunt de tu només les flors* (1942).

Poco piu mosso

ri - a de la bran - - ca.
ri - a de la ra - - ma.
viendrait plus aux bran - - chés.

Imatge 70. *Damunt de tu només les flors* (1942) (cc. 21-30).

Resumint aquest apartat relatiu al registre poètic de Mompou, hem d'entendre en primer lloc que la poesia es el mitjà més adequat per la seva expressió, donada la naturalesa d'extrema sensibilitat de la seva personalitat. Utilitza l'escriptura poètica per expressar els seus estats d'ànim, i també ho fa per expressar les reflexions d'ordre psicològic o filosòfic, enlloc d'un llenguatge més funcional. Mompou utilitza la "raó poètica", terme emprat per María Zambrano per metoditzar una forma de

pensament, que no es basa només en la racionalitat, sinó que s'origina des del sentiment i evoluciona a partir de la fluïdesa de si mateix, com una forma de dilatació de la intel·ligència que permet captar registres que el pensament racional no hi pot arribar. Mompou desenvolupa la creativitat d'acord a aquest tipus de pensament. La poesia esdevé una forma de pensament i d'expressió personal. La poesia també forma part de la seva expressió sonora; és un poeta que s'expressa amb sons. L'expressió poètica, no fou precisament el que identificà més a la música creada al segle XX; així, Mompou esdevé un punt de divergència amb la majoria de corrents estètiques, amb les quals hi va conviure, especialment amb la música creada a partir dels compositors de la segona escola de Viena.

Aquesta condició de poeta és la que han destacat filòsofs i crítics com els esmentats a l'inici de l'apartat, perquè esdevé una singularitat dins d'un món creatiu governat per la raó de la lògica crítica. I per acabar, cal entendre aquesta dimensió poètica, com el mitjà per a l'expressió de registres no definibles, intangibles i mancats de matèria. Fou l'eina amb la qual Mompou va poder experimentar només amb sons (i no amb conceptes) els registres de la metafísica i el misticisme.

III.2. EXPRESSIÓ DELS CONTRARIS

III.2.1. L'expressió dels contraris: consonància i dissonància

Existeix una relació causal entre les reflexions filosòfiques i la morfologia musical de l'obra de Mompou. L'observació de les obres ens permet justificar l'existència de lligams entre elements formants (estructura, ritme, harmonia, indicacions, etc) i les reflexions metafísiques. L'expressió sonora actua en aquest cas com "l'activitat autènticament metafísica de la seva vida" d'acord amb la idea nietzschiana de la funció de l'art, que hem esmentat.¹

El punt primordial a partir del qual la música de Mompou se'ns presenta com una expressió de contraris, es dona en la relació consonància i dissonància. Juntament amb *l'acord metàl·lic*, sonoritat que integra aquests contraris,² hi ha un altre element important que incideix sobre la dualitat consonància-dissonància: l'amplitud entre sons en la factura dels dissenys harmònics i melòdics.

Aquesta característica té causes psicofisiològiques. Per una banda, la morfologia de les mans grans de Mompou, les quals podien agafar extensions molt amples del teclat, i per altre la seva personalitat amb tendència al retraïment, feréstec a tot el que té que veure amb l'exhibició o l'extraversió del virtuosisme tècnic. Justament aquesta era una faceta en la qual ell es sentia insegur: "... él intuía que no iba a ser un gran pianista, pues sentía cierta dificultad, debido en parte a su mano excesivamente larga...".³

La música de Mompou crea una topografia sobre el teclat que combina tessitures àmplies amb una certa economia de sons, si ho comparem amb la majoria de compositors del segle XX (Rachmaninov, Scriabin, Ravel, etc). Aquesta circumstància té incidència en la percepció del grau de consonància (o dissonància).

Segons les investigacions d'Amaya Sara García,⁴ avui dia el concepte de consonància musical l'hem d'entendre com el resultat de l'acció conjunta del que l'enginyer electroacústic Ernst Terhardt anomena *consonància sensorial* (estudiada des de la psicoacústica), les conclusions de la qual han de ser vàlides per a oients de qualsevol cultura musical i l'*harmonia* (adequació que cada cultura fa de la consonància sensorial), que desenvolupa lleis artístiques pròpies com seria per exemple el temperament en la música europea:

¹ Vegeu l'apartat dedicat a *La contradicció*, p. 96.

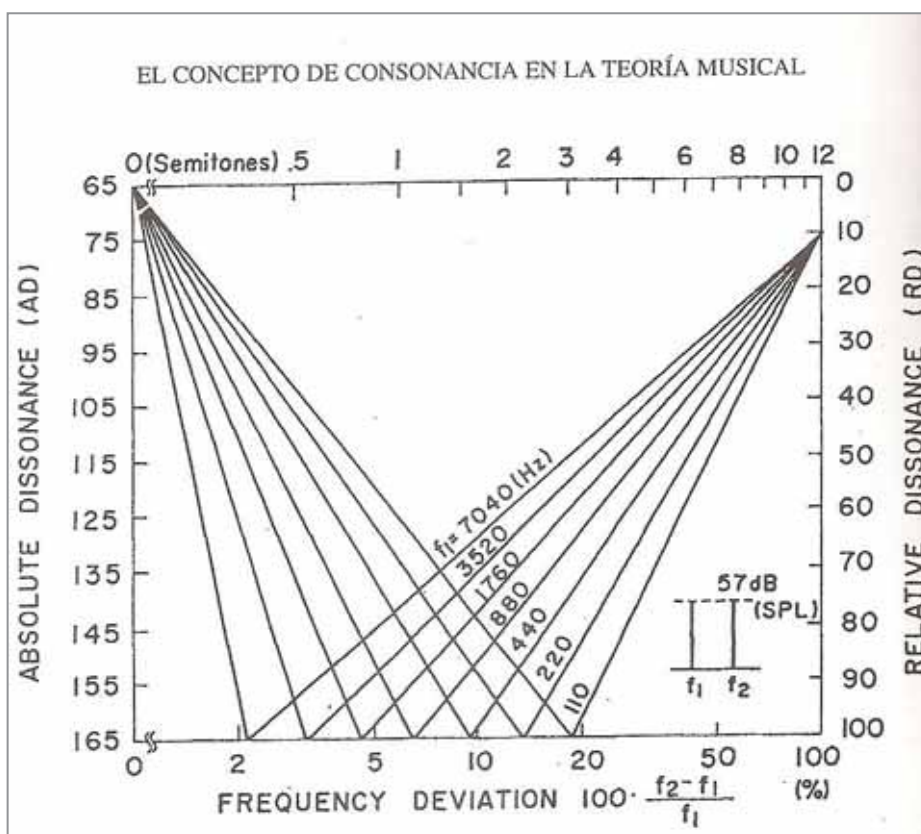
² Vegeu l'apartat dedicat a *L'acord metàl·lic: expressió sonora de la unitat*, p. 263.

³ Clara Janés. *La vida...*, p. 55.

⁴ Amaya Sara García Pérez. *El concepto de consonancia en la teoría musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.

“Existe, según toda experiencia, una sensación de percepción de biensonancia que no es específica de la música, sino que está en relación con criterios fundamentales de percepción. Ésta es denominada consonancia sensorial”.⁵

S’ha demostrat, amb mètodes estadístics, que el grau de la percepció de la dissonància entre dos sons purs, de la mateixa intensitat, depèn exclusivament de la diferència de les seves freqüències.⁶ Per altra banda, els enginyers japonesos A. Kameoka i M. Kuriyagawa,⁷ a partir d’un model matemàtic, amb el qual elaboren gràfiques que permeten visualitzar el grau de desviació que es produeix entre dos freqüències, des de la consonància total de l’uníson, passant pel punt de màxima dissonància i tornant quasi a la consonància total de l’interval d’octava, permeten concloure que la consonància entre dos freqüències pures (no entre sons complexos) només depèn del seu allunyament i en absolut d’altres factors com la proporció entre freqüències. En freqüències greus (110 Hz) l’interval de màxima dissonància es troba al voltant dels tres semitons temperats, en freqüències mitjanes (entre 440 Hz i 880 Hz) l’interval de màxima dissonància està entre un i dos semitons, i en les freqüències més agudes l’interval de màxima dissonància va disminuint progressivament fins situar-se al voltant del mig semitò:



Imatge 71. Gràfica sobre consonància. A. Kameoka / M. Kuriyagawa.

⁵ *Ibid.*, p. 21. Citació de Ernst Terhardt corresponent a *Ein psychoakustisch begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz*, a *Acústica* 36, p. 122.

⁶ *Ibid.*, p. 23. Fa aquesta citació amb referència a Plomp i Levelt. *Musical Consonance and Critical Bandwidth* a *Proc. Int. Congr. Acoust.*, 4, Copenhagen, 1966.

⁷ *Ibid.*, p. 24. Cita a Kameoka i Kuriyagawa. *Consonance theory, part I: Consonance of dyads* editat al *Journal of the Acoustical Society of America*, 1969 i *Consonance theory, part II: Consonance of complex tones and its computation method* a la mateixa revista.

Aquest descobriment suposà una certa revolució perquè des de l'escola pitagòrica el fenomen de la consonància musical es fonamentà en la simplicitat de la proporció entre les freqüències. Com apunta Amaya García però, és evident que en els sons musicals, la proporció entre les freqüències (es dir la relació proporcionada entre intervals: de segona, tercera, quarta, etc...) sí té una influència decisiva en el fenomen de la consonància; però perquè? La resposta la trobem en que la gran majoria dels sons de la naturalesa són complexos i això vol dir que no tenen només una freqüència, sinó que estan integrats per sons anomenats *components* amb freqüències independents.

Els sons musicals, aquells fàcilment associables a una freqüència determinada, tenen afegida la particularitat de presentar els seus components, anomenats habitualment *harmònics*, amb freqüències molt concretes que són múltiples de la freqüència fonamental (normalment la més greu), la qual utilitza l'oïda humana per fer música. Aleshores la consonància (o dissonància) entre aquests sons complexos dependrà de les interaccions de les freqüències dels seus components. Els sons, les freqüències dels quals es troben en proporció simple dels múltiples, presentaran menys interaccions donat que molts dels seus components tindran freqüències coincidents, és a dir, no produiran interaccions. De tot això hem de deduir que la interacció de les freqüències dels components matisa la percepció de la consonància (o dissonància) donat que “el fenomen de la consonància sensorial entre sons complexos dependrà totalment dels components que formen cada so i de l'amplitud de cada component i que per tant no es pot parlar d'una teoria unitària sobre la consonància sensorial dels intervals”.⁸

En aquest sentit, la topografia àmplia i selectiva dels sons en la música de Mompou permet que allò que seria perceptible com a dissonància, s'integri al que és perceptible com a consonància, mitjançant l'amplitud en la distribució de les freqüències fonamentals i la dels seus components (harmònics). L'expressió de la dualitat consonància i dissonància es manifesta a través d'un procés per el qual aquests suposats contraris es fonen, aportant una nova amplitud de les tensions dins del llenguatge tonal. Aquesta percepció la manifesta Jankélévitch d'aquesta manera:

“La armonía de Mompou no es nunca ni totalmente consonante ni totalmente disonante; no se necesita más que un *casi-nada*, un semitono, una nota aberrante, y el acorde *casi-perfecto* queda “imperfecto”.⁹

Per la seva banda, Arnold Schönberg expressa la creença que tots els sons participen del sentit unificat de la consonància - dissonància, en el moment que formen part d'una sonoritat:

“Los sonidos extraños a la armonía o no existen, o si existen no son extraños a la armonía”.¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁹ Clara Janés. *Textos i doc ...* p. 392. Janés cita a Jankélévitch en *El mensaje de Mompou*, editat a la *Revista de Occidente*, juliol-setembre, 1971.

¹⁰ Arnold Schönberg. *Tratado de armonía*. Trad. Ramón Barce. Real Musical Editores. Madrid, 1974, p. 371.

III.2.2. Una metafísica de la consonància

Mompou expressa la idea de la metafísica de la consonància, donat que un dels eixos de l'amplitud de les seves estructures harmòniques són els intervals d'octava, quinta i quarta. Mompou ho deia així:

“Por otra parte, es significativa y muy curiosa la descripción que figura en un escrito de Martinus Capella hacia el año 430 que dice: “... en el bosque sagrado de Apolo, los árboles cantan las melodías del dios; las ramas altas y las ramas bajas cantan a la octava, y las del centro en el grado que divide la octava en una quinta y una cuarta”. Ignoraba yo entonces que mi primera concepción armónica coincidiera tan exactamente con la música de aquel mítico bosque. Región selvática que abandoné pronto llevado lógicamente por el anhelo de nuevos paisajes y tierras de mejor labranza. Sin embargo subsistieron en mi espíritu tales procedimientos, los cuales han marcado varias de mis obras”.¹¹

La primera explicació metafísica que desenvolupa la humanitat en relació al fenomen de la consonància musical es dóna en l'equiparació de les relacions i proporcions “belles” entre els sons, fàcilment quantificables, amb la de les proporcions de tot l'Univers i del nostre mateix ésser. Quan percebem aquestes proporcions “divines” en l'art musical, les reconeixem com a pròpies i hi trobem bellesa en elles. Aquesta idea, anomenada *harmonia de les esferes* (sovint relacionada amb Pitàgores, però anacrònica de la metafísica tant de Pitàgores com de Plató i desenvolupada pels neopitagòrics)¹² associa una concepció de l'univers com una sèrie d'esferes concèntriques al voltant de la Terra on estarien situats els planetes i estrelles. Al girar, aquestes esferes fregarien amb el medi i produirien sons musicals. Així quan les combinacions sonores resulten agradables o belles és perquè els sons participen en una de les proporcions divines amb les quals l'Univers està construït.

La música grega es basava en els intervals de la sèrie harmònica d'octava, quinta i quarta, i per tant, són aquests, els intervals que es quantifiquen: octava (2/1), quinta (3/2), quarta (4/3). Els quatre números dels que surten aquestes proporcions (1, 2, 3 i 4), agafen un component metafísic perquè són els números amb els quals estan construïdes les consonàncies i per això mateix són els números amb els quals està construït l'Univers. És la *tetraktys*, el principi aritmètic ordenador. Sext Empíric (segle II dC) que estava en desavinença amb aquest principi, donat que pensava que la unitat era el principi de tots els números i si “quedava abolida, el número ja no és res”¹³ va descriure la *tetraktys* d'aquesta forma en els seus escrits *Adversus Mathematicus (Contra els professors)*:

“..i per *tetraktys* es refereixen a un número, que està constituït pels quatre primers números, constitueix el més perfecte número, com és el deu, donat que u, més dos, més tres, més quatre constitueixen deu. Aquest número és la primera *tetraktys*, i és descrit com la font de la naturalesa infinita, en el sentit que tot l'univers està organitzat segons la base d'aquests números mitjançant l'harmonia;¹⁴ i l'harmonia és un sistema de tres consonàncies, la quarta,

¹¹ Frederic Mompou. Discurs d'ingrés *Música callada*, llegit a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, 17 maig de 1952. BC. Reproduït a *Miscellania*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

¹² Amaya Sara García. *Op. cit.*, p. 47.

¹³ Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2008, p. 400.

¹⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *Vida i número*, p. 162.

la quinta i l'octava; i les proporcions d'aquestes tres consonàncies es troben en els quatre números mencionats anteriorment, en un, dos, tres i quatre".¹⁵

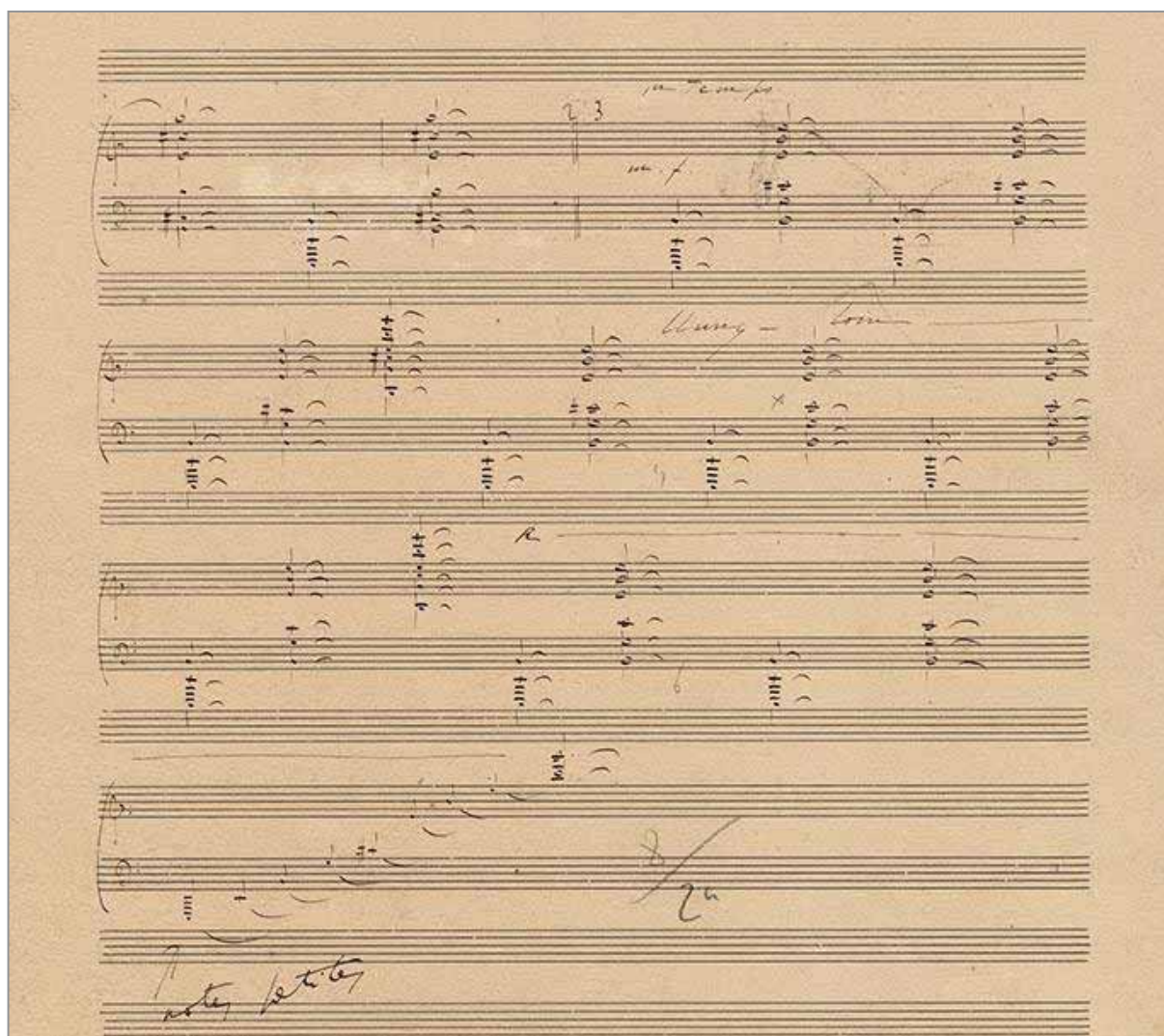
Mompou fonamenta les estructures harmòniques en aquests intervals, en disposicions amples, les quals afavoreixen una tendència cap a la consonància sensorial perquè aprofiten les freqüències baixes. La dissonància s'afegirà amb interaccions de més o menys intensitat; en l'exemple següent ho fa amb la relació del tríton, amb la inclusió del (do #).

Mostrem l'exemple editat de l'inici de la primera peça de *Cants màgics*, i a continuació presentem el final d'aquesta peça amb la partitura manuscrita, la qual afavoreix una impressió visual de suspensió i fluïdesa de les sonoritats dels intervals de quartes, quintes i octaves:

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Energic' and begins with a dynamic marking of *f*. The second system is marked with *dism.* and a fermata-like symbol *R* above the staff. The third system is marked 'Lent' and includes the instruction *recitat* in the bass clef. The notation features various chords and melodic lines, with some notes marked with accents or slurs.

Imatge 72. *Cants màgics I* (1917-1919).

¹⁵ Amaya Sara García. *Op. cit.*, p. 48-49.

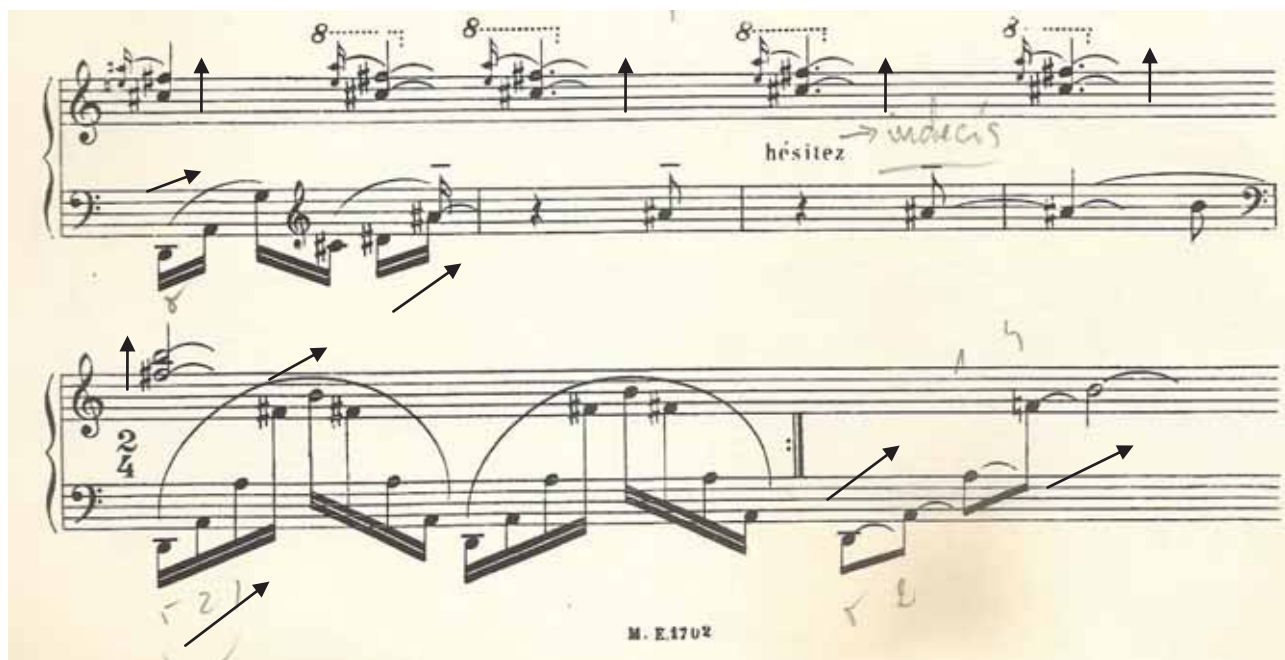


 **Imatge 73***. Final de *Cants màgics I* (1917-1919).¹⁶

En el següent exemple del final de la primera peça de *Diàlegs*, observem un format melòdic molt freqüent en les peces de Mompou, que consisteix en l'estructura de quarta consonant (de cinc semitons). Aquesta melodia ve reforçada per una nota de suport superior a distància de tercera que també té una estructura harmònica de quarta consonant. Aquest disseny melòdic té alhora una funció harmònica, donada l'amplitud de les freqüències que interaccionen en un mateix moment, quedant en ressonància.

En el primer compàs hi han set sons fonamentals des dels quals es produeixen els corresponents components (harmònics) amb un allunyament considerable, el qual va des de freqüències inferiors a 110 Hz fins a altres que arriben als 880 Hz. Les interaccions (sensació d'aspra de la dissonància) són importants, però l'efecte queda fortament esmorteït per l'allunyament de les freqüències i la selecció de les freqüències fonamentals escollides:

¹⁶ Frederic Mompou. Final de *Cants màgics I*. BC.



▶ Imatge 74*. *Dialogues I* (1923).

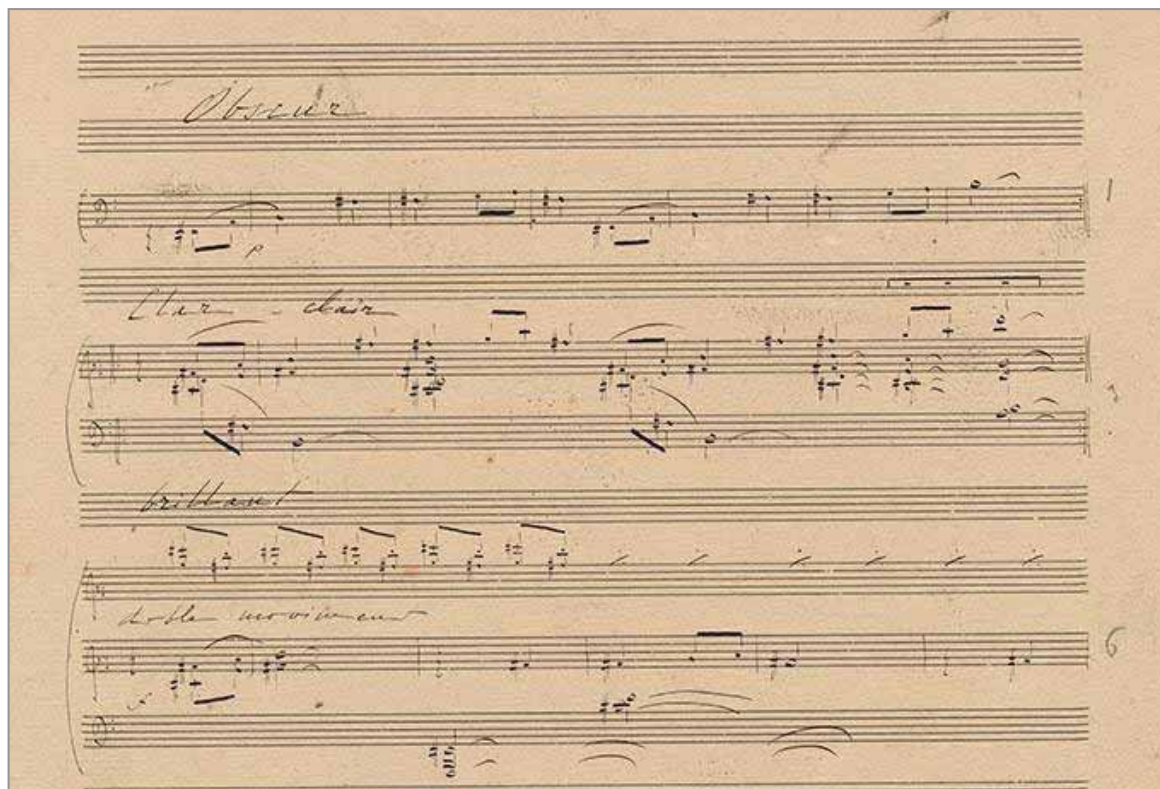
Mompou tracta la consonància com a dissonància i a l'inrevés. En aquest sentit, la incidència de la proporció de l'interval sobre la percepció de la dissonància perd rellevància. Dit d'una altra manera, la disposició i la col·locació de cada so determina la sensació de consonància (o dissonància), permetent una percepció integradora dels dos oposats. D'aquí que l'anàlisi de la música de Mompou és esquiva als termes teoritzadors que tradicionalment s'han fet sobre la música tonal. Schönberg, des d'una altra perspectiva, defugia també la teorització de la dicotomia creada pel marc teòric tonal:

“... las expresiones “consonancia” y “disonancia”, que hacen referencia a una antítesis, son erróneas. Depende sólo de la creciente capacidad del oído analizador para familiarizarse con los armónicos más lejanos, ampliando así el concepto de “sonido susceptible de hacerse arte”, el que todos estos fenómenos naturales tengan un puesto en el conjunto”.¹⁷

¹⁷ Arnold Schönberg, *Op. cit.*, p. 16.

III.2.3. Els contraris en la forma i el caràcter

L'expressió d'elements contraris en la factura musical d'algunes peces de Mompou és molt evident, donat que els oposats funcionen com un element constructiu de la seva música, els quals fins i tot poden ser indicats de manera explícita i amb lletres força visibles i grans a la partitura manuscrita, que ens demostra la importància de la indicació. Mompou encapçala les frases escrivint *Obscur* i *Clar*, indicacions que comentarem posteriorment. Dues pàgines més endavant incloem la versió editada per visualitzar més clarament els elements que analitzem:



Imatge 75. *Cants màgics II* (1917-1919).¹⁸

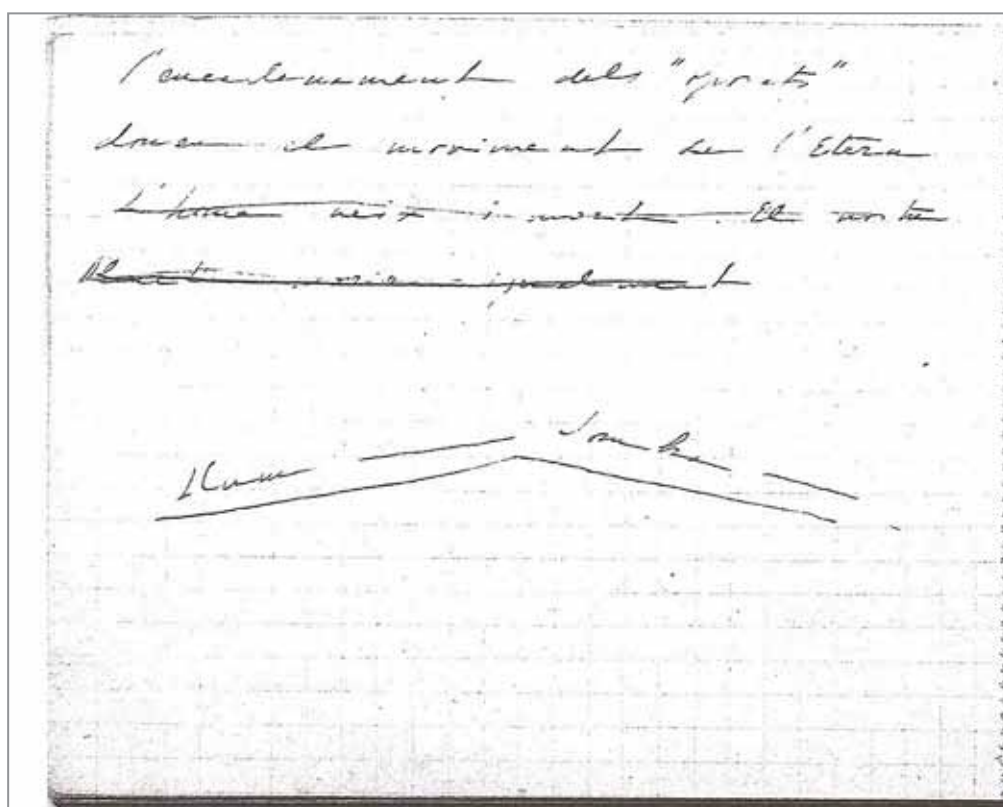
En aquest fragment de *Cants màgics* trobem dos oposicions: l'una relacionada amb la sonoritat i l'altra relacionada amb el ritme. Clara Sardin¹⁹ assenyala que “en aquestes peces podem trobar els exemples més característics de monotematisme mompouà, en el qual l'únic tema no pateix cap transformació”. En aquest plantejament, després d'una presentació monòdica, el motiu es va repetint amb diversos caràcters que estableixen la relació antagònica, oposada.

La relació oposada entre la primera frase i la segona ve anunciada amb les indicacions *obscur – clar*, termes que ens remetent al seu escrit sobre l'origen dels oposats: “Els dos elements oposats: a) claror-tenebres b) llum- ombra”.²⁰ El que dona unitat al fragment i a la peça és el moviment que crea la manifestació successiva dels elements contraris. En aquest sentit, també podem observar la referència que Mompou fa en els seus escrits, sobre aquest moviment encadenat:

¹⁸ Frederic Mompou. *Cants màgics II*. BC.

¹⁹ Clara Sardin. *L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Tesi. Universitat de París-Sorbonne, 1985, p. 51.

²⁰ Vegeu l'apartat dedicat a *L'origen dels oposats*, p. 101.



L'encadenament dels "oposats" dona el moviment de l'Etern



Imatge 76. Pensament *L'encadenament dels oposats* (1919).²¹

En el fragment també hi ha una relació antagònica pel que fa al ritme, entre el grup que constitueixen la primera i segona frase en relació a la tercera. Ho fa a través del moviment doblat. No es tracta d'una transformació per disminució rítmica, que canviaria la figura rítmica del motiu, a la manera que ho trobem en les fugues de Bach, sinó que utilitza la indicació *double mouvement* mantenint els mateixos valors rítmics. Això implica que no incideix en el ritme sinó en el moviment. I el moviment es converteix en un factor d'oposició, cosa que el ritme no podria fer: una negra no és oposada a una blanca, ni una corxera a una fusa, perquè són unitats de mesura rítmica. Però el moviment, pot ser expressat en termes d'oposició. Un moviment pot ser oposat a un altre. Aquest sentit antagònic ve reforçat per una sonoritat molt diferent amb la inclusió de l'obstinat de les quartes a la part superior. I és molt interessant que aquest efecte, contràriament al recurs de disminució, el fa amb el recurs d'allargar el motiu en el temps, deixant un espai de silencis, que en el fons no són reals donada la ressonància. L'oposició també queda manifestada per la "quietud" de la dualitat *obscur-clar* en relació al "moviment" del *brillant*:

²¹ Frederic Mompou. PS, *L'encadenament dels oposats*. BC.

Obscur



clar



brillant



Imatge 77*. *Cants màgics II* (1917-1919).

Un altre exemple d'expressió de contraris, en aquest cas sense indicació explícita, l'observem en la tercera part de *Cants màgics* (imatge 78). La frase és una seqüència de vuit compassos (dels quals només hi són escrits els dos primers), feta de quatre repeticions de dos compassos. Una melodia cromàtica en octava fa un recorregut d'un to de distància. El més significatiu d'aquest motiu és la figura rítmica de semicorxera, la qual repeteix en síntesi la distància de to del conjunt del motiu, i li dóna un moviment intern que no tindria sense aquesta figura rítmica. La música és absolutament repetitiva en el ritme i en el caràcter, fet que li dóna una presència estàtica. A la vegada, segueix un recorregut subtil de tensió i distensió que li dóna una presència dinàmica.

La idea dels dos contraris que s'unifiquen –d'una manera màgica–, com correspon al títol de l'obra, és la dualitat estàtica-dinàmica. En realitat, ens trobem experimentant el “moviment estàtic”:

Profond-lent

The image shows a musical score for a piece titled "Cants màgics III" (1917-1919). The tempo is marked "Profond-lent". The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of staves. The first two systems are single bass staves, and the last two are grand staves (treble and bass). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with a fermata. An arrow points to a specific note in the first system.

▶ Imatge 78*. *Cants màgics III* (1917-1919).

III.2.4. Indicacions i contraris

En aquest punt és necessari comentar alguns aspectes pel que fa a la naturalesa de les indicacions que Mompou utilitza en les partitures de la seva primera època. És interessant destacar que en aquest període (segona dècada del segle passat), Mompou participava de la idea de no utilitzar les indicacions tradicionals italianitzades i tenia la convicció que els autors s'havien d'expressar d'una forma diferent de com ho havien fet fins aleshores:

“... de la millor manera possible indicant veritablement el sentit, intenció, concepció i l'ambient de l'obra, tant al començament com en altre lloc on sigui necessari. I sobretot que no busqui aquesta indicació en cap “llista”, perquè la música necessita ja quelcom més que: Adagio, Andante o Vivace”.²²

Tots els compositors indicaven amb llibertat segons les necessitats: Debussy indica “Lumineux” o “Avec la liberté d'une chanson populaire” per a descriure el paisatge de *Les collines d'Anacapri*, Ravel indica “tres doux” per emfatitzar el caràcter dels *Oiseaux tristes* o “D'un rythme souple” per les fuses ràpides que acompanyen *Une barque sur l'océan*. Un compositor revolucionari en les indicacions és Erik Satie, el qual s'avança molt al seu temps. Nascut el 1866 de la generació de Debussy i per tant anterior a la generació de Mompou, ha estat un dels compositors més recurrents alhora de relacionar-lo amb Mompou. Fins i tot se'l cita com un referent per a Mompou. Richard Paine creu que “...en els anys vint, Mompou formulà una estètica personal, la qual sembla ser molt deutora a Erik Satie”.²³ Òbviament, aquesta afinitat es dona en la brevetat i en l'estètica primitivista de les seves composicions: “... un caràcter estàtic que és una reminiscència de les Gnessiennes de Satie”.²⁴

No obstant això, Mompou no si sentia amb massa afinitat donat que la música de Satie el posa en alerta. Mompou escrivia amb certa ironia: “Erik Satie es más simbolismo que música. Vitrina de honor en el museo de la música.” També trobem entre les seves notes manuscrites: “Un verdadero Satie no podia existir antes que un Stravinsky”.²⁵ Molt abans, l'any 1926, Mompou escrivia en una carta a Blancafort:

“Ja veus tu mateix aquelles dances *gothiques* de Erik Satie que va fer-te sentir en Viñes²⁶, no són més que intens fracassats i impotents d'una sensibilitat que funciona molt bé però d'un talent que no li respon”.²⁷

És evident que Mompou comparteix amb Satie alguns trets com el de la brevetat formal i la utilització d'indicacions molt personals, però per raons absolutament diferents, relacionades amb la psicologia de dos personalitats molt diferents.

Potser per ser anteriors, Satie, Ravel o Debussy mai deixen la terminologia tradicional encara que sigui traduïda al francès: “Modéré”, “Lent”, “Vif (negra=144)” a la *Toccata* de Ravel, “Moderato

²² Frederic Mompou. *L'Expressió... CJ*.

²³ Richard Paine. *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music, with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. Garland Publishing, Inc. New York & London, 1989, p. 63.

²⁴ Clara Sardin. *Op. cit.*, p. 50.

²⁵ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

²⁶ Es refereix al pianista lleidetà Ricard Viñes, intèrpret molt valorat per tots els compositors, donat que va fer moltes estrenes d'obres dels autors més rellevants de París, tal com hem explicat en el segon capítol.

²⁷ Frederic Mompou. CMB. París, 8, maig, 1926.

ma non troppo” o “Andantino con moto” als estudis de Debussy. Mompou, en aquesta època elimina absolutament qualsevol indicació italiana i només utilitza expressions pròpies en francès o català. Més tard a partir dels anys trenta, incorporarà termes italians i progressivament reduirà gaire bé completament qualsevol indicació en les partitures, deixant pràcticament només les de capçalera a *Música callada*.

Això ho comentem perquè l'observació de les indicacions dels compositors d'aquesta època justifica l'especificitat de Mompou, pels continguts als quals fa referència la indicació en qüestió. En general, exceptuant a Satie, els matisos mantenen sempre el sentit de qualificar o adjectivar la música: ha de ser de tempo moderat, més rellentida, més animada, etc. En definitiva estan indicant qualitats en una funció descriptiva. Però a *Cants màgics*, la indicació “obscur” en una frase i “clar” en la següent, repetint el mateix motiu sense cap indicació de tempo ni de caràcter resulta sorprenent, especialment en el context de fa cent anys. Hem d'entendre que hem d'interpretar una “música clara i obscura”?..., existeix una música així?... L'anàlisi ens justifica que l'objecte de la interpretació és expressar una contraposició entre “allò” obscur i “allò” clar, a través dels sons proposats per Mompou. Dit d'una altra manera, les indicacions assumeixen un rol nominatiu i el sentit de la música no està en les notes que configuren el motiu, sinó en el concepte que han de transmetre, uns conceptes absolutament externs, “obscur” i “clar”, els quals s'expressen en una relació dual com a contraris. L'interpret haurà de trobar aquelles sonoritats sensibles a la percepció de la foscor i la claredat, però el més rellevant és que expressin “un estat d'oposició”, aquest és l'objectiu en definitiva.

Una altra interpretació seria entendre el terme obscur com a so de l'àmbit greu, i clar com un so de l'àmbit agut, en el sentit que comenta C. Dalhaus: “Los sonidos se perciben como agudos y graves, pero también como claros y oscuros; y en la antigüedad griega y romana se designaban incluso como afilados y pesados”.²⁸ Aquest suposat però, no ens canvia substancialment la idea: hem d'interpretar un so greu i un d'agut?... és que no ho fariem igualment encara que no hi hagués la indicació, donat que l'un és greu i l'altre agut, a una distància de dues octaves?, Per què indicar-ho?... sembla evident que hi ha una intencionalitat en la indicació explícita de cada una de les frases: la relació oposada.

El tempo, la dinàmica i el caràcter són elements no indicats perquè no són un objectiu de l'expressió, sinó un mitjà. En aquest sentit, les indicacions de Mompou pel que fa a les obres d'aquest primer període compositiu (podríem dir fins els *Diàlegs* de 1923), que es dona en l'època que escrivia els pensaments metafísics, esdevenen d'una radicalitat molt significativa dins del seu context. Aquesta radicalitat no suposa una actitud revolucionària ni irreverent davant l'establishment estètic, a la manera de Satie. Simplement són expressions contextualitzades en les reflexions metafísiques durant el període en el qual Mompou va solidificant la personalitat artística i una estètica musical pròpia.

El conjunt de la seva producció és una variació al voltant del mateix tema: el de la seva reacció davant la vida. Mompou, com va dir Roger Prevel, “és la vida d'un mag que transforma els seus pensaments en música”²⁹, enlloc de transformar la música a través del pensament i així fer una música pensada, més d'acord a l'estètica de Satie. Música d'un pensament fonamentat en el joc irònic o la crítica humorística que pot justificar una *Sonatine bureaucratique*, els *Morceaux en forme*

²⁸ Ramón Andrés. *El oyente infinito*. DVD Ediciones. Barcelona, 2007, p. 71. Andrés cita a Dalhaus en aquest fragment de la *Musikästhetik* de 1967.

²⁹ Roger Prevel. *La música y Federico Mompou*. Plaza & Janés. Barcelona, 1981, p. 106.

de poire o les 840 repeticions de *Vexations*; o en una recerca de nous camins a través d'intents sorprenents i agosarats, donat que l'artista pot no tenir consciència del que està fent com diria Mompou:

“La simplicitat de Satie crec que és molt més filla d'un humorisme que d'un idealisme. El seu gran defensor³⁰ escriu unes ratlles en el *Coq et Arlequin*: “Un artista pot obrir a palpentes una porta sense saber que aquesta porta amagava un món”. D'altra part, aquesta inconsciència és el que generalment es confon per “intuïció”.³¹

NOTE DE L'AUTEUR:
Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses.

⊕ Très lent

⊕ A ce signe il sera d'usage de présenter le thème de la Basse

THÈME

Imatge 79. *Vexations* (Erik Satie, c. 1892-1893).³²

Dins una vida reclusa en música, Mompou no fa il·lustracions, ni programes com els impressionistes, tampoc jocs irònics (exceptuant potser *Souvenirs de l'exposition*), com farà Satie. Aquesta dimensió que té la música com a joc l'expressa Ligeti: “Los verdaderos juegos como el ajedrez o los ritos religiosos, no están sujetos ni a las ciencias ni a las artes. Por lo tanto, ciertas artes, la música entre ellas, tiene analogías con el juego y los ritos”.³³ Tot i que Mompou participa també del joc en *Scènes d'enfants*, és un joc ingenu, de la innocència. Els ritus els trobem a *Cants màgics*, *Charmes* o *Fêtes lointaines*, el dels encanteris i les invocacions, ritus populars, densos de contingut transcendent utilitzant l'encadenament d'elements contraris, com una dialèctica dels sons que permet configurar una estructura sense processos de creixement formal dels motius que

³⁰ Es refereix al poeta i pintor Jean Cocteau.


³¹ Frederic Mompou. *Conceptes d'art* a la *Revista catalana de música*. Num.1. Barcelona, gener de 1923, p. 67.

³² Erik Satie. *Vexations* (1892-93). Obra que no fou editada fins el 1949. <https://es.wikipedia.org/wiki/Vexations>.

³³ Ramón Andrés. *Op. cit.*, p. 28. Cita aquest comentari de György Ligeti del *Neuf essais sur la musique*.

presenta. La darrera peça de *Cants màgics* és un altre exemple d'indicacions explícites de contraris, *Calma-inquiet*:

The image displays a musical score for a piece titled "Calma-inquiet". The score is written for piano and is divided into two sections: "Calma" and "Inquiet". The "Calma" section consists of three staves of music, featuring a slow, steady tempo with a focus on sustained chords and a simple bass line. The "Inquiet" section follows, marked with a change in tempo and dynamics, indicated by a double bar line and a fermata. This section is characterized by more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and a more active bass line. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

 Imatge 80*. *Cants màgics V* (1917-1919).

A *Charmes*, el contingut musical és molt similar al de *Cants màgics* perquè es manté la idea transformadora dels poders màgics, l'al·lusió a lo sobrenatural:

“Es una suite de seis curiosas e interesantes piezas. Escrita en forma de encantamientos orientales, el título de cada encantamiento indica su peculiar poder: ...*pour endormir la*

souffrance, ...pour pénétrer les âmes, ...pour inspirer l'amour, ...Pour les guerisons, ... pour évoquer l'image du passé, ...pour appeler la joie".³⁴

Aquesta música invocativa, tot i no tenir cap indicació explícita de contraris com hem vist en *Cants màgics*, hi podem observar implícitament els elements oposats a través de la textura musical, amb un recurs força sofisticat. Les indicacions de tempo "Vif" i "Lentement" donen les pautes:

▶ Imatge 81*. *Charmes III... pour inspirer l'amour* (1920-1921).

En aquesta *Charme* Mompou utilitza tres pentagrames, els quals faciliten la visualització dels signes relatius a la diferència de caràcter i de ritme que tenen els dos elements que constitueixen aquesta peça. No estem davant d'una melodia (pentagrama superior) i una figuració que acompanya (pentagrames inferiors). Els dos elements tenen prou entitat i definició per actuar com a elements oposats. Són elements que la funció interpretant pot assignar com a psicològics per a inspirar l'amor. Però deixant de banda la interpretació subjectiva i cenyint-nos als elements observables, l'oposició dels elements venen definits pels compassos (3/4 i 3/8), el tempo (lentement, vif) i la textura (melodia simple, arabesc harmònic). Mompou no hagués utilitzat tres pentagrames simplement per clarificar la lectura, donat que la línia del pentagrama superior segueix quan es deté

³⁴ Irving Scherke. *Frederic Mompou: Spanish Poet Of The Piano*. Publicat a *The Chicago Tribune*. New York. Abril, 1973. BC, M4987/54, 18.

l'arpegi i a l'inrevés. Però el concepte musical no es configura a partir d'un element que integra melodia-acompanyament, sinó de dos elements que mitjançant el seu encadenament expressen la seva presència oposada. Per aquest motiu seria molt caòtica l'escriptura en dos pentagrames, no podria suggerir de forma tant clara l'oposició dels dos elements. En conclusió, el recurs dels pentagrames ens alerta de que la interpretació ha d'expressar la gravetat del element de nota llarga amb punt en oposició amb l'element fugisser, viu i sensual de l'arpegi viu.

El mateix model d'expressió de contraris el trobem en el tercer preludi. En aquest cas els dos elements estan més integrats, donat que el compàs i la figura rítmica de tres corxeres són compartits per tots dos elements. La part inferior té més funció d'acompanyament que l'exemple anterior. Tot i així, esdevé necessari donar presència a la dualitat de la melodia amb l'element acompanyant que serà lleugerament més viu, amb caràcter més immaterial i inestable que la línia melòdica superior. Aquest és el sentit de la indicació "l'accompagnement dans un mouvement à part, sans lenteur":



▶ Imatge 82*. Preludi III (1927-1928).

D'aquest preludi, Janés i Kastner han fet els següents comentaris: “Estamos en el momento de la metafísica, intuyendo el absoluto en cuyo seno se albergan los opuestos”.³⁵ “El tercer Preludio, a semejanza del tercer Charme, construido simultáneamente sobre dos distintos movimientos musicales: el de la melodía, lento y muy expresivo, y el del acompañamiento. Más vivo y de sonoridades más opacas”.³⁶

³⁵ Clara Janés. *La vida...* p. 155.

³⁶ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 82-83.

III.2.5. Màgia i contraris

Títols com *Cants màgics* o *Charmes* són reveladors de l'esperit d'aquestes músiques, dels continguts i significants que Mompou atorga a aquestes composicions. *Cants màgics* ha fet que Mompou fos descrit com “un d'aquests artistes rars que transformen tot el que toquen”³⁷ i sobre *Charmes* s'ha escrit que es “evocadora d'un desig d'encanteri”.³⁸ Irving Scherke definia *Charmes* com una suite en forma d'encanteris orientals. Veurem que efectivament no anava desencaminat.

L'anàlisi ens permet justificar el nexce entre les atribucions màgiques i els raonaments filosòfics dels oposats. La percepció màgica se'ns apareix simplement en la combinació de quelcom possible amb allò que no ho és, fet que podem experimentar quotidianament a través d'un artista o fins i tot un esportista (només cal veure les “impossibilitats” possibles que realitza un esportista com Lionel Messi). Però la màgia ha gaudit de millor o pitjor reputació en funció de les cultures i les èpoques. Sens dubte en el context de la música, la religió i la mitologia, ha tingut una presència molt rellevant.

La màgia es defineix com la ciència oculta que pretén aconseguir un fi, una transformació d'ordre espiritual o material, contemplant una alteració de les lleis naturals³⁹. Jorge Luís Borges definí la màgia com “una causalitat diferent”.⁴⁰ Els continguts i els mateixos títols de *Cants màgics* i *Charmes* estan relacionats amb les lectures i reflexions que Mompou duu a terme durant els anys de joventut, amb referència a la figura de Zaratustra (o Zoroastre), per qui Mompou tenia un especial interès segons ens comenta Clara Janés a la seva biografia⁴¹, del qual hem de deduir l'interès per tot el relacionat amb el món màgic de la tradició que inicià aquest profeta a la antiga Pèrsia: “Ciertamente son muchos los testimonios que erigen a Zaratustra como el primer mago”.⁴²

Segons explica Ramón Andrés al seu *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, el mot *màgia* ve del llatí *magis* i aquest del grec *mageia*, un préstec del persa *magush*, probablement de *magh*, que equivaldria a tenir poder, tenir dots, estar capacitat. El nom de mag (en grec *mágos*) era el rebut pels sacerdots perses devots del mazdeisme, religió basada en els ensenyaments de Zaratustra, els quals van acabar constituint una casta. La denominació originària d'aquesta casta s'associa a una branca versada en la curació, l'astronomia, l'astrologia, la interpretació dels somnis i el ritualisme, així com les arts dels medes, les arts mèdiques.⁴³

Mompou va cercar un alliberament per al seu sofriment, una curació. Hem de recordar les vivències de sentir-se incomprès pels seus pares⁴⁴ i també pel seu amic Manuel Blancafort; també les contradiccions viscudes amb la dona de la qual es va enamorar als quinze anys, Carmen Gelada, relació que no va donar per tancada fins l'any 1922.⁴⁵ Aquestes experiències exigien la recerca d'un guariment que l'alliberés de sentir-se malament. I en aquest sentit hi trobem vincles amb els continguts d'algunes peces de *Charmes* invocant als guariments. *Charmes* fou una obra escrita entre

³⁷ Clara Janés. *Textos y doc...* reproducció de l'article citat *Cantos mágicos*, p. 364.

³⁸ Clara Sardin. *L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Tesi. Universitat de París-Sorbonne, 1985, p. 50.

³⁹ Ramón Andrés. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2012, p. 998.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 998.

⁴¹ Clara Janés. *La vida...*, p. 92.

⁴² Ramón Andrés. *Op. cit.*, p. 999.

⁴³ *Ibid.*, p. 998.

⁴⁴ Vegeu la carta enviada als pares en l'apartat dedicat a *La impressió de ser incomprès*, p. 51.

⁴⁵ Vegeu l'apartat dedicat a *L'amor i la contradicció*, p. 41.

1920 i 1921, període proper a la resolució del conflicte intern que li suposava la relació amb Carmen Gelada. En l'exemple, la *charme* invoca al guariment, tal com indica ... *pour les guérisons* (...per a les curacions):

... pour les guérisons

Modéré

The image shows a musical score for 'Charmes IV ...pour les guérisons'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Modéré' and has a 2/4 time signature. The piano part is in the left hand, and the melody is in the right hand. The second system continues the piece, showing a continuation of the piano accompaniment and the melody.

Imatge 83. *Charmes IV ...pour les guérisons* (1920-1921).

En el primer *Charme* és una invocació a apaivagar el sofriment amb la indicació ... *pour endormir la souffrance* (per adormir el sofriment):

... pour endormir la souffrance

Modéré


PIANO

The image shows a musical score for 'Charmes I ...pour endormir la souffrance'. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Modéré' and has a 3/4 time signature. The piano part is in the left hand, and the melody is in the right hand. The second system continues the piece, showing a continuation of the piano accompaniment and the melody. The word 'PIANO' is written on the left side of the first system.

▶ Imatge 84*. *Charmes I ...pour endormir la souffrance* (1920-1921).

A ...*pour endormir la souffrance* és molt interessant veure-hi el procés de curació. La repetició rítmica, a la manera d'invocacions, té com a base un obstinat persistent, fet amb el trítion (mi \flat - la),

el *diabolus in musica* (vegeu il·lustració anterior). Aquest interval es basa en la simetria, la qual suscita l'element discordant, causant de sofriment.⁴⁶ Per sobre hi ha una melodia que també es va repetint, com un element oposat, el qual vol apaivagar el sofriment de la insistència del tríton, que a cada frase apareix en quatre acords diferents. A mesura que la peça anirà avançant, i gràcies a la melodia benefactora, el dolor s'anirà diluint i el tríton quedarà, progressivament, més integrat a una sonoritat més apaivagada, sense deixar de ser dissonant. En l'exemple de sota (tercera i darrera repeticions de la frase), l'efecte del tríton es va diluint pel canvi de disposició i de factura harmònica dels acords. En el primer sistema les notes que fan el tríton (mi b - la) estan una octava distanciada respecte a l'inici de la peça (a diferència de l'exemple anterior). En el segon compàs del segon sistema, el tríton sona encara més diluït perquè està entremig de molts altres sons, que sense deixar de ser dissonants, s'integren amb les consonàncies dels intervals de quinta i octava; en aquest moment el sofriment gairebé està vençut. I finalment, en el tercer sistema, podem observar que el tríton encara sona, molt feblement, en el primer acord, però en el segon ja ha desaparegut. Tot això sobre el mateix ostinato de l'inici, però fet amb un interval de quinta justa en el baix. Acaba amb les ressonàncies pures i concordants de la quinta i l'octava. Finalment ha sanat:

 Imatge 85*. Final de *Charmes I...pour endormir la souffrance* (1920-1921).

⁴⁶ Vegeu l'apartat dedicat a la *Simetria, asimetria i el metall*, p. 270.

També existeix una incidència d'aquests principis de la màgia a la cultura pitagòrica. Tot i que per raons cronològiques fou impossible que Zaratustra i Pitàgores coincidissin, és significativa l'evocació d'un imaginari encontre entre Pitàgores i Zaratustra segons les notícies del músic Aristoxeno, que P. Gorman reconstrueix, en el qual Zaratustra explica a Pitàgores que hi havia dos principis, el pare (llum) i la mare (obscuritat) i que el cosmos és harmonia musical.⁴⁷

Aquests relats, que cal entendre'ls com una forma d'expressar la influència que la cultura antiga persa va tenir sobre el pensament presocràtic grec, demostren el vincle entre la màgia i les idees que es van difondre en la Grècia arcaica, les quals han quedat verificades, per exemple, en les referències d'Orfeó com a mag i autor d'encanteris. En aquest sentit, els pensaments sobre oposats i el seu origen que Mompou escriu en els fulls de pensaments i que com hem vist podem contextualitzar perfectament en les idees que especulaven els grecs presocràtics, tenen una expressió relacionada amb el món de la màgia i els encanteris, expressats en els mateixos títols i continguts de les composicions analitzades.

En conclusió, la concepció dels contraris complementaris queda reflectida en el tractament que Mompou fa de la consonància i la dissonància, la qual es manifesta a través d'un tipus de dissenys i estructures harmòniques que integren l'efecte sensorial d'aquests elements oposats.

Aquestes estructures que Mompou construeix sobre els fonaments d'interval·ls plenament consonants des del punt de vista sensorial, com són l'octava, quinta i quarta, participen de les idees de la Grècia arcaica, la qual havia rebut influència de la cultura oriental persa més antiga, relacionades amb la màgia. Aquí s'estableix un vincle amb Zaratustra, qui fou el principal profeta d'aquella cultura, considerat el mag primordial, personatge pel qual Mompou sentia un interès especial en els anys que desenvolupà el seu principi estètic. Així mateix, el concepte d'oposats és expressat a través de continguts més formals, en obres els títols de les quals fan ja referència a la màgia, en els seus atributs més elevats:

“Mago ha significado en primer lugar “sabio”: lo eran los *trimegistos* en Egipto, los druidas en la Galia, los gimnosofistas en la India, los cabalistas entre los hebreos, los magos en Persia (desde Zoroastro), los sofistas entre los griegos, los sabios entre los romanos”.⁴⁸

⁴⁷ Ramón Andrés. *Op. cit.*, p. 1001.


⁴⁸ *Ibid.* Citació de Giordano Bruno de *De la magia* (1588).

III.3. EXPRESSIÓ DE LA UNITAT

III.3.1. Barri de platja: la revelació d'una unitat mòrfica

L'expressió més representativa de la unitat en la música de Mompou és la seva sonoritat harmònica. Aquesta sonoritat es concreta en un acord, que el compositor associà a l'expressió *Barri de platja*, del qual va dir que era tota la seva música, i que s'ha anomenat posteriorment *acord metàl·lic*, terme utilitzat per Clara Janés.¹

Hivern de 1910



Barri de Platja ...

Aquest acord es tota la meua
 música. Sents un secretisme estrany
 es collint el so del llanyant
 en ~~l'horitzó~~ sobre una platja davant l'immen-
~~titat~~ tat del mar que barreja el seu ritme
 meu ab un misteriós so del de ferro y
 de treball ...

¹ Clara Janés. *La vida callada de Federico Mompou*. Ed. Ariel. Barcelona, 1975.

Hivern de 1910

Barri de platja...

*Aquest acord es tota la meva
música. Sento una harmonia estranya
escoltant els sorolls llunyants
Es sobre una platja davant
del mar que barreja el seu ritme
suau ab un misterios soroll de ferro y
de treball...*

Imatge 86. *Barri de platja.*

Eren uns anys de passejades per la zona litoral de la ciutat de Barcelona.² Mompou en va fer un text poètic, que incloïa l'acord que identificava la sonoritat d'aquells ambients. Per altra banda, aquest acord tenia lligams profunds amb la foneria del seu avi Jean Dencausse, la qual havia aconseguit una bona reputació en donar l'afinació precisa a les campanes gràcies al seu catàleg de les mesures dels pesos i els diàmetres. Sobre la influència de la foneria del seu avi en la concepció del so de Mompou, Clara Janés afirma:

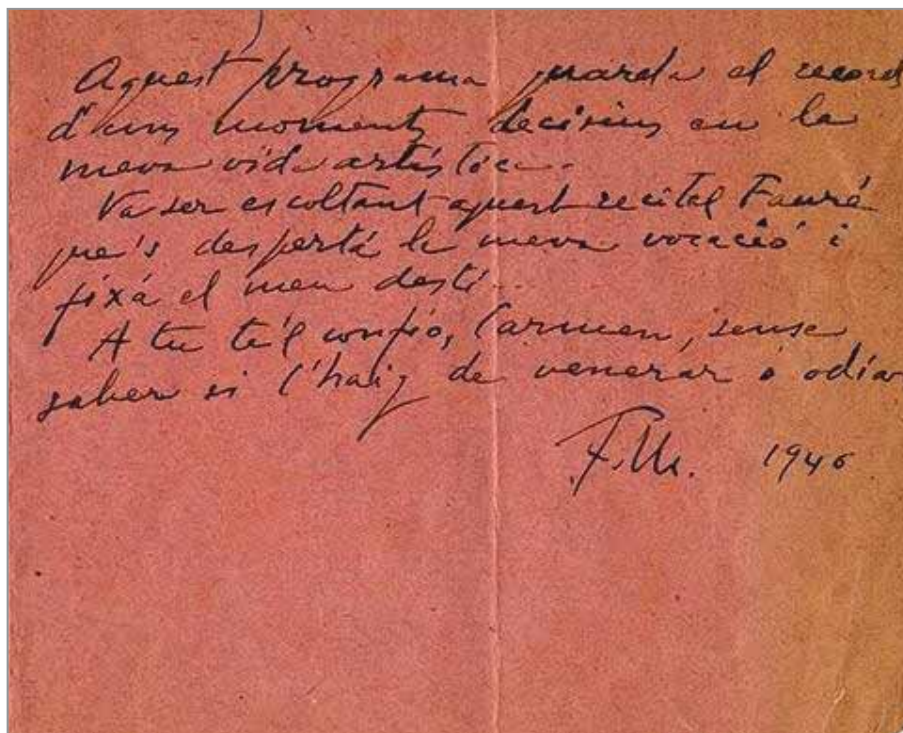
“Federico pasaba horas y horas mirando y escuchando. Más adelante cuando ya frecuentara el conservatorio, se ocuparía precisamente él de tan delicado trabajo”.³

Per trobar la gènesi d'aquest acord i la seva importància en la música de Mompou hem de retrocedir probablement al març de 1909, moment en el que es va despertar en ell l'interès per la composició. Va succeir després d'escoltar el concert de Gabriel Fauré interpretant el seu *Quintet op.89*.⁴ La importància d'aquesta audició, per tal d'iniciar-se en el camp de la composició, queda constatada l'any 1946, en una nota escrita per Mompou a Carmen Bravo en el revers del programa del concert:

² Clara Janés. *La vida...*, p. 50-51.

³ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 29.

⁴ Frederic Mompou. Nota en el revers del programa. FM.



*Aquest programa guarda el record
D'uns moments decisius en la
Meva vida artística.
Va ser escoltant aquest recital Fauré
que's despertà la meva creació i
fixà el meu destí.
A tu te'l confio, Carme, sense
saber si l'haig de venerar ó odiar*

Frederic Mompou, 1946

Imatge 87. Nota en el revers del programa de mà. Concert de Gabriel Fauré de 1909 (1946).⁵

Mesos després d'aquell concert i de decidir compondre música, Mompou té la revelació de l'*acord metàl·lic* i escriu *Barri de platja*, exemple de la simbiosi entre música i poesia. Mompou identifica uns sorolls, uns sons, amb una harmonia. Tot plegat li produeix una impressió que la seva sensibilitat tradueix en un text poètic sobre l'ambient social dels treballadors i els sons de les fàbriques, que en aquella època es concentraven en la zona litoral de la ciutat de Barcelona, on hi havia molta activitat industrial. Així, la barreja de sonoritats i sentiments que li produïren aquelles impressions, queda traduïda en una sonoritat harmònica, concreta, que es convertí en una unitat sonora vivencial.

Mompou mantindrà en el present els sons del metall del passat, els sons escoltats a la foneria i els sorolls barrejats del barri de platja:

⁵ Frederic Mompou. Nota per a Carmen Bravo. FM.

“Llega el día en el que descubro bajo mis dedos el siguiente acorde –referint-se a l’acord metàl·lic- el cual insistiendo en su repetición y resonancia, me abre nuevos horizontes sonoros que llenan mi espíritu de ambientes metálicos y evocan cercanías de fábricas y fundiciones. Coinciden posiblemente con el ambiente que desde mi infancia estuve envuelto de niño, el lugar preferido de mis juegos”.⁶

Una característica del text de *Barri de platja* és el gran nombre d’esmenes que podem llegir en el document. Aquest fet ens indica el grau de precisió amb el qual cercava una expressió que podés transmetre allò que de poètic hi havia en un paisatge urbà i social deprimat, del qual Mompou en podia extreure un plany. Escrit tres anys abans que *L’Estudi del sentiment*, *Barri de platja* és el primer exemple de document escrit, en el qual Mompou fa referència a la seva música:

“Hivern de 1910

Barri de platja...

Aquest acord es tota la meua

música. Sento una harmonia estranya

escoltant els sorolls llunyants

Es sobre una platja davant

del mar que barreja el seu ritme

suau ab un misterios soroll de ferro y de treball ...

Les fabricas escampan sobre un barri humil de treballadors el fum negre. L’aigua bruta de la ciutat baixa lenta i queda estancada entre la sorra y grans blocs de pedra...

Cuatro miserables barracas sobre la sorra humida, semblen temeroses del mar que les amenaça... Es fa fosc! El treball calma. Passa un vent calent qu’em porta uns cants ingenuament salvatges de nois y noyas pobrement vestits que fan rotllo y ballan tot voltant un foc...

De nit!... les fabricas quedan abandonadas en el silenci... mentras el mar reza una eterna oració vetllant el repós de totes les coses.

Aquella quietud de somni”.⁷

Santiago Kastner afirmava que l’experiència a la foneria, va induir Mompou a traslladar al piano aquelles sonoritats tan suggestives i evocadores, sonoritats del batec contra el ferro i el bronze “que quedaron fijadas en una serie de acordes de tonalidad énea”.⁸ Kastner va entendre que l’*acord metàl·lic* no és un sol acord, tot i que Mompou l’expressés representat d’una sola forma en la figura del text *Barri de platja*. Fa uns mesos, per tal de completar el programa de mà d’un concert, vaig rebre la petició d’una orquestra japonesa de Tòquio, demanant que els hi localitzés exactament l’*acord metàl·lic*, en ocasió d’interpretar l’oratori *Improperis*. En realitat els hi havia de respondre que aquest acord estava en cadascuna de la sonoritats metàl·liques de la partitura, fossin les notes que fossin. Efectivament, l’*acord metàl·lic* esdevé una unitat mòrfica, tant en quant és una forma d’organització sonora amb la unitat necessària per a un univers harmònic específic, que Mompou

⁶ Frederic Mompou. Comentaris biogràfics. BC. M4986/39.

⁷ Frederic Mompou. *Barri de platja*. FM. (Mompou subratlla l’expressió “ingenuament salvatges”).

⁸ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 62.

adopta com a mitjà d'expressió. L'*acord metàl·lic* cal entendre'l com la sonoritat metàl·lica. Mompou durant molt temps no trobava el sentit als intents de compondre:

“Temes que no anaven enlloc, no es resolía res. Dominava el trobar la cosa harmònica amb molt poca preocupació d'una línia melòdica. Era busca d'un ambient i una harmonia... i en tot cas el tema podia néixer d'aquesta harmonia”.⁹

Cercava l'expressió de quelcom extern a ell, d'un ambient i una harmonia, la sonoritat que expressava les coses de les quals havia rebut una impressió. La melodia no podia ser un punt de partida. La música, en si mateixa, no li servia d'inici. La vivència de tot plegat, la impressió de les sonoritats de la foneria i el sorolls del barri de platja el van situar en el punt de la revelació: un acord que fos una síntesi d'una sonoritat. Així doncs, l'*acord metàl·lic* representa la unitat de l'harmonia de Mompou, de forma semblant a com l'*acord gamma*, fonamentat en la proporció àuria, ho fa de l'harmonia de Béla Bartók,¹⁰ o l'*acord místic*, basat en la superposició d'interval·ls de quartes, ho fa en la música d'Alexandre Scriabin.¹¹ amb qui, segons Manuel Valls, compartien “la confluència de la llibertat harmònica originada de l'impressionisme amb el misticisme sonor”.¹²

⁹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 54. Conversa amb Mompou el 5 d'agost de 1971.

¹⁰ Bence Szabolcsi. *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Editorial Corvina. Budapest et Boosey & Hawkes. París, 1968, p. 116.

¹¹ Françoise-René Tranchefort. *Guía de la música sinfónica*. Alianza Editorial. Madrid, 1989, p. 1087.

¹² Manuel Valls. *Historia de la música catalana*. Editorial Taber. Barcelona, 1969, p. 194.

III.3.2. L'expressió dels quarts de to

Si Manuel Valls veia un punt en comú entre Mompou i Scriabin, Antonio Iglesias, esmenta que el mateix compositor considerava el novè preludi, escrit el 1943, més afecte a Scriabin que a Chopin.¹³ La relació amb el compositor rus ens dóna peu a comentar un aspecte de Mompou certament poc conegut: l'interès pels intervals de quart de to. No hem trobat cap pensament escrit al respecte, però en canvi va fer una sèrie de dibuixos que acrediten aquest interès. Són prototips de teclats, en els quals les tecles havien de reproduir quarts de to, en lloc de mitjos tons.

Tradicionalment, aquest tipus d'intervals s'han donat en les cultures d'Orient, on culturalment el progrés s'ha identificat com una fita individual, cercant la unitat de l'individu, en contrast a Occident on el progrés ha estat dirigit a la fita social, cercant la unitat de la societat a través dels seus valors col·lectius. La música de culte vèdica de la Índia, vocal i monòdica, utilitza un sistema modal en el qual una escala de set graus conté vint-i-dos shrutis, la mesura d'interval més petita, una mica més gran que el quart de to. Ho fa amb un patró de mesura que no funciona com a sistema matemàtic, sinó a través de l'oïda (*shuri* significa "escoltar").¹⁴

És per tant lògic que a Europa, alguns músics influenciats per l'orientalisme de començaments de segle XX, tendissin a cercar uns efectes harmònics més subtils i ambigus, sons menys definits que el semitò, com és el cas d' Scriabin. Cyril Scott afirmava, referint-se a *Prometheus o el poema del Foc* de 1910, que Scriabin havia descobert el sistema harmònic que creava una mena de falsa relació de cromatisme: "L'effet produit est une sorte de "fausse relation" presque continue, c'est a dire une contradiction chromatique dans différentes parties jouées simultanément".¹⁵ La sensació que donava aquesta relació era la d'un so que estava entremig de les notes, que per a Scott era la base per a l'evocació de la música dels Devas.¹⁶ El compositor britànic John Fould (1880.1939), en el seu *World Requiem* de 1921, utilitzà directament els quarts de to, però a diferència d'Scriabin, no fou del tot convincent, donat que l'efecte produït era el d'instruments desafinats.¹⁷ Scott pensava que calien instruments nous per aquests efectes: "est que des instruments spéciaux sont nécessaires si l'on veut produire les effets du quart de ton, mais que le jour qui doit saluer leur invention n'est pas encore venu".¹⁸

Mompou amb els seus dissenys de teclat de quarts de to, investigava la manera de poder establir el quart de to dins una estructura dividida en parts iguals, és a dir, en un sistema matemàtic simètric. Els dibuixos constaten la dificultat per encaixar les quatre notes equidistants, les quals incorporen el signe (+) en l'estructura del teclat. Per això feia provatures dissenyant diferents formats de teclat. L'anomenava *El nou sistema del piano*. Aquests documents no estan datats, però els hem de situar als voltants de l'any 1915, on utilitzava indistintament el català i el castellà, tal com podem constatar en els dibuixos i en els pensaments de la llibreta blava, datada aquest any.

¹³ Antonio Iglesias. *Frederic Mompou, la seva obra per a piano*. Trad. Francesc Bonastre. Edició Fundació Güell. Madrid, 1978, p. 180.

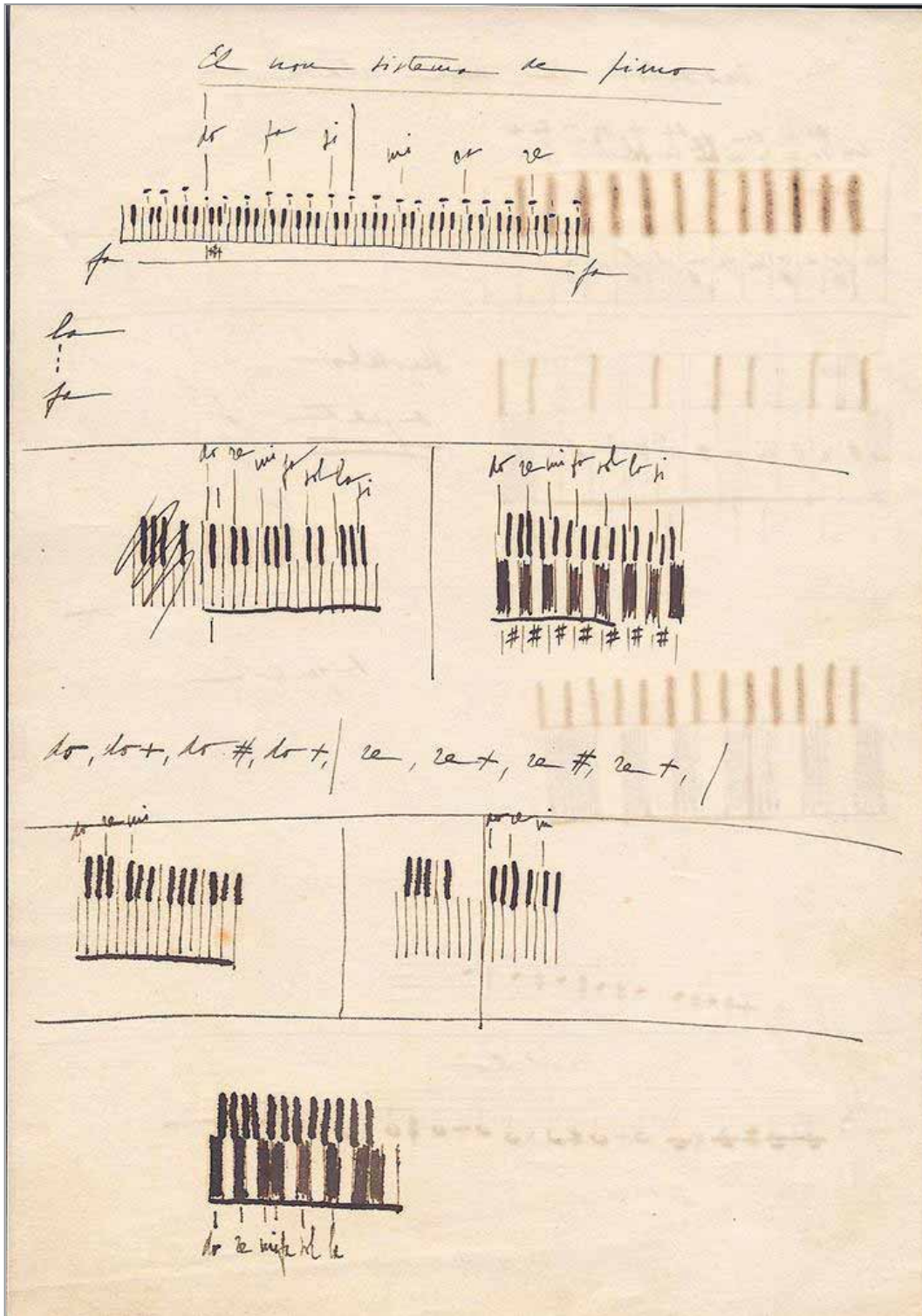
¹⁴ Ulrich Michels. *Atlas de música*. Trad. León Mames. Alianza Editorial. Madrid, 2003, p. 167.

¹⁵ Cyril Scott. *La Musique, son influence secrète a travers les âges*. Traducció al francès de H. J. Jamin. Éditions de la Baconnière. Neuchatel, 1990, p.156. "L'efecte produït és una tipus de relació falsa, gaire bé contínua, és a dir, una contradicció cromàtica en diverses parts tocades simultàniament".

¹⁶ Vegeu l'apartat *De la filosofia dels contraris a l'espiritualitat oculta*, p. 108.

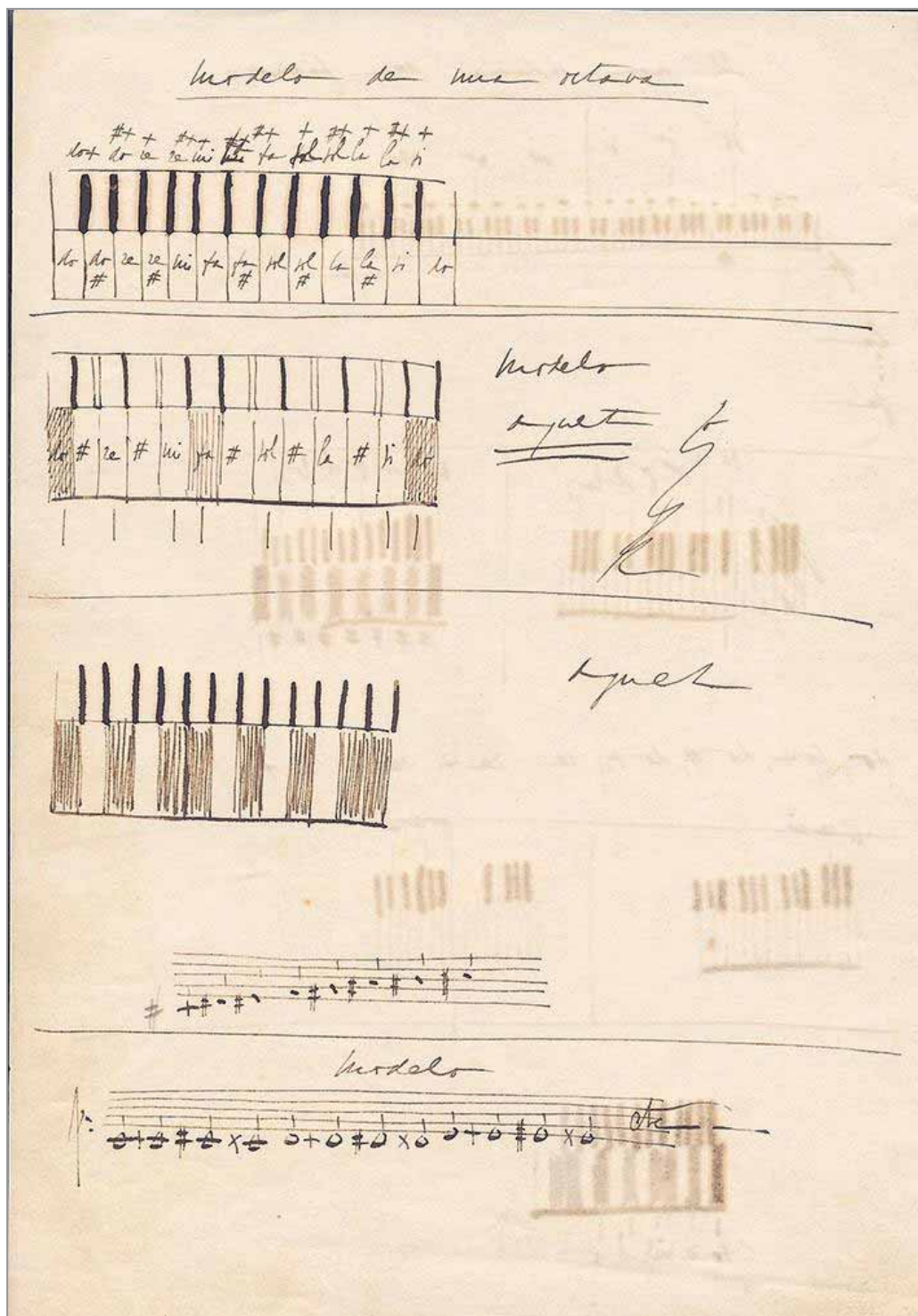
¹⁷ Cyril Scott. *Op. cit.*, p. 156.

¹⁸ *Ibid.* "És que els instruments especials són necessaris si es volen produir els efectes de quart de to, però el dia que hem de saludar la seva invenció, encara no ha arribat".



Imatge 88. El nou sistema de piano (c. 1915).¹⁹

¹⁹ Frederic Mompou. *El nou sistema de piano*. FM. Reproduït per Clara Janés a *La vida...*, p. 333.



Imatge 89. Model d'una octava (c. 1915).²⁰

Aquest interès en desenvolupar una mecànica per els quarts de to l'hem d'entendre com una expressió del seu esperit innovador i experimentador. També és una constatació de que Mompou no va estar al marge de la influència orientalista de l'època. En aquest sentit, Mompou també va anotar en els seus apunts el títol *Orientalismes* per algunes de les primeres peces que va compondre, la

²⁰ Frederic Mompou. *Model d'una octava*. FM. Reproduït per Clara Janés a *La vida...*, p. 334.

majoria de les quals van quedar en carpetes, sense publicar.²¹ Cal tenir en compte, que en aquells anys, s'escriuen articles que feien referència a la cultura oriental en publicacions molt assequibles al públic. Així ho constatem en l'article de Leopoldo Alas Clarín de 1896 a *La Ilustración Española y Americana*. Clarín fa una defensa extensa de les bondats de la lectura del *Ramayana*, text èpic del segle II aC atribuït a l'escriptor indi Valmiki, en motiu de l'edició de la novel·la d'Émile Zola, *Roma*:

“Pruebe el lector (y si consigo que alguno lo haga este artículo habrá sido algo útil), pruebe a leer, en un medio adecuado, la epopeya de Ràma y de Sita, donde, *Romas* orientales, se describen las grandes ciudades de Ayodhyà y de lanku, pruebe á saborear aquella pintura de la naturaleza encantada, donde se ve el naturalismo poético espontáneo; y acaso, acaso me agradezca el consejo, y vea que es más fácil, más agradable (en puridad) *tragarse* las 712 (1) páginas del *Ramayana*, que todos olvidan, que las 751 de *Roma*, que están leyendo tantos miles de *consumidores*”.²²

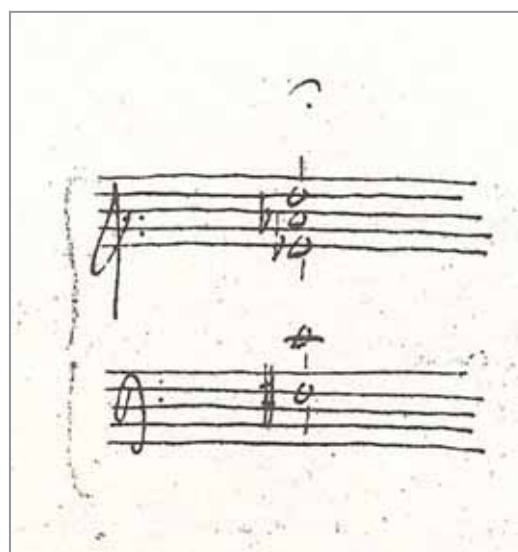
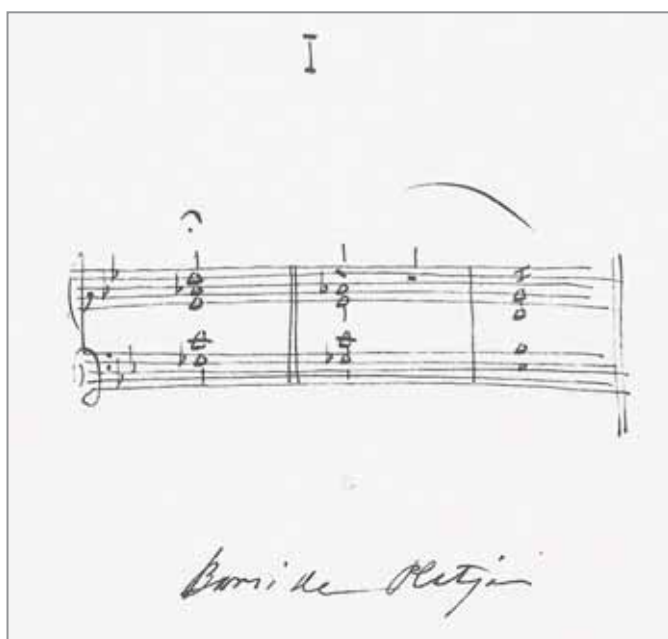
Així doncs, podem entendre aquestes provatures de Mompou, sota la influència d'aquest l'orientalisme, estès a Occident als començaments del segle XX.

²¹ Vegeu *Noves classificacions*. Imatge 1, p. 27.

²² Leopoldo Alas Clarín. *Roma y Rama*. Publicat a *La Ilustración Española y Americana*. Núm. XXVIII, p. 51-56.

III.3.3. L'acord metàl·lic: expressió sonora de la unitat

L'*acord metàl·lic* simbolitza la dualitat en la unitat. Dins de l'ordre tonal i des del moviment gravitacional en que els sons es manifesten dins d'aquest sistema, l'acord metàl·lic integra la dualitat consonància-dissonància. La primera expressió de l'acord la trobem de dues formes: amb un Sol bemoll i un Fa sostingut en la seva nota més greu (que no fonamental). Aquest detall ens dóna la certesa que Mompou no utilitzava el signe (notes) en funció de la sistematització de l'organització tonal, sinó per indicar el so, en vibració combinatòria amb altres, com hem explicat en l'apartat sobre l'expressió dels contraris:²³



 **Imatge 90***. *Barri de platja*, *Acord metàl·lic* (1910).²⁴

Els dos autògrafs són de la mateixa època, però tenen dues diferències que ens indiquen que el segon exemple és lleugerament posterior. Una diferència és la inclusió o no del claudàtor que uneix els dos pentagrames en un sistema. Els manuscrits més primerencs els escrivia sense claudàtor. L'altre és que l'autògraf de l'esquerra forma part d'una cadència que hem de situar en la tonalitat de Mi b major. La cadència estableix una tensió i un repòs; l'acord que transmet la tensió utilitza el sol b i no el fa# per context tonal.

Com podem observar, Mompou utilitzà el sol b en *Charmes III*, donada la tonalitat de Mi b Menor, i en canvi utilitza fa# en la tercera *Cançó i dansa* perquè està en Sol Menor. Aquest acord, que en el context d'una relació de cadència podem escoltar-lo com una tensió, també ens suggereix tot el contrari si el descontextualitzem, donada la seva composició. En definitiva, l'expressió de l'exemple de la dreta, que és el que Mompou utilitzà per explicar poèticament la sonoritat de *Barri de platja*, ens apropa més, per una subtil suggestió visual, a l'ambigüitat, a allò inefable. Cal

²³ Vegeu l'apartat dedicat a *L'expressió dels contraris: consonància i dissonància*, p. 233.

²⁴ Frederic Mompou. *Barri de platja*, *Acord metàl·lic*. FM.

destacar el detall que tots dos acords són escrits sota un calderó, el que suggereix la intenció d'allargar la sonoritat, la vibració, d'aquesta unitat mòrfica que se li va revelar el 1910.

Mompou va expressar aquest acord amb uns sons específics que mostren només la síntesi d'una relació integrada entre la consonància i la dissonància dels intervals, conseqüència, com veurem més endavant, de la síntesi de la relació simètrica i asimètrica amb que conviuen els sons en l'ordre tonal temperat. En realitat, es tracta d'un acord arquetip que produeix una sonoritat harmònica des de la qual Mompou desenvolupa una sèrie d'acords diversos que, nascuts d'aquell i, per tant, emparentats per l'efecte vibratori, produeixen una sonoritat que tendeix a la consonància i a la dissonància simultàniament, restant sempre en un punt d'indefinició, d'ambigüitat.

Aquest acord, en ser realment una abstracció harmònica dels “sorolls llunyans” que Mompou sent “sobre una platja davant del mar que barreja el seu ritme suau amb un misteriós soroll de ferro”, el trobem de manera explícita en poques ocasions:

Imatge 91. *Charmes III... pour inspirer l'amour* (1920-1921).

Acord amb sol \flat

Imatge 92. *Dansa III* (1918-1928).

Acord amb fa#



répétez, je vous prie

Imatge 93. *Les soldats, Trois variations* (1921).

Quan Mompou afirma que “aquest acord és tota la meva música”, cal entendre el terme *acord metàl·lic* com tots els acords que poden generar aquesta sonoritat ambigua en la qual els dos elements harmònics contraris s’integren en la simultaneïtat, tot i que no siguin les mateixes notes o relacions intervàliques de l’acord arquetip. Dit d’una altra forma, els fills d’aquest acord també formen part de la família de l’*acord metàl·lic*:



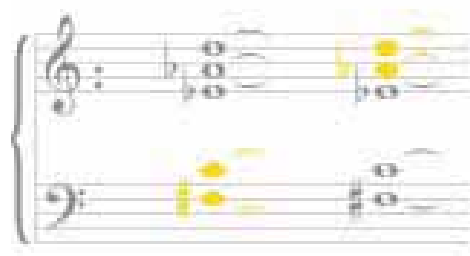
Les relacions entre els intervals són l’element rellevant per expressar aquesta sonoritat específica, capaç de materialitzar, i, per tant, fer-nos sentir, la integració de la dualitat consonància-dissonància en un sol moment vibratori. La consonància es manifesta en els intervals següents:

(fa# - re) i (do - la b)



Els dos intervals consonants actuen com miralls oposats perquè estan relacionats pel tríton, punt equidistant de l'octava. Tant se val si els mirem com intervals de quinta o com intervals de quarta: l'efecte sonor de l'interval és el mateix:

(fa# - do) (interval de quinta: tríton) : (la b - re) (interval de quarta: tríton)

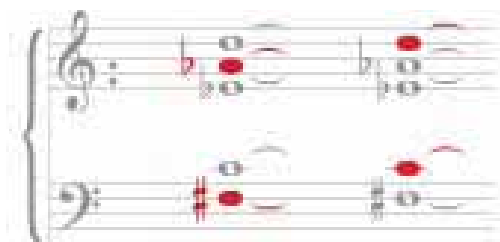


Mompou utilitza aquesta relació harmònica de tríton com a eina formal. Ho podem observar en aquest exemple del *Ballet per a piano*. En el primer sistema passa per l'interval de to i mig i la relació és de cada quatre temps. En el segon sistema ho trobem en la relació de cada dos temps:

▶ Imatge 94*. *Èxtasi*. Ballet per a piano (1949).

Simultàniament a la integració d'aquestes dues consonàncies, apareix l'efecte de la dissonància d'un to en dos moments:

(fa# - la b) al mateix moment que (do - re).



Estem observant la síntesi de l'acord metàl·lic amb quatre de les cinc notes de l'acord, les quals, tot i ocupar el camp gravitacional de les consonàncies, reunint-les en un sol moment harmònic, generen les dissonàncies esmentades.

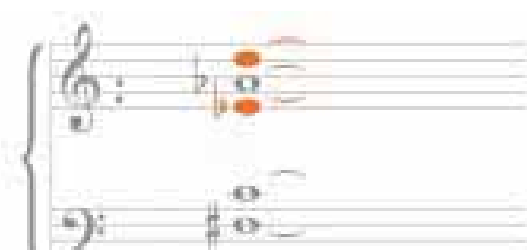
La cinquena nota, el mi b, crea una relació diguem-ne “dual” amb la resta de sons i, per tant, no fa decantar la sonoritat global de l'acord cap a la consonància ni cap a la dissonància. L'efecte que produeix és molt important, perquè consisteix a reforçar, amplificar, la unió d'aquests elements en oposició: consonància i dissonància. Es reforcen les consonàncies amb el sons do i fa#:

(mi b - do) i (mi b - fa#/sol b)



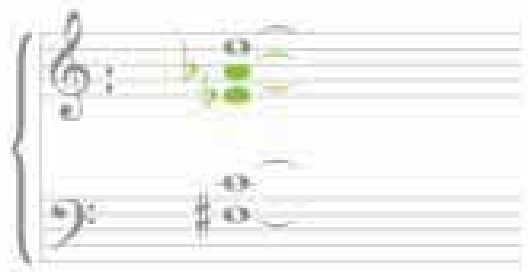
Aquest reforçament de la consonància és oposat a la màxima dissonància en la gamma dels dotze sons de l'escala que representa l'interval de mig to, representat com:

(mi b - re).



Finalment, aquest so incorpora a l'acord una relació d'interval de dos tons i mig que complementa el tríton ja existent:

(mi \flat - la \flat)



Fins aquí hem vist que l'*acord metàl·lic* simbolitza, dins de la tonalitat, la integració de la dualitat consonància-dissonància. Observem ara també que aquesta sonoritat actua alhora com unificadora de la dualitat que es produeix dins de la dissonància mateixa: relació d'interval de to i semitò:

(do - re) i (mi \flat - re)



Aquesta relació també és molt important per intensificar la condició ambigua de l'acord. L'interval de to (o la seva inversió en format d'interval de setena menor) crea una tensió que coacciona la seva resolució cap a una hipotètica tonalitat que quedaria establerta posteriorment. Però simultàniament, en el mateix moment harmònic, actua el mig to (o l'interval de setena major), que, en lloc de tancar i coaccionar, expandeix i allibera.

En els següents acords ho podem observar en la relació de les notes (fa-sol) i (sol-la \flat) en el primer grup d'acords i entre les notes (si \flat -do) i (do - re \flat) del segon grup d'acords:



Imatge 95. *Música callada XII* (1962).

Així doncs, la sensació auditiva de dissonància de l'acord metàl·lic ho és també de consonància. Tot i que escoltem una sonoritat dissonant, metàl·lica (semblant a la sonoritat indeterminada, sense entonació), en la qual actuen oposicions que s'integren (les dues parts de l'octava emmirallades pel trítion més els intervals consonants a partir dels quals es generen els intervals dissonants), podem identificar clarament una tonalitat.

Jankélévitch, a *El mensaje de Mompou*,²⁵ assenyala que l'harmonia de Mompou no és mai totalment consonant ni totalment dissonant; es necessita només un quasi-res, un semitò, una nota aberrant, i l'acord gairebé perfecte resta imperfecte. No va més enllà en el seu anàlisi, donat que no entra en la fenomenologia, en la estructura i les condicions generals d'aparició d'aquest efecte. Sembla que Mompou percebés una altra perspectiva de la tonalitat, on les dicotomies no són expressades sinó integrades en una ambigüïtat ben perfilada. L'exemple que segueix permet escoltar l'acord i la tonalitat de Mi Menor però també ens fa escoltar al mateix temps sons que ens situen en una mena d'espai oposat a Mi Menor. Aquest és l'efecte rellevant d'aquesta oposició convertida en unitat. L'exemple correspon a l'inici de *Cants màgics*:



Imatge 96. *Cants màgics I* (1917-1919).

Si allò que és màgic ens atrau o ens pertorba per la connexió entre la realitat i la irrealitat, aquesta sonoritat, construïda a partir de conceptes i sons també oposats, serà sens dubte capaç de materialitzar el concepte de màgia.

²⁵ Clara Janés. *Textos y doc...* p. 392. Reproducció d'*El mensaje de Mompou* a la *Revista de Occidente*, tom XXXIV, 1971.

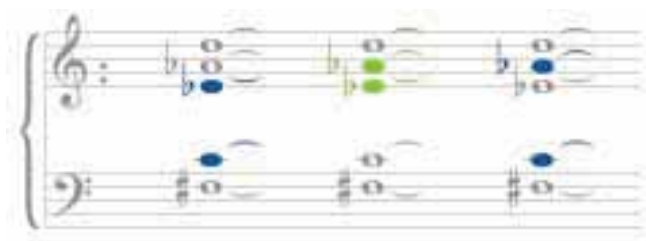
III.3.4. Simetria, asimetria i metall

Un altre aspecte que cal destacar en relació amb la sonoritat d'aquest acord és la capacitat d'integrar la proporció simètrica i la proporció asimètrica. Aquests oposats es manifesten en l'acord per mitjà de dos grups d'interval·ls, els formats en sis semitons i els que ho fan en tres, cinc i vuit semitons.

En sis semitons: (fa# - do) i (la b - re):



En tres, cinc i vuit semitons: (do - mi b), (mi b - la b) i (do - la b):



La sonoritat d'aquest acord ens permet percebre una realitat unitària, d'unicitat. No ho fa a través de la successió temporal, es dir l'estructura, sinó que es manifesta en la vibració.

L'oïda, sentit a través del qual s'ha configurat l'experiència transcendent del gènere humà, "el oído, no el cerebro, como sede del espíritu" com diu Elias Canetti,²⁶ escolta, d'una banda, la simetria del trítón, la proporció que divideix dues parts iguals; és a dir, la igualtat, que no significa la unitat. Però, alhora, l'oïda també escolta l'asimetria de la proporció àuria, la proporció en què no es divideix en parts iguals sinó que és la comuna entre la part menor amb la major i aquesta major amb la totalitat.

Quan expressem simetria, fem una realització mental de la igualtat, inexistent en la matèria i en la naturalesa. El seu efecte dissonant no és altra cosa que la manifestació del que podem anomenar "dissonància de la igualtat", perquè en el fons expressem una virtualitat mental i no una realitat mental. La igualtat no té res que veure amb l'expressió de la unitat, per tant de l'harmonia. Així, podem comprendre que des dels crepuscles de l'edat mitjana, s'atorgués una simbologia específica a la vibració del trítón, anomenant-lo *diabolus in musica* ("el diable en la música"); en altres termes, la dissonància en l'harmonia natural.

²⁶ Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acanalado. Barcelona, 2008, p. 15.

“El intervalo formado por tres tonos (triton) fue objeto de rechazo por parte de ciertos teóricos, que lo consideraron ofensivo al oído. La cuarta aumentada (fa-si), o en el temperamento igual este intervalo invertido, se concibió ciertamente, como una disonancia excesiva, de ahí la expresión que estima diabólica su presencia y uso. Debía evitarse, por cuanto tenía de irreverente al espíritu. Compositores como Carlo Gesualdo, Claudio Monteverdi, J. S. Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Liszt y Richard Wagner lo usaron como expresión del Mal. Es el tritono sobre el que afina su violín el diablo al principio de la *Danse macabre* de Camille Saint Saëns”.²⁷

El seu contrari, l'efecte consonant, deriva d'una harmonia que emana de la vibració produïda per una relació asimètrica, la qual és inherent a la creativitat de la naturalesa. Els compositors sempre han utilitzat aquesta relació d'una manera intuïtiva en els formants de les seves músiques, fins i tot d'una manera, que calculadament, articuli un llenguatge propi, com en el cas dels *acords gamma* de Béla Bartók, estructuradors del seu llenguatge cromàtic i del sistema d'axes de la tonalitat bartokiana.²⁸ Però el que Frederic Mompou expressava amb la seva intuïció mitjançant l'*acord metàl·lic* és la integració dels dos elements, que efectivament és la unitat. Aquesta unió de la consonància amb la dissonància, de la asimetria amb la simetria, aquesta “unitat”, ens situa en un espai vibratori que actua com un vehicle cap a una altra realitat, cap a altres sabers, aquells que María Zambrano anomenava el “saber sobre l'ànima”, el “prendre consciència de tot el que no entra sota la llum de l'enteniment”,²⁹ cap a la fluïdesa d'una passivitat activa.

És interessant la definició que Mompou feia de la sonoritat del seu acord: “metàl·lica”. Afegia que és una sonoritat de ferro, “soroll de ferro”. La indústria, dins la qual també incloïa la fonèria familiar, li proporcionava les sonoritats del metall. Aquest detall esmentat en *Barri de platja*, també és comentat pel compositor en el llarg metratge *L'homme et sa musique*.³⁰ En aquest punt, caldria reflexionar sobre alguns aspectes que poden tenir certes connotacions amb els materials. La sonoritat metàl·lica del ferro, que ens suggereix densitat, tensió, dissonància, i que, per tant, podríem entendre com una sonoritat pesada i compacta, és utilitzada per expressar el caràcter immaterial, lleuger, aeri, de la seva harmonia. Sembla fins a cert punt una contradicció que un acord que ell anomena “metàl·lic” i que reproduïx un “soroll de ferro”, en lloc de produir-nos la sensació de quelcom pesant i estàtic, faci l'efecte contrari: convertir-se en un recurs per alleugerir la sonoritat harmònica i acostar-nos a la percepció de l'intangible.

Això es produeix perquè l'*acord metàl·lic* crea una ambigüïtat tonal molt fugissera, gràcies a l'absència de notes fonamentals, la qual transmet la sensació de transformació constant i permanent, alhora que ens permet identificar la seva ubicació en el sistema tonal. Per això ens és més natural la identificació auditiva que l'anàlitica. La darrera, Mompou es veia incapaç de fer-la. Nicolas Mééus comenta que les funcions dels acords de Mompou resten sempre dins de l'ambigüïtat. L'absència de resolució dels moviments obligats es podria comprendre com un rebuig a qualsevol forma de coacció, sigui del tipus que sigui.³¹

El vehicle que Mompou utilitza per materialitzar quelcom immaterial, com el suggeriment o el record, és un efecte metàl·lic, la ressonància del metall. En aquest sentit, podem trobar analogies

²⁷ Ramón Andrés. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2012, p. 600.

²⁸ Bence Szabolcs. *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Ed. Corvina. Budapest et Boosey & Hawkes. París, 1968, p. 112.

²⁹ Madeleine Permy. *La cosmovisión de María Zambrano*. Editorial Verbum. Madrid, 2010, p. 54-55.

³⁰ Pierre Vozlinsky et Jaques Treboutea. Documental *L'homme et sa musique*. France TV, 1970. FM.

³¹ Nicolas Mééus. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son œuvre*. Universitat de Lovaina, 1967, p. 215-216.

amb significacions antigues dels elements originals: la terra (on es genera el metall) i l'aire (el canal per on passa la ressonància). La terra simbolitza el cos físic; l'aire, l'àmbit espiritual que ens projecta a la dimensió celestial. El cel i la terra ens remetent a la dualitat física-metafísica, la qual ha generat des de l'antiguitat conceptes i idees diverses en relació amb l'emissió de so i la significació de la música. En la religió animista de l'antiga Mesopotàmia, el músic era considerat com un mediador celeste, en una relació unificadora entre cel i terra,³² i Plató recollia una idea que venia expressada des de molt antic:

“la distribución celeste reflejaba la representación de un gran cuerpo, un extraordinario ente orgánico que, lo mismo que un tejido o una armonía musical, concierta todos sus elementos sin exclusión, también los antagónicos. Porque una función de la armonía es, precisamente, conciliar los opuestos”.³³

El mestre xinès Kong (n. 551 a. C.), llatinitzat pels jesuïtes en el segle XVII amb el nom de Confuci, sentencià: “El Cel se servirà del Mestre, com si ell fos el batall de fusta d'una campana”.³⁴ En aquesta mateixa cultura, el confucià Lu Pu-Wei (m. 235 a. C.), impulsor i/o autor d'un dels més significatius llibres de teoria musical, *Lu shih ch'un ch'iu*, va fer aquesta interessant reflexió:

“Els orígens de la música jeu en el passat remot. Sorgeix de la mesura i enfonsa les seves arrels en la gran Unitat [...]. La música perfecta troba la seva causa: neix de l'equilibri. L'equilibri neix de l'honradesa, i aquesta ve de la significació del Cosmos. Tant és així que parlar de música només es pot fer amb un home que hagi captat el sentit de l'Univers. La música es fonamenta en l'harmonia entre el Cel i la Terra, en la concordança d'obscuritat i lluminositat”.³⁵

Els pitagòrics creien que les vibracions sonores, fixades a una altura exacta, procedien dels moviments planetaris. Es tractava simplement d'una de les moltes teories que explicaven l'univers. A Egipte, a Mesopotàmia i, més tard, a Pèrsia, els planetes i les estrelles s'identificaven amb déus, números i símbols, i per afinitat sensitiva es van associar a unes qualitats sonores específiques que es corresponien amb les diverses notes musicals. Era reduir l'univers, la unitat, a termes sonors i de relació matemàtica. En aquest sentit, hem de comprendre que la música de Mompou, per la relació que estableix entre la materialitat i la immaterialitat, participa més de l'experiència espiritual que de l'experiència material.

El so, en el pla espiritual, es projecta sempre cap endavant. Mompou aconsellava als pianistes que per interpretar la seva música fessin l'intent de projectar la sonoritat del piano en línia recta, sense detenir-se, cercant el punt d'objectivitat de la mateixa sonoritat: “En mi caso me interesa ante todo obtener largo sonido”.³⁶ Entre els pianistes resulta molt habitual comentar l'error que suposa interpretar la música de Mompou amb una sonoritat petita, poc projectada o excessivament sofisticada.

En el cas contrari, apareixen versions de sonoritats poderoses i intenses, en realitat igualment inadequades. La sonoritat ha d'arribar lluny perquè va en línia recta: és una qualitat, no una quantitat. És la qualitat del cop del batall d'una campana, produït pel seu pes natural, capaç

³² Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2008, p. 173.

³³ *Ibid.* p. 362-363.

³⁴ *Ibid.* p. 358.

³⁵ *Ibid.* p. 359. Cita a Confuci... *Aforismos. La virtud de saber dirigir*. Madrid, 1997, p. XV.

³⁶ Frederic Mompou. Citat a l'apartat *La sonoritat del sentiment*, p. 82.

d'aconseguir una ressonància de diferent intensitat però de la mateixa qualitat, tant si s'escolta de prop com des de la llunyania. En aquest sentit, hi podem identificar un punt de primitivisme en produir una sonoritat directa, sense sofisticacions ni plantejaments rebuscats en nom d'una sonoritat refinada. Els sons harmònics, naturalesa mateixa de la fisicitat del so, es poden manifestar també naturalment. Amb aquest procés, la ressonància ens condueix més a una dimensió d'emoció espiritual que d'emoció passional o dramàtica.

La relació de Mompou amb la campana neix en l'experiència que viu en la fabricació d'aquest instrument a la foneria del seu avi Jean Dencausse i amb el seu oncle Pierre Dencausse. Alhora, la sonoritat de la campana s'adequa perfectament a les necessitats expressives de la seva música perquè permet recuperar un poder màgic del so. La campana també simbolitza el poder creador situat entre el cel i la terra. Juan Eduardo Cirlot assenyalà: "Su sonido es símbolo del poder creador. Por posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo".³⁷

Les campanes, conegudes des de l'antiguitat a la Xina, l'Índia i l'Extrem Orient, eren utilitzades sobretot per les civilitzacions medievals del Mediterrani com a signes d'alarma, per a avisos civils i litúrgics i per als exorcismes, perquè es pensava que tenien el poder d'expulsar els dimonis. A l'edat mitjana també es feien servir petites campanes afinades i alineades en grups de tres a quinze que quedaven suspeses en un marc o un bastidor; aquests carillons eren utilitzats habitualment pels teòrics per a les il·lustracions didàctiques i per a les especulacions relatives als sons harmònics.³⁸ Una d'aquestes il·lustracions les trobem en les *Cántigas de Santa María* d'Alfons X, el Savi, de la segona meitat del segle XIII, de les quals Mompou utilitzà dues per a la *Cançó i dansa X*.³⁹

El refinament de la sonoritat acampanada que produeix l'*acord metàl·lic* el trobem en la dimensió primitiva de la matèria. No és el refinament que mira de reüll a l'auto contemplació d'allò que és bonic o del que és sentit per l'emoció, com podem copsar en Chopin. En Mompou, la distància i el suggeriment de la imatge musical no ens permeten una identificació emotiva excessiva. La música adquireix una posició d'observadora, com era l'actitud vital del compositor. La implicació és relativa perquè s'assumeix la dualitat. Mompou va escriure en els seus quaderns de pensaments que "la felicitat és tan sols el repòs del dolor" i que "la intel·ligència estarà sempre submergida dins del dubte entre dues veritats oposades".⁴⁰ Mompou també expressa aquesta idea amb la segona major i la segona menor, amb el clar i l'obscur, amb la màxima expressió i els mínims mitjans. Com va escriure Zambrano, "només allò real pot existir al mateix temps que és negat. Real és allò que està més enllà de la seva afirmació i de la seva negació".⁴¹

La matèria sonora, que projecta aquesta ment i materialitza aquests conceptes, s'encamina a la dimensió espiritual. La sonoritat viu en el punt de transformació d'una banda a l'altra, tal com fa la ressonància d'una campana. Per això, la seva materialització depèn, com diu Mompou, de donar presència al punt fronterer d'una nota a l'altra, trobar el punt precís en el qual un so ha donat el màxim, decau i comença la següent. És el moment en què una nota ofereix la seva ressonància, la

³⁷ Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Madrid, 2007, p. 124.

³⁸ Alberto Ausoni. *La Musique, Repères Iconographiques*. Éditions Hazan. París, 2006, p. 373.

³⁹ Richard Paine. *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Music*. Carland Publishing. Inc. Nova York & Londres, 1989, p. 68.

⁴⁰ Clara Janés. *La vida...* p. 91.

⁴¹ Madeleine Permy. *Op. cit.* p. 49. Cita de María Zambrano de *La razón en la sombra*.

seva existència, a l'altra; el moment en què aquesta altra la rep i l'accepta "com si es produís una relació amorosa entre les notes".⁴²

En resum, podem constatar que Mompou cercava una sonoritat harmònica per tal de canalitzar les inquietuds creatives de compondre. Aquesta sonoritat se li va revelar d'acord a les impressions sonores de les campanes, que havia anat acumulant des de petit a la foneria familiar, i els sorolls de les fàbriques i de la gent que vivien en la zona industrial litoral de Barcelona. La sonoritat la va concretar en un acord que tenia "veu de ferro" i "vibració metàl·lica", com diria Vuillermoz.⁴³ El 1910 Mompou va escriure, com si fos la partida de naixement, l'acord amb notes concretes a *Barri de platja* acompanyat d'un escrit poètic sobre els elements que li van inspirar la sonoritat d'aquest *acord metàl·lic*. La recerca d'aquesta sonoritat especial l'hem de contextualitzar en un moment, en el qual alguns compositors influenciats per les corrents orientalistes, molt en voga aquells anys, també cercaven sonoritats que escapessin dels sons establerts de l'escala temperada, recreant l'efecte sonor de sons situats entre els mitjos tons. Mompou, demostrant el seu esperit per experimentar, es va interessar per la possibilitat de reproduir els quarts de to en un teclat de piano. Amb aquest objectiu va fer alguns esborranys i dissenys.

En definitiva, l'*acord metàl·lic* representa una aproximació a aquests sons entremitjos. Simbolitza la unió de consonància i dissonància, i també la unió de la simetria i l'asimetria donada la constitució dels intervals. Aquesta fusió dels intervals, vibrant simultàniament, estableix una percepció sonora d'*Unitat*.

⁴² Frederic Mompou. Vegeu l'apartat dedicat a *La sonoritat del sentiment*, p. 81.

⁴³ Émile Vuillermoz. Traducció de l'article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya* el 21 de maig de 1921. No hi consta traductor, p. 5.

III.4. RECOMENÇANT UN ORIGEN

III.4.1. L'expressió d'un origen

L'any 1920, Frederic Mompou va escriure “l'art és el retorn al primitiu. No és retorn, és “recomençar...” amb tot el que ja sabem”,¹ i l'any 2001 György Ligeti va escriure: “Ja no ens necessiten”.² El comentari de Mompou sembla una llum d'alerta sobre la necessitat d'una renovació de l'art musical i el de Ligeti, vuitanta-un anys després, indica una constatació negativa dels qui no han estat conscients de la necessitat d'aquesta renovació.

L'evolució de l'art de la música segueix el mateix camí de l'evolució intel·lectual i espiritual de tots nosaltres. Aquesta evolució s'inicia en les primeres experiències sonores de l'home prehistòric i arriba als nostres temps en forma de depurades i de vegades complexes partitures. Tot i saber que no seran escoltades, aquestes partitures són escrites per compositors isolats, el treball dels quals interessa a una minoria cada vegada més reduïda.³ Des dels sons produïts en fregar ossos o xocar pedres, l'home ha arribat a especular amb la desintegració del so a través dels mitjans electroacústics. Però per sobre del temps i de les diverses estètiques i modes que han donat tantes músiques excel·lents, s'ha mantingut un flux permanent, un fil conductor, que ens permet valorar el sentit final de l'art dels sons. Podem trobar pensaments molt propers d'homes molt allunyats: “En realidad no hay nada que decir acerca del ritmo porque no hay tiempo”.⁴ (John Cage). “El tiempo no es nada, y por ello tampoco los pies, ni los ritmos, ni la ciencia de los ritmos”.⁵ (Sext Empíric, segle II).

Hem explicat que Mompou formà part del “síndrome de l'origen”.⁶ Entendre la música fora del temps (i del seu temps), és l'element rellevant que condicionà el punt de partença per a la seva expressió. La interpretació que Mompou va fer de l'herència rebuda de cinc segles d'evolució musical europea fou significativament diferent a la de la gran majoria de compositors del segle XX. En realitat, el seu camí va anar en la direcció contrària a la inèrcia del desenvolupament progressiu de la “civilització” musical, sigui l'atonalitat (com formulà Schönberg amb el dodecafonisme) o sigui la recerca de les màximes amplituds dins de la tonalitat (com feren Bartók, Stravinsky i altres). Mompou, d'acord a la idea de recomençar, tenia la convicció que les formes i el llenguatge de la música havien arribat a un límit, havien tocat sostre. Ho pensava quan era jove, als anys vint del segle passat. I més tard, després d'un important període sense pràcticament crear, de 1931 a 1941, la convicció es va fer més intensa. A partir dels anys cinquanta, alhora que s'iniciaren els corrents avantguardistes des de l'Escola de Darmstadt, Mompou arribà a la síntesi dels seus propis conceptes amb *Música callada* (1951 -1967). Aquesta convicció no va sorgir d'una actitud analítica sinó de la intuïció, d'una permanent mirada al seu interior més profund.

¹ Frederic Mompou. *Camí de l'art*. BC. M4986/53.

² György Ligeti. “Pensées rhapsodiques sur la musique en général et sur mes propres compositions en particulier”, a *Neuf essais sur la musique*. Editions Contrechamps. Ginebra, 2001, p. 25.

³ Ramón Andrés. *El mundo en el oído*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2008, p. 22.

⁴ John Cage. *Escritos al oído*. Colección de Arquitectura, 38. Trad. Carmen Prado. Edición del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2007, p. 115.

⁵ Ramón Andrés. *Op. cit.*, p. 24.

⁶ Vegeu l'apartat corresponent a *Un retorn global: retroprogressisme*, p. 206.

III.4.2. La ressonància primigènia

Sobre l'origen més llunyà de la ressonància, origen que Mompou intuïa, estimulat per les experiències en la foneria familiar, és interessant comentar les conclusions a les quals arriba l'antropòleg i musicòleg Iégor Reznikoff en els seus treballs a les coves de l'Ariège, al sud de França. Les seves investigacions demostren que les pintures i grafismes dels homes que habitaven aquelles cavernes coincidien amb els punts de major ressonància dins les coves. La relació del signe amb els fenòmens acústics produïts en una obscuritat rigorosa demostra la importància de l'oïda com una clau d'accés a una altra realitat, la del món transcendent. Els corredors llargs, les seves voltes i la diversa topografia dels espais interiors, sempre en el mitjà obscur, generaven ressonàncies i vibracions enigmàtiques de diverses naturaleses, que devien ser percebudes d'una manera més intensa i interna per aquells homes que les escoltades en el medi exterior obert. Reznikoff afirma, després de la seva anàlisi, que la configuració de la gruta imposava una determinada articulació de la veu i eren utilitzades principalment les vocals *a* i *o* i el so "mm", amb la boca tancada. Alhora, en galeries específiques, es produeixen alçades bastant definides d'interval d'octava, quinta i quarta. Sempre que aquests intervals es produeixen, coincideixen amb la representació d'un mateix animal o grafisme en particular. La ressonància es manté fins a un punt determinat, allunyat de l'emissió de la veu. Concretament, a la cova de Portel, la ressonància arriba fins als 115 metres de longitud. Allà on el so no arriba o es fa molt difús, la presència de pintures és nul·la.⁷

Tot i que Mompou ens diu que ja des dels seus primers esborranys utilitza, sense adonar-se, les formes antigues de polifonia, com ara els *organa*,⁸ hem d'observar que la seva intuïció va encara més endarrere i, potser per la condició "eterna" de la música i la seva capacitat perceptiva, sintonitza amb la sonoritat, entesa com a font primigènia de ressonància:

"Tengo la creencia de que el empleo del *organum* toma su origen en épocas mucho más lejanas a la anteriormente citada y posiblemente en los orígenes mismos de la música. Lo confirmaría el hecho de que el intervalo de quinta es el que aparece con mayor frecuencia en la inflexión de la voz en el lenguaje".⁹

Així, la música de Mompou, lloada pel seu refinament i per la seva complexa elaboració harmònica, és també música primitiva, com esmenta Adolfo Salazar "una música rupestre, dice él sonriendo...".¹⁰ Està més a prop dels sons dels quals ens parla Reznikoff del que podem pensar en un primer moment. Mompou va fer referència a la condició primitiva de la seva música: "les murs de notre grotte sont peints en abstract"¹¹, "Primitivismo aparente. El nuevo punto de partida es ideal y situado en nuestra época. Nuestra cueva tiene sus paredes limpias frente al futuro".¹²

⁷ Cf. Iégor Reznikoff. "Sur la dimension sonore des grottes à peintures du paléolithique", a *Comptes rendus de l'Académie des sciences*. París, 1987, citat i comentat per Lucie Rault, *Instruments de musique du monde*. La Martinière. París, 2000, p. 14-29. (Vegeu bibliografia Lucie Rault).

⁸ Vegeu l'apartat dedicat a *Ressonàncies medievals*, p. 326..

⁹ Frederic Mompou. Discurs *Música callada*. BC. Publicat a *Miscellania*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

¹⁰ Clara Janés. *Textos y doc...* p. 368. Reproducció de l'article d'Adolfo Salazar. *Se descubre a Federico Mompou a El Sol*. Madrid, 18 de juny de 1921.

¹¹ Frederic Mompou. Manuscrit. "Els murs de la nostra cova estan pintats en abstracte". FM.

¹² Frederic Mompou. Discurs *Música callada*. BC. Publicat a *Miscellania*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

Podem definir *Cants màgics* com una música de successions de ressonàncies primigènies, d'un esperit i per a un esperit màgic. L'obra està plena d'indicacions molt suggeridores: "lluny", "obscur", "profund", "calma", "misteriós", "a l'aire", "perdent-se"... Alguns d'aquests conceptes els trobem en altres obres de Mompou. Però és aquí on el context fa entendre millor el caràcter iniciàtic del seu plantejament. Amb el terme iniciàtic volem referir-nos a la idea d'iniciar una nova mirada cap a la música i el seu sentit, partint de l'arrel més primitiva, des de la qual una ressonància, com les que s'emetien en les grutes, adquireix una dimensió transcendent o màgica. De les cinc peces que integren *Cants màgics*, la darrera ens apropa d'una manera especialment poderosa a aquesta significació de la ressonància, on la presència dels intervals de quarta i de quinta no són tan sols la base estructural de l'harmonia, sinó també de la melodia. Així mateix, hi trobem la calma, la profunditat i la llunyania necessàries per retrobar els sons originals:



Imatge 97. *Cants màgics V* (1917-1919).

Els acords actuen com a ecos ressonants de la primera nota (figura de blanca). El moviment descendent de tercera, dóna l'efecte d'un so que s'esvaeix, com si fossin els sons de les coves esmentades per Reznikoff.

En la tercera peça de la mateixa obra, Mompou indica que el so sigui ressonant amb la intenció que s'expandeixi a través de l'aire, amb l'expressió *una mica d'aire*. Utilitza un format d'arpegi que ha de ser interpretat com una "esgarrapada" per donar més sonoritat ressonant. Manté les mateixes estructures verticals de quartes i quintes en l'arpegiat de la part superior (sol - do - fa), afegint una nota de pas (fa -5-agut). Aquesta nota de pas (fa -5-agut), incorpora l'efecte d'un pinçament (amb el sol -5-agut), reforçant la sensació de col·lisió degut a la dissonància. En el segon acord fa el mateix procediment a la quarta inferior. El tercer acord produeix l'efecte de resolució de les tensions dels

dos primers acords. Aquest tercer acord tanca el procés. Ho fa per mitjà d'un arpeggiat, que tot i mantenir alguns intervals de quarta (fa - do) i de quinta (mi^b - la^b), és de menor amplitud i incorpora l'interval de sexta entre la primera nota i la darrera de l'arpeggiat (fa - la^b). L'efecte de ressonància està reforçat per els arpeggiats paral·lels que sonen per sota amb diversos intervals a distàncies superiors a l'octava. Tot el procés es fonamenta sobre la ressonància del (si^b) greu, que actua com la ressonància fonamental a partir de la qual s'edifica tota l'estructura vertical:

▶ Imatge 98*. *Cants màgics III* (1917-1919).

La ressonància com una expressió de l'origen queda reflectida en l'interès que Mompou demostrà en els aspectes relacionats amb els avenços científics de l'espai, fora dels límits del planeta. Mompou pensava que la música estava cercant un origen que es situava fora del nostre àmbit conegut:

“... Por su lado la música actual ha penetrado en los confines del sonido. Nos transporta en el más allá de los tiempos, evoca el mundo misterioso del Génesis, en ciertas obras se convierte en ruido y grito. Misteriosa alba primera sobre nuestra tierra e intento de captar la música del espacio. Recomenzar... Recomenzar”.¹³

En aquest sentit, trobem aquesta ressonància a *Le Planétaire*, que forma part de *Souvenirs de l'Exposition*, obra encarregada en motiu de l'Exposició universal de París de l'any 1937. En aquesta obra, una de les poques que Mompou va escriure a la tercera dècada del segle, la ressonància té una funció fonamental per expressar el caràcter que el compositor ens indica *Lontain et mystérieux*. Tot i no haver-hi lligadures a l'aire, les tessitures on ressona l'instrument, convida a la superposició d'harmònics a mesura que avança la frase, finalitzant en una ressonància que queda a l'aire, segons indica amb les lligadures que queden sobre el silenci. La ressonància continuarà sobre els silencis, i només s'articularà just al començar la següent frase:

¹³ Frederic Mompou. Comentaris biogràfics. BC. M4986/39.

LE PLANÉTAIRE

Lointain et mystérieux (♩ : 104)

p très enveloppé

▶ Imatge 99*. *Le planétaire. Souvenirs de l'Exposition (1937).*

III.4.3. Ressonàncies i lligadures

La ressonància és el punt de transformació del so en silenci i del silenci en so, com succeeix amb les campanes quan les sentim des de la llunyania: el so s'esvaeix difusament, tot i que hagin deixat de vibrar, i es converteix en un record. En aquestes ressonàncies es fa palesa la matèria de la música, la part física més elemental: la suma i l'autogeneració de sons harmònics. D'alguna manera podem afirmar que, en aquesta música, els elements necessaris per al creixement del discurs musical (melodia, harmonia, ritme...) actuen com a mediadors perquè la ressonància s'articuli creant una semàntica original, d'acord amb els principis fonamentals de la naturalesa física, que ens ofereix així la seva bellesa material.

El piano és l'únic instrument que permet a Mompou aquest tractament de la ressonància, gràcies al procés de generació dels seus harmònics. En aquesta concepció, podem trobar amb molta freqüència, com a recurs de notació, les lligadures que no resolten a cap nota, indicant que la sonoritat queda en suspensió i alhora articulant-se:

▶ Imatge 100*. *Fêtes lointaines* (1920).

En aquest exemple de *Fêtes lointaines* podem veure la seqüència d'acords encadenats dins dels quals hi ha una veu melòdica interna. Aquesta melodia ha de quedar lligada en un sentit horitzontal. Els acords han de ser polsats de forma que s'articulin sense que acumulin els harmònics indiscriminadament, fet que no permetria la distinció clara de la melodia. En aquest sentit, l'articulació dels acords, o millor dit, de les ressonàncies, ha de ser de tal manera que participi també de la línia melòdica. Això significa que per una banda la ressonància no pot quedar seccionada, però al mateix temps ha de ser articulada. Aquesta és una de les dificultats tècniques més importants per a l'expressió de la música de Mompou.

Mompou utilitza la ressonància en materials musicals on ja existeix una demarcació melòdica i harmònica definida prèviament, com els temes populars de *Cançons i danses*:

The image displays three staves of musical notation for the piece 'El noi de la mare, Cançó III.' by Mompou. The first staff is marked 'espressivo' and 'p'. The second staff is marked 'pp'. The third staff is marked 'Rit.' with a dashed line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols like slurs, ties, and dynamic markings.

▶ Imatge 101*. *El noi de la mare, Cançó III.* (1918-1928).

Si bé aquest signe de lligadura és també emprat pels compositors impressionistes, mai no ho és d'una manera tan constant dins d'una mateixa frase musical ni tampoc en gairebé la totalitat de l'obra d'un compositor, com és en el cas de Mompou.

La ressonància, com a eix fonamental del seu discurs, no és fruit d'un procés de desenvolupament estilístic. Des de les primeres obres és constant. Forma part del seu univers perceptiu. A la seva primera composició, *Impressions íntimes*, ja utilitzava aquest recurs com si fos una campana:

2

Larghetto $\text{♩} = 66$

II.

Imatge 102. Plany II, *Impressions íntimes* (1911-1914).

L'articulació de les ressonàncies permet que la sonoritat no quedi totalment emmarcada dins d'estancs harmònics. Anul·la la demarcació, la divisió. Sense perdre la claredat melòdica, aconsegueix una distensió suau, progressiva i persuasiva de l'harmonia. Així, la música de Mompou no és una música que afirmi quelcom, sinó que cerca el suggeriment per arribar a l'essència de la imatge i del concepte, en el sentit que ho comenta Jaume Cabré: “amb el suggeriment, la pinzellada, l'ombra de la insinuació, que són armes artístiques poderosíssimes, accedim a noves veritats. Quan anomenem l'objecte o el sentiment, fem a miques la il·lusió que provoca el suggeriment”.¹⁴ En aquest sentit, el sentit fluït i flotant de la sonoritat a través de la ressonància, esdevé el contingut mateix, el qual només vol ser suggerit. Mai afirmat.

¹⁴ Jaume Cabré. *La matèria de l'esperit*. Ed. Proa. Barcelona, 2005, p. 126.

III.4.4. L'expressió del silenci

“Es verdad que solamente callando se dice lo más acertado. El silencio nos cuenta muchas cosas! He sabido callar siempre. El que sabe leer o escuchar el silencio me comprenderá. Dentro la verdadera amistad hay también tanto silencio...!”.¹⁵

El silenci és important per a Mompou, perquè és capaç d'explicar-nos coses, pot estar ple de contingut. Aquest valor del silenci també es manifesta en les seves obres perquè Mompou té consciència que música i silenci són fragments d'un mateix origen. Ramón Andrés suggereix que el despertar de l'inconscient al so del món es convertí en el que avui entenem per música. Fou una conseqüència d'un traspàs permeable del que està dins (allò que participa del silenci) i el que està fora de nosaltres (allò que participa de la música) i una observació de com la matèria sonora, integrada o no en una estructura, es converteix en una forma de relació i organització humanes, una posada en comú d'allò inexplicable. Mitjançant la música, el que és desconegut pot convertir-se, no sabem com, en un fenomen col·lectiu i comprensible.¹⁶ Per tal de contextualitzar la importància del silenci en la música de Mompou, considero necessari situar prèviament la relació entre el so i el silenci, malgrat ens podem estendre en l'explicació.

El primer que va incidir en l'ésser humà i en la seva constitució de l'enteniment fou el so i no la seva organització, que es va produir posteriorment. En el procés històric d'estructuració i ordenació del so, el silenci ha anat cedint la seva presència al moviment del so, i per tant, perdent progressivament aquesta naturalesa d'origen comú. El silenci ha anat adquirint, a poc a poc, el paper d'assenyalar la respiració, l'articulació o l'absència de so. Formant part o no del discurs musical, el silenci s'ha convertit progressivament en el descans del so. És interessant adonar-nos que la música més escoltada en els últims temps (pop, rock, new age...) no inclouen pràcticament mai el silenci, com un instant de la música. Si bé aquesta circumstància no és determinant perquè el discurs pugui ser estructurat, sí que és molt rellevant per tal de percebre l'absència actual de la naturalesa complementària entre el so i el silenci. Ens revela també una consciència d'audició incompleta.

Marius Schneider observà que en les cultures antigues amb un cert desenvolupament, la percepció auditiva disminuïa en benefici de la percepció visual, mentre que en les més primitives el poder acústic, molt lligat a l'evolució dels rituals, era predominant:

“Las altas culturas dan más importancia a la forma i al material que no a los criterios de la voz y del ritmo ambulatorio... las altas civilizaciones “piensan” y sistematizan conscientemente sus ideas por medio de signos abstractos (símbolos): los primitivos “bailan” y cantan sus ideas, que en su mayoría viven en las capas inferiores de la conciencia”.¹⁷

En aquest sentit, el formalisme modern originat en la filosofia grega, sobretot en Aristòtil, desautoritzà i anul·là bona part del pensament de civilitzacions anteriors. Aquesta circumstància va fer desaparèixer el pensament acústic. Hem d'entendre aquest pensament acústic, com la música que integra el silenci, allò que és intern i substancial. María Zambrano ho diria d'aquesta manera:

¹⁵ Frederic Mompou. Comentaris biogràfics. BC. M4986/40.

¹⁶ Ramón Andrés. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷ Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Ed. Siruela. Madrid, 1998, p. 20.

“En el escuchar se da lo más penetrante y hondo de la atención, la decidida atención que el ejercicio de la vista no requiere”.¹⁸ María Zambrano ens parla de l'oïda divina situada en el centre del món, tot comentant l'escolta d'Apol·lo en el temple de Delfos, i Frederic Mompou esmenta el bosc d'Apol·lo per explicar el sentit dels seus intervals de quartes i quintes:

“Por otra parte, es significativa y muy curiosa la descripción que figura en un escrito de Martinus Capella hacia el año 430 que dice: “... en el bosque sagrado de Apolo, los árboles cantan las melodías del dios; las ramas altas y las ramas bajas cantan a la octava, y las del centro en el grado que divide la octava en una quinta y una cuarta”... Ignoraba yo entonces que mi primera concepción armónica coincidiera tan exactamente con la música de aquel mítico bosque”.¹⁹

Aquesta oïda divina també és la que utilitzaven les sibil·les, les verges gregues de Delfos a les quals acudien nobles i homes importants de totes les procedències per conèixer el seu futur. El cant de la sibil·la, la presència del qual s'està recuperant (fins i tot va ser declarat patrimoni immaterial de la humanitat per la Unesco l'any 2010), no és res més que una traducció, des de l'edat mitjana fins a la nostra modernitat, d'aquella oïda coneixedora de l'altra realitat, a la qual es pot accedir construint ponts amb el silenci mitjançant el so del cant i la seva ressonància.

Les referències antigues sobre l'escolta o sobre l'oïda transmeten sovint connotacions relatives al coneixement, la saviesa o la transcendència. Aquest sentit, més que qualsevol altre, funciona com una porta d'entrada, un punt de connexió per poder estructurar la ment que ens permet una consciència de l'existència d'una realitat de la qual formem part però que no podem descriure, només subtilment percebre. Dit d'una altra manera, l'oïda és el pont de transmissió per captar una consciència transcendent. Quan György Ligeti es lamenta que als compositors ja no els necessiten, està dient que ja no hi ha ningú interessat en escoltar la creativitat de l'organització dels sons? O potser és un plany perquè ningú no escolta per mitjà d'aquella oïda de la qual ens parlen Zambrano i Schneider, d'aquella oïda que pot escoltar el silenci perquè és la seu de l'esperit?

Quan la nostra oïda percep una idea o un símbol identificable per a la nostra ment, tot i que el signe (llenguatge) pugui semblar incompreensible, ens hi reconeixem perquè s'estableix el lligam amb el nostre passat inconscient, amb el nostre passat original. Aleshores, l'oïda escolta, té interès en sentir, s'activa.

En l'article sobre Mompou, *Chants magiques* (1921), Vuillermoz recordava aquestes paraules de Claude Debussy:

“Jo, ho dic tremolant, estic segur que la música s'ha basat fins ara en un principi fals. Es busca massa escriure, es fa música per al paper abans que per a l'oïda. Massa importància a la fórmula, a la professió. Es busquen les idees en si, en lloc de buscar-les al seu voltant. Es combinen, es construeixen, s'imaginen temes que volen expressar idees... Es fa metafísica i no es fa música. Aquesta ha de ser registrada espontàniament per l'oïda de l'oient, sense que

¹⁸ María Zambrano. “Apolo en Delfos”. *El hombre y lo divino*. Ed. F.C.E. México, 1986, p. 337.

¹⁹ Frederic Mompou. *Discurs Música callada*. BC. Publicat a *Miscellania*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

calgui el descobriment d'idees abstractes en els meandres de complicats desenvolupaments".²⁰

És molt probable que Mompou no hagués llegit aquest escrit de Debussy fins que Emile Vuillermoz el reproduís en el seu article *Chants magiques*, però tota la seva obra és una expressió fidel d'aquest manifest. Mompou fa una música nova que ens identifica amb el nostre moll de l'os, amb la primera significació del so, amb l'oïda capaç de copsar el silenci. Per això, en Mompou, el silenci té la mateixa rellevància que el so. Per això la seva música és la música del silenci com assenyala Jankélévitch: "lo que quiere Mompou es alcanzar el punto intangible donde la música se ha convertido en la voz misma del silencio, donde el silencio mismo se ha hecho música".²¹ Per altra banda, la presència del silenci en la vida de Mompou és intensa i contínua pel seu caràcter reservat i per la seva actitud d'observació permanent. Fins i tot trobem reflexions explícites en els seus escrits: "el pensament no treballa més que dintre del silenci",²² en el mateix sentit que Marcel Proust: "els llibres són obra de la soledat i dels fills del silenci".²³

Per a Mompou, el silenci no és un moment més del discurs musical, un punt d'articulació o un descans de la sonoritat, sinó que adquireix una presència continua lligada a la presència del so. És el moment des del qual el so pot néixer, existir, i així despertar l'inconscient. El silenci és per a ell la font primera, la font necessària de naturalesa divina: "Calla sempre, recorda't del silenci diví quan compreguis que la veritat serà incompresa".²⁴

El silenci també li permet expressar-se sobre ell mateix, però com si fos l'ànima:

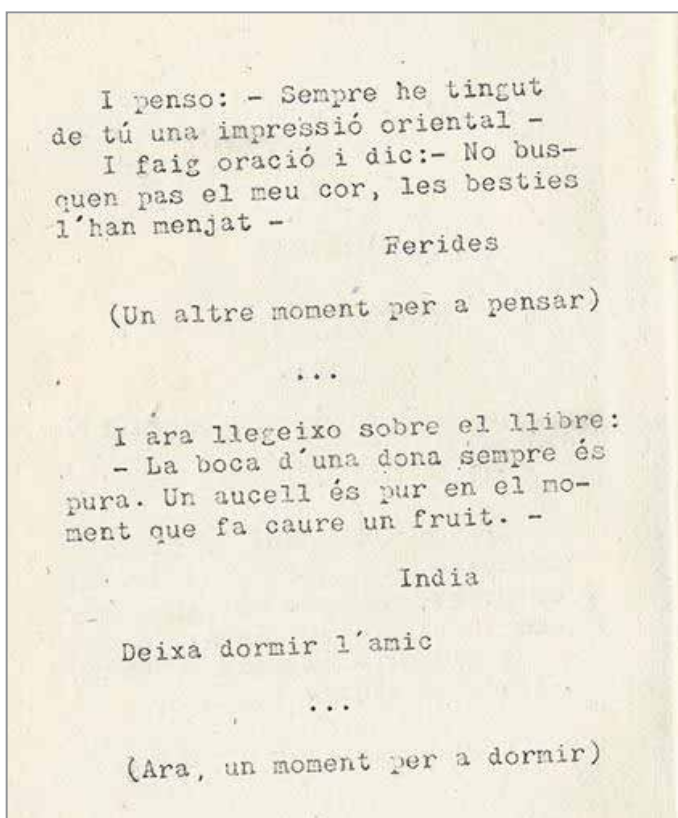
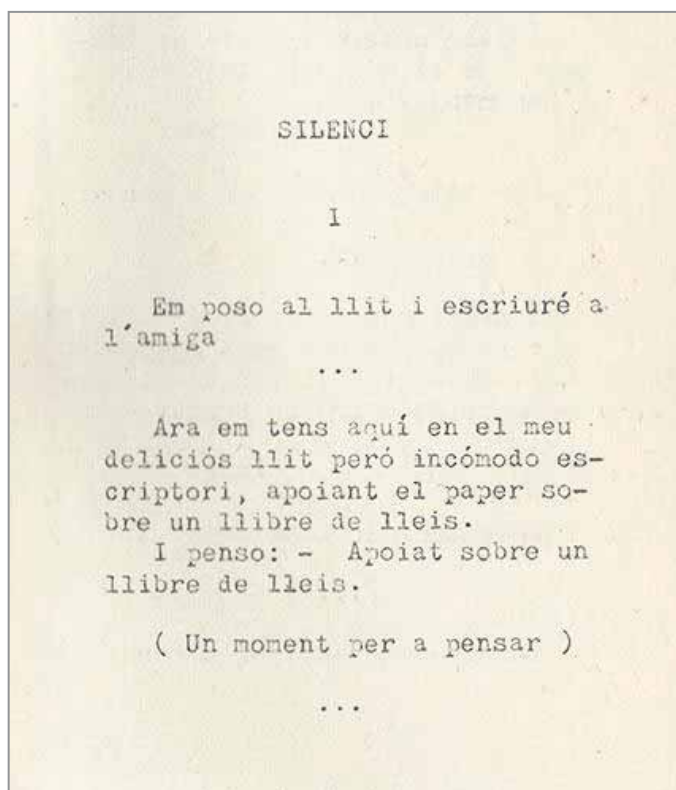
²⁰ Émile Vuillermoz. Traducció de l'article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya* el 21 de maig de 1921. No hi consta traductor, p. 5.

²¹ Clara Janés. *Textos i doc...*p. 398. Reproducció d' *El mensaje de Mompou* de Vladimir Jankélévitch, publicat a la *Revista de Occidente*, 1971, p. 298-311.

²² Clara Janés. *La vida...*, p. 93.

²³ Edward W.Said. *Elaboraciones musicales*. Edit. Randonpm House Mondadori. Barcelona, 2007, p. 125.

²⁴ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 93. Cita del pensament de Frederic Mompou.



Imatge 103. *Silenci*, quadern *Impressions* (post. 1918).²⁵

²⁵ Frederic Mompou. Quadern *Impressions*. CJ. Annex.

La naturalesa d'home de poques paraules i música de poques notes, juntament amb la seva concepció estètica tendent a la concreció i la síntesi, fan que el silenci actuï com si fos un pol d'atracció, una presència permanent del discurs sonor. Algunes vegades podem trobar indicacions allunyades de les habituals sobre el tempo o el caràcter, que indirectament tenen relació amb el silenci, com en el exemple següent: *sota el pes de la son*. Aquesta indicació de la segona peça de *Cants màgics* reforça el caràcter estàtic però a la vegada duu implícit el moviment de respiració i el silenci característic d'aquest moment:



Imatge 104. *Cants màgics III* (1917-1919).

També alguns títols, com *Secret*, d'*Impressions íntimes*, o *A la recerca de l'oblit*, del *Ballet per a piano*. Indicacions com “perdent-se”, “très loin” (“molt llunyà”) o “comme un écho” (“com un eco”) ens remetent a uns espais que s'aproximen al silenci:



Imatge 105. *Fêtes lointaines VI* (1920).

Però el paradigma de la presència del silenci en la música de Mompou el trobem en allò que Jankélévitch anomena “quietisme místic”, la recerca de l’essencialitat, o, com diu el filòsof “la quinta essència”,²⁶ de la *Música callada* on “se escucha a Mompou a lo largo de las veintiuna soledades, de los veintún silencios”.²⁷ Aquest punt intangible és el punt de la transformació, tan intangible que, tot i existir, no el podem agafar. Estem dins de l’àmbit de l’eternitat tal i com Mompou l’explicava en els seus pensaments, l’etern present, el moviment continuat de recomençar.

En la *Conferència sobre res*, John Cage diu: “Sóc aquí i no hi ha res a dir... El que necessitem és silenci; però el que el silenci necessita és que jo continuï parlant”.²⁸ De la mateixa manera, Mompou pot expressar el silenci amb el mateix so. El pianista Arcadi Volodos em comentà la seva forma d’entendre i interpretar la darrera peça del tercer quadern de *Música callada*, com el procés d’un batec del cor que es va aturant a poc a poc, irremeiablement, fins desaparèixer. És una forma d’expressar el silenci:

M. C. 2-6

MUSIC IMPRIM BONDOUFLE 91032 EVRY Cedex Tlx: 60.66.78.39

▶ Imatge 106*. *Música callada XXI* (1965).

²⁶ Clara Janés. *Textos i doc...*p. 400. Reproducció d’*El mensaje de Mompou* de Vladimir Jankélévitch.

²⁷ *Ibid.*, p. 399. Jankélévitch anomena vint-i-un silencis, atès que quan va escriure el seu assaig sobre Mompou, l’any 1971, encara no s’havia publicat el quart quadern amb les set darreres peces de *Música callada*.

²⁸ John Cage. *Op. cit.*, p. 60.

III.4.5. L'absència de límits

Hem pogut constatar que Mompou entenia l'eternitat com una successió de períodes que es van produint permanentment, en un flux continu, que comença i finalitza sent sempre el mateix i a la vegada diferent.²⁹ Aquesta idea de dinamisme, on el principi i el fi es van tornant com si fossin parts d'una roda que roda per si mateixa, inabastable, implica que l'eternitat també es dona en el moviment “fins l'instant que suposem retornarà la immobilitat”.³⁰ Per a Mompou, l'eternitat participa de la idea que tot és el mateix lloc dins del qual tot succeeix. Això ens duu a “l'absència del límit”, que el compositor dibuixà tan gràficament amb la inclusió de les línies discontinues que hem vist en els pensaments dels apartats corresponents:

“Si la naturalesa ens ensenya que tot recomença és també just creure que aquest principi i fi, aquesta eternitat suposada per la nostra pobra imaginació, és sols un període de l'eternitat”.³¹

Mompou, d'acord als místics i savis de totes les cultures, no entenia l'eternitat com la consciència d'un temps perpetu, sinó com una consciència que es dona, en la seva totalitat, sense temps. El moment etern és, doncs, un moment intemporal, que integra en un mateix flux l'abans i el després, l'ahir i el demà, el naixement i la mort. Viure en el moment intemporal és percebre una consciència d'unitat. Aquesta consciència entén la realitat sense demarcacions, sense divisions. Dit d'una altra manera, és l'alliberament dels oposats.

Però l'expressió d'aquesta consciència d'unitat, d'allò il·limitat, implica una gran dificultat per al llenguatge i el pensament, que estan fets de límits. En el documental *L'homme et sa musique*, Mompou comentava la paradoxa que el moment de més esforç per trobar la millor idea sovint es convertia en el moment més estèril i també explicava el procés en el qual va concebre el *Preludi VI* (per a la mà esquerra), d'una manera absolutament inconscient, simultàniament amb una conversa amb el guitarrista Miquel Llobet al seu estudi de París. Aquests fets són indicadors que la seva música és filla d'una consciència en la qual la realitat no té fronteres, i hem de recordar que la percepció del que no té fronteres és una percepció directa, immediata i no verbal, de cap manera una teoria filosòfica. Recordem també que en una conversa sobre *Música callada* amb Clara Janés, Mompou no va saber analitzar la pròpia música:

“Le pedí luego que brevemente me hiciera su propio análisis musical de la obra.

—Nunca la he sabido analizar! —exclamó. Y sentándose al piano se puso a tocar haciendo comentarios de vez en cuando”.³²

En aquest sentit, la llibertat engendrada per una ment que accepta una realitat sense demarcacions permet a Mompou viure, si no fora, amb molta llibertat, els convencionalismes artístics, ideològics i socials. I aquesta manera d'entendre el concepte de la realitat és, al nostre entendre, un fonament indispensable de l'origen de la seva estètica del recomençar.

En la seva semiòtica compositiva, hi podem trobar els detalls que ens fan entendre una voluntat de no imposar límits, com són l'absència de divisions entre els compassos o les lligadures indicadores

²⁹ Vegeu l'apartat dedicat a *Eternitat i intel·ligència*, p. 119.

³⁰ Vegeu l'apartat dedicat a *l'Eternitat: la roda que roda per si mateixa*, p. 123.

³¹ *Ibid.*

³² Clara Janés. *La vida...*, p. 253.

de no limitar les ressonàncies, com hem vist en l'apartat sobre ressonància. Pel que fa a l'absència de les barres divisòries, trobem exemples a totes les etapes de la seva vida creativa, des de *Suburbis*, *Charmes*, *Trois variations...* fins a *Música callada*. Aquesta circumstància ens fa considerar que aquests recursos no corresponen a una intenció puntual d'una època, sinó que fonamenten una manera d'expressar-se, d'acord amb una estètica immutable durant tota la seva obra.

En el següents exemples constatem l'absència de barres divisòries per a la mesura. A voltes utilitza la divisió per indicar la diferència dels caràcters entre dos processos diferents. En el cas següent de *Charmes* ho fa amb una doble barra entre el primer sistema i els dos següents. El primer sistema, amb la indicació *sourd*, participa d'allò més silencios, i *très rythmé*, indica molt moviment. La segona és més tranquil·la i profunda:

The image displays three systems of musical notation for piano, likely from the piece *Charmes IV*. The first system is marked *très rythmé et sourd* and features a 4/4 time signature with a series of eighth notes in both hands, creating a rhythmic and somewhat muted texture. The second and third systems are marked *profond* and feature a 2/4 time signature. The right hand in these systems plays a melodic line with eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes, marked with a forte dynamic (*8.....!*).

▶ Imatge 107*. *Charmes IV* (1920-1921).

En altres obres, Mompou utilitza només algunes divisions de compassos puntuals en un dels pentagrames, per indicar el punt del moviment rítmic on s'inicia la frase. A l'exemple que segueix de *Trois variations* ens fa entendre, que la primera figura de corxera amb punt i semicorxera, ha de tenir un caràcter d'anacrusi ben clar per significar la caiguda rítmica sobre la figura blanca (fa), que impulsarà la frase cap endavant. Les línies divisòries només són anotades en un dels pentagrames, el superior de la melodia. Tot i que aquesta peça té un esquema rítmic molt perfilat, l'expressió

visual resultant de la minimització de la presència de la barra divisòria suggereix un caràcter més fluït, que si la divisòria passés pels pentagrames de les dues mans. Aquesta notació per disminuir la idea de separació, és un recurs habitual de Mompou amb l'objectiu de suggerir el flux continuo ressonant:

Très aimable (♩ = 54)

3 *mf*

rit. *espressivo* *R.*

sf *p*

rit. répétez, je vous prie

▶ Imatge 108*. *Courtoisie, Trois variations* (1921).

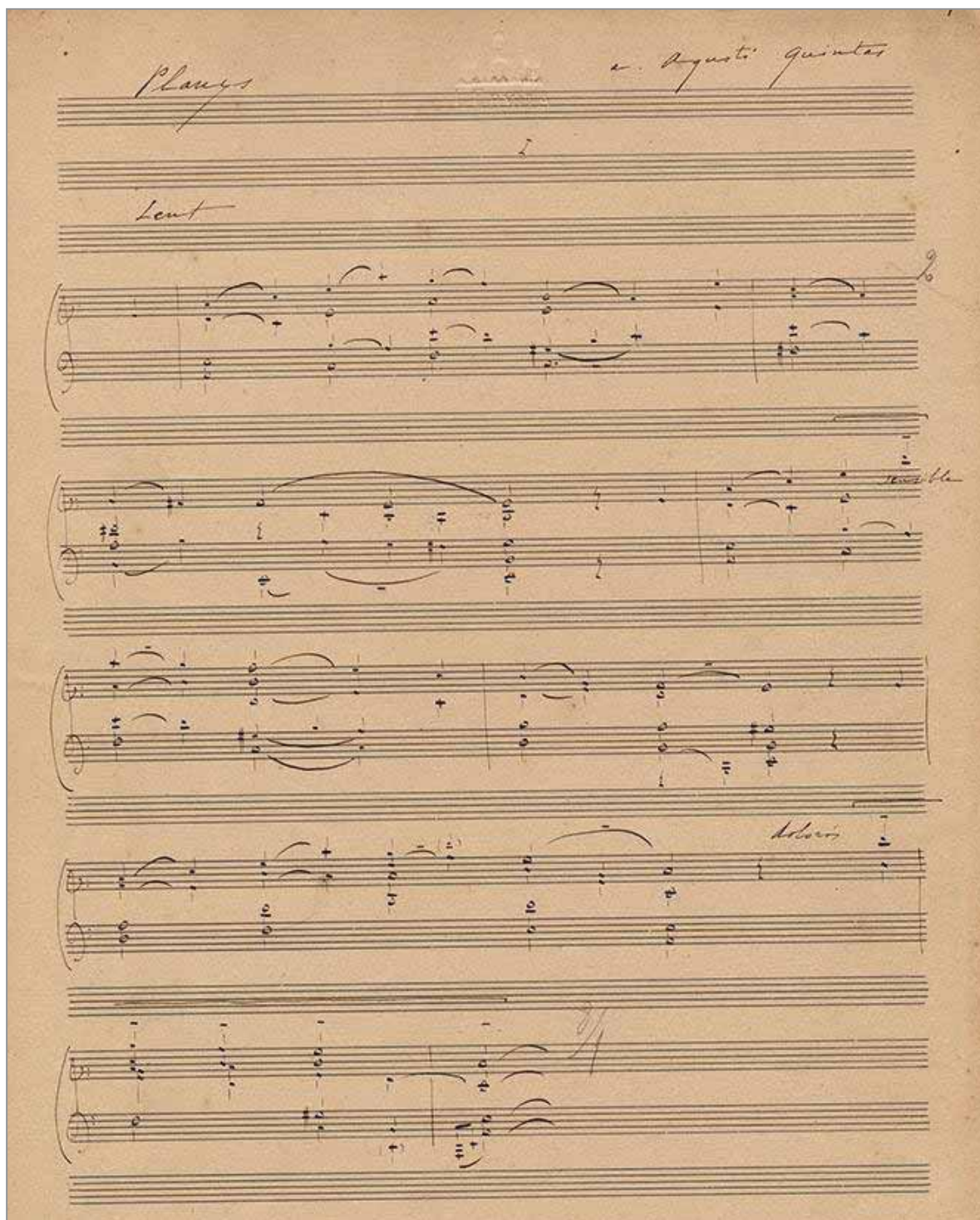
En el format de notació editada, el caràcter fluït d'aquesta música es fa palès, però si observem els hològrafs, en els quals si suma el caràcter de l'escriptura de Mompou, molt lleugera en els traços, gairebé fugissera, l'efecte de fluïdesa encara resulta més intens. Fins i tot, en peces de textura més elaborada, de trama contrapuntística, com és el *Preludi VIII*:



Imatge 109. *Preludi VIII* (1943-1944).³³

³³ Frederic Mompou. *Preludi VIII*. BC.

En la primera composició que Mompou va donar per bona l'any 1911, titulada en primera instància *Adéu*, després *Planys* i finalment *Lent*, revisada posteriorment l'any 1959, ja hi va fer un tractament de les barres divisòries de compassos molt fora de l'ús, donat que la divisòria actuava com un element expressiu més. Com podem veure, té una funció expressiva dins del so com indicador de l'estructura general en la divisió de les frases. Cada compàs és una frase. Sembla que les barres hagin estat col·locades posteriorment al text musical, talment com ratlles de separació:



Imatge 110. *Planys, Lent. Impressions íntimes* (1911).³⁴

³⁴ Frederic Mompou. *Planys, Lent*. BC.

En resum, podem dir que Mompou, amb les seves ressonàncies, expressa els aspectes més originaris de la música, aquells que remetent a les ressonàncies que els primers homes escoltaven dins les coves. Mompou recupera el protagonisme del silenci com a part integrant de la música, convertint-se en un recurs, que recupera també, una escolta, una oïda, que ens apropa a la consciència transcendent. En aquest sentit, Mompou és un primitiu; el seu primitivisme apel·la a la utilització del so com el mitjà directe per a l'experiència, sense cap tipus d'abstracció mental. Connecta amb la psicologia primitiva que percep quelcom essencial, allò que Schneider anomena “el movimiento en las formas y el carácter fluctuante de los fenómenos”, que caracteritza les cultures més primitives, contràriament al que suposa “el aspecto estático y el perfil puro i estrictamente geométrico de la forma”,³⁵ de les cultures més avançades.

És així, que les ressonàncies fetes de so i silenci, flueixen de forma lliure expressant els continguts de la realitat i no formen part d'estructures estàtiques de formes establertes, en les quals la geometria dels sons dibuixen el discurs formal. “La concepción primitiva de lo esencial es realista, artística e intuitiva; su carácter, dinámico”.³⁶ En aquest aspecte, els sons es van configurant a partir de la mateixa sonoritat dinàmica, com hem vist en l'expressió de la “nota a nota” com explica Mompou en *L'Estudi del sentiment*. El dinamisme del so de Mompou, no el trobem en la velocitat ni les notes curtes, sinó en la projecció ressonant dinàmica que flueix fent desaparèixer els límits dels seus compartiments.

³⁵ Marius Schneider. *Op. cit.*, p. 20.

³⁶ *Ibid.*

III.5. RECOMENÇANT LA FORMA

III.5.1. Melodia i eternitat

Mompou entén la melodia per expressar el sentiment, en el qual intervenen tres moments.¹ La “nota sensible” està en el punt més àlgid de l’expressió. Aquestes notes flexibilitzen el seu moviment, amb retard o amb retenció. Mompou, en el seu document *L’Expressió per a la interpretació al piano* especifica que és la mateixa sonoritat, la que dicta a la nota sensible, la manera de moure’s:

“Emperó, qui veritablement obeeix directament l’inspiració, qui sent aquesta necessitat de desplaçar-se, retrasarse ó allargarse és la sonoritat, ella mateixa. I sent ella el valor d’origen i que d’ella depend aquest “petit moviment” sobrevingut de la nota sensible, en aquest cas mesurar ó medir la sonoritat es cosa mes difícil.

Sense poguer-ne obtenir un resultat completament just, de moment molt serà per avençar dins l’art d’interpretar, analitzar científicament com observador al microscopi aquest “detallisme” de sonoritat i temps, aquests diferents moviments que sofreix la nota sensible baix el domini de la sensibilitat d’una bona interpretació”.²

En el seu tractat, Mompou atorga a la sonoritat una naturalesa gairebé independent, que obeeix la inspiració de l’intèrpret. L’intèrpret ha d’estar en un estat receptor per saber reconèixer què és allò que la sonoritat li demana. Cal analitzar el detallisme del moviment de la nota sensible, com si fos un moviment que es produeix per si mateix, d’acord al procés de la mateixa sonoritat. En altres paraules, Mompou entén que la sonoritat té les seves pròpies lleis, les quals modulen tot el procés melòdic. No és la intencionalitat a priori, diguem-ne crítica o pensada de l’intèrpret, que genera l’estructura d’una melodia, sinó l’escolta de la seva sonoritat.

Des d’aquest raonament hem d’entendre que, per a Mompou, la sonoritat de la frase té una existència pròpia i orgànica, de la mateixa manera que la té qualsevol forma d’existència. Serà la sensibilitat o la inspiració, la que podrà captar aquesta existència:

¹ Vegeu l’apartat dedicat a *La sonoritat del sentiment*, p. 79.

² Frederic Mompou. *L’Expressió... CJ*.

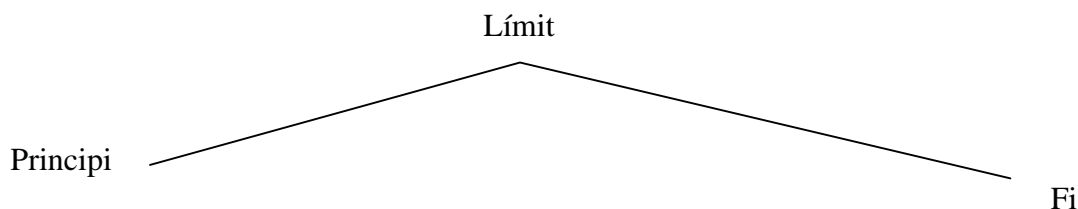
“Debes concebir la música como una pura inspiración, como un fluido que viene de fuera, que recibes o captas como si se tratase de una especie de médium”.³

Aquest comentari ens recorda els flirteigs amb el món de l'ocultisme i l'interès pels fenòmens psicològics.⁴ Tanmateix, també l'hem d'entendre com un exemple de la seva personalitat, que participava d'una consciència espiritual, reflectida en bona part de la seva música, la més essencial. Aquesta funció de mèdium tindria la missió de transmetre un contingut d'origen desconegut o diví, com assenyalà el compositor: “Los artistas son los magníficos servidores del Arte, solamente intermediarios entre el creador y la obra”.⁵

Així, la *melodia*, com una expressió sonora que es manifesta en la percepció del moviment, es correspon amb el pensament de l'eternitat. Mompou utilitza el mateix format gràfic per representar el moviment de la melodia i el de l'eternitat (conseqüència de l'alternança dels oposats), així, la concepció de l'eternitat queda reflectida en la melodia. Per tant, podem afirmar que per a Mompou, la melodia és una manifestació i una vivència d'eternitat. El fet que per a Mompou l'eternitat estigui situada fora del temps, sigui intemporal, explica que la morfologia de la melodia, com a formant de les seves estructures musicals, tingui com a principal característica la brevetat. La melodia de Mompou sempre és breu, i el que fa és reiniciar-se i finalitzar amb pocs compassos o notes. Aquest procés es repeteix contínuament vertebrant el conjunt de la peça i evitant qualsevol tipus de desenvolupament temàtic. Són “moments de sentiments” nascuts de les impressions; són records de les impressions. Aquestes impressions, de les quals Mompou pren consciència donant rellevància al terme “forta emoció”,⁶ són un estat psicològic del present, mentre que el sentiment recorda un estat del passat, reproduint-lo.

Per tant, hem d'entendre que la seva concepció de l'eternitat, en la qual hi esmenta tres punts, *principi, límit i fi*, té la seva equivalència en els tres moments que estructuraven la melodia: *inici, punt sensible o moment de sentiment i punt de prolongació* en el qual el moment de sentiment s'esvaeix. I, de la mateixa manera, que l'eternitat és un moviment permanent perquè forma part d'altres eternitats, de manera que els límits i el temps desapareixen, la melodia també funciona com un circuit repetitiu en el qual les frases tendeixen a suprimir els seus límits i a relativitzar el sentit del temps, com a marc mesurador.

Esquema de l'eternitat:



³ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 58.

⁴ Vegeu l'apartat dedicat a *De la filosofia dels contraris a l'espiritualitat oculta*, p. 108.

⁵ Frederic Mompou. *Comentaris sobre música*. BC. M4986/41.

⁶ Vegeu l'apartat dedicat al *Recomençar per a Mompou*, p. 184.

Mompou descrivia l'esquema de la següent forma en els seus pensaments:

“ Eternitat:

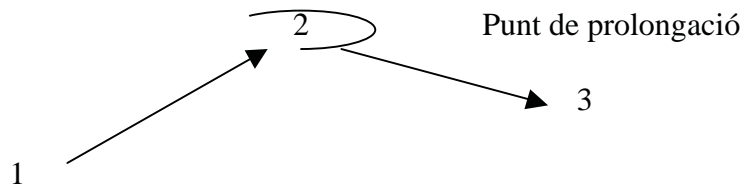
El curs de tot lo que existeix segueix el traçat
d'aquesta ratlla

Una veritat és: que tot principi és un fi
i que tot fi es un principi

L'encadenament de vida i mort – els oposats”.⁷

Esquema de la melodia:

Punt sensible, moment sentiment

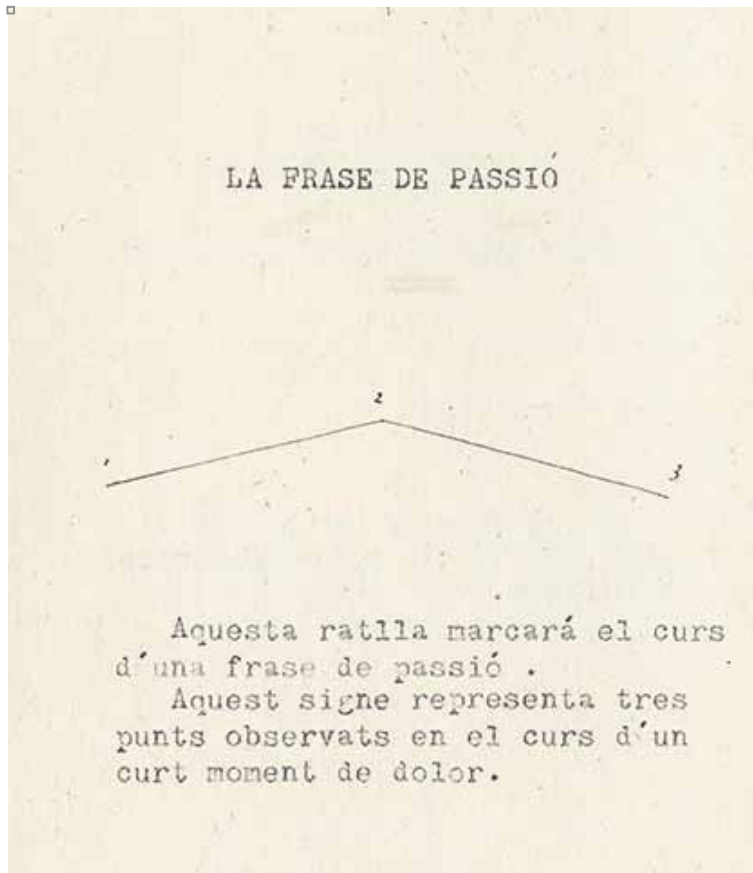


“Aquesta figura que ens representa el moment sentiment la dividirem amb en tres punts:
el primer va en busca del punt sensible, el mes fort
El segón es aquest punt sensible (el grau mes important)
El tercer es la prolongació
del segon i fi del moment sentiment”.⁸

⁷ Frederic Mompou. PS, *Eternitat i oposats*. BC. Vegeu l'apartat dedicat a *L'Eternitat i oposats*, p. 116.

⁸ Frederic Mompou. *Pensaments III*. FM. Reproduït a l'apartat *La sonoritat del sentiment*, p. 79.

També utilitza el mateix gràfic per descriure *La frase de passió*:



Imatge 111. *La frase de passió*, *L'Expressió...* (c. 1919).⁹

⁹ Frederic Mompou. *L'Expressió...* CJ. Reproduït a Clara Janés, *La vida...*, p. 286.

III.5.2. Melodia i estructura

La representació gràfica de l'estructura melòdica és una síntesi, de la mateixa manera que *l'acord metàl·lic* és la síntesi de la seva harmonia. Això vol dir que la melodia no es repeteix de la mateixa manera en les composicions, sinó que la podem trobar amb formes diverses, tot i que sempre és breu i amb el mateix cicle: inici, punt sensible i prolongació.

Justament, per donar valor a la sonoritat, Mompou està a l'antítesi de procurar una forma solidificada que es vagi repetint igual de manera contínua, com fa el minimalisme. Les seves melodies comparteixen la síntesi estructural, però, en canvi, cada una és una renovació d'aquesta síntesi i s'expressa de manera diversa i canviant. Passa el mateix que amb *l'acord metàl·lic* i la multiplicitat de sons que el poden constituir. Fent una analogia formal, podríem comparar-ho a les fugues de J. S. Bach, que tenen sempre la mateixa síntesi formal, però alhora cadascuna és diferent de l'altre, també en la forma, que no amb la seva síntesi. Fer el mateix, sempre diferent, és el gran repte de la imaginació i la creativitat dels grans artistes, i Mompou n'era plenament conscient:

“A ratos pienso que mi espontaneidad y mi desconsideración para las reglas establecidas pueden parecer una falta de cultura y escuela, cuando, en verdad, son fruto de la imaginación ilimitada y de la natural facilidad creadora. Aun así, nunca me abandona el afán de producir obras perfectas”.¹⁰

La vivència amb la qual s'ha d'expressar la sonoritat, no és aliena a la seva manera d'observar, pensar o crear. La manera que va tenir d'abordar els problemes relatius a la vida o a les qüestions metafísiques, és la mateixa amb la qual expressava la seva música, i, per tant, la manera que caldria en principi interpretar-la: d'una manera fluida. Així, les indicacions de caràcter lent, no les hem d'entendre emmarcades en una forma de moviment més o menys preestablerta, sinó que aquesta forma es configurarà en funció de la sonoritat mateixa. En aquest sentit, la música de Mompou necessita permanentment la fluïdesa del moviment, es va materialitzant en el mateix procés. Des d'aquest punt de vista, podem explicar perquè ha de ser breu i perquè participa d'allò immaterial, com si no hi hagués cap pla establert. Ni pel intèrpret, ni, sobretot, pel compositor.

Si ens fixem en l'exemple que presentem a continuació d'*Impressions íntimes, Lento*, hi podem reconèixer l'estructura melòdica amb les seves tres parts: inici, punt sensible, prolongació. També podem observar el format general de la peça, que en aquest cas és una amplificació de l'estructura de cada frase. La forma de la peça es construeix gràcies a la reiteració de la mateixa estructura melòdica, feta amb canvis en els intervals melòdics i amb algunes modificacions en les darreres frases. Opta per fer una escriptura, sense indicació de compàs, en què les barres divisòries no mesurin, només siguin indicadors de frases. Mompou hagués pogut indicar el compàs amb la unitat de figura a la blanca: el primer compàs 3/2, el segon 2/2, el tercer 2/2, el quart 4/2, etc., però això significaria una complicació i un encaixament que aniria en contra de la fluïdesa que pretenia. El resultat d'un *Lento* a pulsació de blanca semblaria un “Largo” de Beethoven. Mompou volia suggerir tot el contrari. Donat que fou la primera obra que va compondre (1911), constatem que aquesta llibertat flotant de la seva melodia estava absolutament en la seva intuïció:

¹⁰ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 58.

Notes sensibles

Lento cantabile espressivo

1911

Revisión: 1959

mf

poco rit.

poco rit.

Rit.

p

▶ Imatge 112*. *Plany I, Lento. Impressions íntimes* (1911-1914).

La configuració de la peça ve donada per les frases, totes amb la mateixa estructura, però ahora són diferents i tenen un context harmònic també diferent. La primera frase té la seva “nota sensible” en

el (la) i acaba en l'acord de Mi menor. La segona frase té la nota sensible en el (si) i acaba en l'acord de Mi major. La tercer frase acaba amb l'acord de La menor, conclouent la peça. En la darrera frase, la prolongació del “moment sentiment” és definitiu i per això el retard no és d'una nota, sinó d'una sèrie de notes, convertint-se en *Retardant*.

És molt destacable que, en un moviment lent amb una estructura rítmica en la qual les dues úniques figures són “negra” i “blanca”, sense cap procés de modulació harmònica, la sonoritat adquireixi la fluïdesa expressiva necessària. La manca de moviment o canvis en tres formants de la música, com són el tempo, el disseny rítmic i el moviment harmònic, ha de quedar compensada per la sonoritat, tant pel que fa a la vibració com pel que fa al moviment de les seves notes sensibles. Aquesta és la dificultat en la interpretació d'aquesta peça i en general de la música de Mompou.

Podem analitzar un altre tipus de melodia diferent a *Música callada XIX*, on la música, segons Mompou era més “composta”:¹¹

▶ Imatge 113*. *Música callada XIX* (1965).

Els dos exemples ens mostren alguns aspectes de l'evolució de cinquanta anys de composició. Aquesta evolució es manifestà en la síntesi formal i harmònica. En aquest cas no hem d'entendre el procés de “sintetitzar” com una simplicitat no composta. Mompou reconeixia que la seva *Música callada* era més composta, tot i que aquest sentit de composició es donés a la inversa del que entenem per compondre, és a dir, en el sentit de reunir i desenvolupar elements. Aquí es depuraven i es despullaven els elements i en aquest treball calia també esforç compositiu.

¹¹ Clara Janés, *La vida...*, p. 253.

“Esta música más que una expresión da un ambiente expresivo, pero en el fondo está la marca del estado de ánimo. En ese momento domina esa tristeza, esa nostalgia, seguramente la preocupación de la muerte. La *Música callada* es una música más abstracta, en uno de los sentidos de la abstracción, porque a la que no tiene ninguna expresión, también la llaman abstracta, y la mía tiene expresión, y está dentro de la línea melódica. Y lo extraordinario es poder sobrevivir con esto. Ahora no hay más que dos caminos: el tonal y el otro. Quien quiere sobrevivir con el primero, tendrá que hacer una cosa muy nueva y muy difícil”.¹²

En l'exemple anterior de *Música callada XIX* podem apreciar que l'estructura melòdica, amb els seus tres punts de moviment, es manifesta en tres nivells: en tota la frase de vuit compassos, cada quatre compassos finalitzats amb els retardants respectius, i cada cèl·lula de dos compassos. És a dir, no és una estructura en la qual es repeteix el disseny cada dos compassos fent “quatre unitats”, sinó que simultàniament, es reinicia la cèl·lula de dos compassos i la de quatre compassos, vertebrant el conjunt de la frase de vuit compassos. Alhora, tota aquesta unitat continuarà reiniciant un nou procés que donarà l'estructura a la totalitat.

La cèl·lula de dos compassos utilitza només quatre figures (una de les quals és anacrusi), per tant són tres sons diferents. Així, els tres punts estructurals de la melodia són realitzats per aquestes tres notes, una per cada punt de moviment (inici, límit i prolongació). “El moment de sentiment” del conjunt de la frase de vuit compassos el trobem en els compassos tres i quatre. Hi ha una dada reveladora que són les ratlles de les notes del baix, les quals són indicatives de les notes sensibles. En aquest punt, el retard i la retenció d'aquests baixos i, alhora, de tot el conjunt harmònic i melòdic, representa el *sentiment incomplet*, indicat “poco rit”, diferent al que farem en el següent grup de quatre compassos, on s'expressa el *sentiment definitiu*, indicat “rit”.¹³

En conclusió, així com l'harmonia de Mompou pel que fa a l'*acord metàl·lic* la podem considerar una expressió de la *Unitat*, tant en quant sintetitza la vibració sonora que ens dona l'efecte de consonància i dissonància, la *Melodia* de Mompou, en esdevenir una expressió de la vivència personal del concepte d'eternitat, expressa també la *Unitat*, en la seva percepció de moviment. Aquest és el punt clau per entendre la naturalesa fluïda d'aquesta música, en el sentit d'escapar de l'encaixament formal i de les obligatorietats harmòniques i melòdiques que l'univers de la tonalitat imposa a la seva música. Les tensions i jerarquies que necessita la tonalitat per desenvolupar un discurs unitari o expressar la *Unitat*, no hi són en la música de Mompou; el que fa és crear unitats mòrfiques que en si mateixes estan expressant la *Unitat*, i, per tant, tot i estar dins les lleis gravitacionals de la tonalitat, no depenen del seu desenvolupament discursiu. Aquesta és la raó de la llibertat de la seva música, quelcom que transmet a l'oïdor. Mééus ho explicava així en el sentit d'un compositor que, ben entrat el segle XX, no renuncia a la tonalitat com a base d'un llenguatge, alhora que ho fa amb un esperit lliure. “Cette conception “réactionnaire”, en même temps qu'un désir réalisé de liberté”.¹⁴

¹² Clara Janés. *Op. cit.*, p. 252. Reproducció de la conversa amb Mompou l'11 de febrer de 1972.

¹³ Vegeu *sentiment incomplet i sentiment definitiu* a l'apartat dedicat a *Una expressió dual del sentiment*, p. 78.

¹⁴ Nicolás Mééus. *Federico Mompou, influencias populares et technique savante dans son œuvre*. Universitat de Lovaina, 1967, p. 215. “Aquesta concepció reaccionària, al mateix temps que un desig realitzat de llibertat”.

III.5.3. Expressió de la brevetat

Els impulsos instintius dels compositors mostren habitualment la tendència a l'expansió i a una coordinació, purament musical, sobre el mateix discurs i els seus components (harmonia, melodia, contrapunt, ritme, etc.). En aquest sentit, sabem que la música es materialitza gràcies a la seva "morfologia del creixement", utilitzant l'expressió de Jan La Rue.¹⁵ Aquesta ha estat la base de l'evolució de la música occidental, des del cant pla i les primeres formes de polifonia.

D'alguna manera, la brevetat de la música pot posar en qüestionament el mateix significat de compondre, en el seu sentit més reeixit en quant a una elaboració i coordinació de materials. És destacable el fet que Mompou es qüestionés a si mateix com a compositor. En una ocasió, a París, el musicòleg Josep Bruyr¹⁶ va trucar a la porta preguntant si aquella era la casa del compositor Frederic Mompou. La resposta va ser que allà no hi era. Davant la insistència del musicòleg francès, li va respondre que allà hi havia "el músic Frederic Mompou".¹⁷ Aquesta anècdota ens serveix per il·lustrar la percepció de si mateix que Mompou tenia en relació a la seva activitat creadora. D'acord al seu principi de renovació, l'any 1923, escrivia:

"Entre el músics també domina el "xerraire". En canvi ens manca el pensador que ens ho digués tot amb una sentència. Aquest podria ser fill de la nostra època".¹⁸

Mompou en lloc de fer una composició a partir de la idea de creixement, fa un exercici compositiu de despullament, en el qual l'activitat intel·lectual té la missió de discernir els sons. La mitjana predominant en extensió en el conjunt de l'obra per a piano, va dels 10 als 70 compassos d'extensió.¹⁹ Cal contextualitzar aquest rebuig a les formes extenses tradicionals, en el marc regenerador de l'art de començaments de segle XX, coincident amb una idea antiformalista que es donà a partir de les obres mestres de l'impressionisme.²⁰ Mompou es va manifestar obertament contrari a les formes llargues preestablertes pels desenvolupaments dels temes, tal com va confiar a José Bruyr: "J'aime Bach. Mais j'avouerai que j'aime déjà moins Haydn et Mozart. Quan à Beethoven, il m'ennuie souvent".²¹ En aquells anys Manuel de Falla i Jean Cocteau també havien expressat el seu rebuig a la música de Beethoven.²² En una entrevista de 1928, Mompou diria:

"Dels clàssics? Bach, Haendel, Haydn, i prou. Bach fou, és i serà incommensurable. D'ells s'ha de passar a Chopin i després als moderns, per Debussy, Fauré i Ravel. Salvant Schumann i Schubert, que poden considerar-se, i pocs més, els altres no signifiquen avui res, no diuen res, no valen res, no pesen res. Ni Mozart, ni Beethoven, ni Wagner... Beethoven,

¹⁵ Jan LaRue. *Análisis del estilo musical*. Ed. Labor. Trad. Pedro Purroy. Barcelona, 1989, p. 88.

¹⁶ Josep Bruyr, musicòleg, autor de *L'écran des musiciens*. Ed. J. Corti de París, 1933, en el qual dedica un capítol a Frederic Mompou.

¹⁷ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 57.

¹⁸ Frederic Mompou. *Conceptes d'art* a la *Revista Catalana de Música*. Núm.1, gener, 1923, p. 8.

¹⁹ Clara Sardin. *L'œuvre pour piano de Frederic Mompou*. Universitat de París-Sorbonne, 1985, p. 49.

²⁰ Cfr. André Hodeir. *Les formes de la musique*. París, P.U.F. 8/1980. *Que sais je?* Núm. 478, p. 18.

²¹ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 61. "M'agrada Bach. Però confessaria que m'agraden menys Haydn i Mozart. Pel que fa a Beethoven, sovint m'avorreix".

²² Clara Janés. *Op. cit.*, p. 160.

cal dir-ho, era un temperament musical formidable, però la seva obra, i especialment les horribles simfonies, és una cosa lamentable”.²³

Aquesta opinió ens dóna idea de la radicalitat amb la qual Mompou sentia rebuig a les formes llargues, com un objectiu al qual el compositor hagués d'arribar. No obstant, tot i la crítica a Beethoven, no negava la seva genialitat:

“La genialidad de Beethoven sobrepasa cualquier ataque adverso. Por esta razón no debo temer exponer mi concepto sobre su música y sincerarme diciendo que no es precisamente la que prefiero”.²⁴

En l'epistolari amb Blancafort, Mompou li explicava el perquè la música havia de tornar a fer formes senzilles i curtes:

“Jo no crec que les obres tinguin de ser curtes. Jo sols penso: que l'extensió es sempre difícil de sostenir al mateix nivell d'interés, i sobretot sento que nosaltres (preparadors de primeres matèries) no'ns podem ocupar de la construcció, al menys de contentarnos de fer casetes de pessebre però amb les nostres pedres, la catedral la farán els nets de la nostra música. Ja sabs tu que fora de algunes obres mestres que coneixem, la majoria de les obres d'extensió que existeixen totes cauen en el horror de la pesantó i de la farsa.

Dupto que nosaltres poguem resoldre una d'aquestes obres però natural es que ho intentem sobretot ara que ja hem resolt els materials, que quant s'en descobreix un de nou es sempre per a mirar dins d'un tubet i vegades que ni es veu, com es el ràdio. Jo ja me contentaria de ser el Rameau o el Scarlatti de la meva época”.²⁵

En aquesta mateixa època, Mompou es va quedar sol amb el seu ideari, donat que Blancafort va anar abandonant les formes breus a partir de *Sonatina antiga* (1929), i, posteriorment, va entrar en el món simfònic i dels concerts per a piano i orquestra. Mompou, no només va continuar el seu ideal estètic, sinó que part de la seva composició va intensificar la idea de concisió formal a partir de la dècada dels anys quaranta. Si per a Satie la brevetat suposava “una arma” contra la forma i contra l'aburguesament de l'art, per a Mompou era una conseqüència i una expressió del *recomençar*, amb totes les connotacions emocionals i ideològiques explicades en l'apartat corresponent:²⁶

²³ Frederic Mompou. *Una conversa amb Frederic Mompou*, a *Fulles Musicals*. Curs I. Núm. 5. Entrevista feta per Francesc Trabal. Barcelona, 1928, p. 68.

²⁴ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 160.

²⁵ Frederic Mompou. CMB. París, 26, abril, 1926. (Subratllats de Mompou).

²⁶ Vegeu l'apartat dedicat a *Recomençar*, p. 181.

“Mis compañeros y amigos, por ejemplo, Manuel Blancafort, Joaquín Grau, Juan Gibert Camins, no pueden comprender que yo sienta como ellos las grandes formas, y con éstas las características tradicionales de la música. Para mí existe únicamente *mi forma, mi concepto*. Llevo dentro de mí una fuerza concreta de un arte que es diferente de los otros... Para mí jamás puede valer el criterio de la mayoría de los Conservatorios que conceden el gran premio a una estirada sinfonía sabihonda, aunque no de primerísima calidad musical, mientras se abstienen de atribuirlo a una única hoja de buena música”.²⁷

Recomençar també significava identificar la matèria primera de la música, és a dir, restaurar la relació entre el silenci i el so. En aquest reencontre, dibuixà la seva expressió entre les notes i entre les frases. Quan la idea s’ha manifestat, no creix i calla, com assenyala Vuillermoz:

“La música de Mompou quan ho ha dit tot, en lloc d’enredar-se en una bella peroració, calla pudorosament. No accepta cap artifici de desenvolupament, cap servilisme morfològic. No pretén ser una composició; la seva música és la música; la música pura; la música nua. Quan les ressonàncies us han envoltat, us han acariciat l’oïda, i han desenvolupat en el vostre record la imatge d’un color o d’un perfum, entén que el seu paper ha finalitzat i ha de tornar al silenci”.²⁸

Aquesta característica de la seva música era una prolongació de la seva personalitat. Carmen Bravo, em comentà fa uns anys, que, estant ella en una situació compromesa i delicada, va mostrar al seu marit la preocupació per no saber què dir. Ell li va recomanar que la millor paraula era la paraula no dita.

De la darrera carta a Blancafort, citada anteriorment, podem deduir que Mompou no es considerava plenament preparat per fer una música de grans dimensions, tot i que l’oratori *Improperis* podria, si més no, posar-ho en dubte. Però el més rellevant de la seva actitud neix d’un afany molt elevat de perfecció. El concepte *perfecció* també el trobem en els seus pensaments, dels quals hem deduït quelcom interessant: la *perfecció* també participa de l’ambivalència.²⁹ Per a Mompou, una obra perfecte podia ser, fins i tot, una obra de vuit compassos. Aquesta idea seria difícilment compartida pels compositors, fins i tot els més antiformalistes. En aquest sentit, la visió de Mompou sobre la perfecció, com a concepte ambivalent, admetia la “imperfeció”, de la manca d’una extensió mínima. Dit amb altres paraules, per a Mompou, una peça musical de bona qualitat, no necessitava cap idea mínima d’extensió. Així, la perfecció musical de Mompou cal entendre-la en la utilitat de transmetre el sentiment, d’una manera semblant a la que s’expressava Gaudí quan afirmava que “les formes expressades amb senzillesa tenen més grandesa” i que “perquè un objecte sigui altament bell, cal que la seva forma no tingui res de superflu, només les condicions materials que el facin ser útil”.³⁰

Pràcticament tota l’obra de Mompou participa de la forma no desenvolupada, en la qual els elements formals més utilitzats són les estructures monotemàtiques i bitemàtiques.³¹ Aquestes estructures sovint es basen en una sèrie de repeticions com si fossin variacions molt subtils del

²⁷ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 57.

²⁸ Émile Vuillermoz. Traducció de l’article *Chants magiques* publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya* el 21 de maig de 1921. No hi consta traductor, p. 5.

²⁹ Vegeu l’apartat *De la veritable perfecció*, p. 149.

³⁰ Isidre Puig-Boada. *El pensament de Gaudí*. Publicacions del Col·legi d’Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1981, p. 50 i 29. Cites del *Manuscrit de Reus*.

³¹ Clara Sardin. *Op. cit.*, p. 50-57.

material temàtic, el qual no es desenvolupa. Però el que és rellevant, pel que fa a la condició breu de la seva música, és que s'expressà també en formes encara més breus. Un exemple és *Ballet per a piano*,³² obra que no consta en cap catàleg, revisada i editada l'any 2008 pel compositor Josep M. Mestres Quadreny, el pianista Jordi Masó i jo mateix. Fou concebuda per il·lustrar musicalment un llibre de bibliòfil, del qual es van editar pocs exemplars l'any 1949. Aquestes il·lustracions musicals acompanyaven la sèrie de poemes *Ballet* (1949) de Ricard Permanyer³³ i dibuixos del seu germà, Josep Mompou. Són una sèrie de tretze peces per a piano, la darrera de les quals, *Cant de la Victòria*, és per a veu i piano. L'encapçala *Preludi*, una primera versió del que seria el preludi per a la mà esquerra núm. 6, publicat el 1952. És interessant el format de cada peça per l'extraordinària brevetat. Exceptuant les dues mencionades, que són les més extenses (*Preludi*, sense compassos, amb nou sistemes i *Cant de la Victòria* de vint-i-tres compassos), la resta de peces tenen una extensió entre 7 i 23 compassos. L'obra té interès perquè és un petit mostrari dels aspectes més rellevants que expressen la seva estètica del *Recomençar*, com són l'àmbit espiritual, *Èxtasi*, la mirada al passat, *A la recerca de l'oblit*, la presència de músiques més antigues, *Tempo de Pavana*, la música americana, *Temps de blues*, el mediterraneïsmes, *Oreig i vol de gavina*. L'exemple següent duu el títol de *Forlana*, fent una evocació al ritme i caràcter de la dansa del segle XVII. L'extensió és de dotze compassos:



▶ Imatge 114*. *Forlana*. *Ballet per a piano* (1949).

³² Frederic Mompou. *Ballet per a piano*. Ed. La mà de guido. Sabadell, 2008.

³³ Ricard Permanyer (1887-1958), poeta que va rebre les influències de López-Picó i Carles Riba. <http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0050383.xml>.

III.5.4. Sintonies i radiotemes

Durant la dècada dels anys quaranta, Mompou va compondre un nombre considerable de fragments musicals, en els quals expressava idees musicals més breus que les de *Ballet per a piano*. Mompou ja havia utilitzat fragments musicals molt breus relacionats amb idees i reflexions, com hem vist a *Barri de platja* o en els seu paperet *Ingenuitat salvatge*. Però en aquesta dècada creà petites composicions, que per la seva brevetat expressen un “instant” de música. L’efecte és molt interessant, perquè d’una forma automàtica centra l’atenció en la ressonància posterior a la seva finalització. L’instant de so, en ser tan breu, es converteix d’una forma natural, en un record de tota la unitat musical en un sol moment, fet que dóna més importància a l’estela ressonant posterior. És una realització formal que la podem percebre gairebé de forma “instantània”, com un quadre o una escultura. D’alguna manera, Mompou roba el temps a la música i intensifica, clarifica, el record de la seva totalitat. El fet que molts d’aquests fragments musicals estiguin signats, revela que Mompou els hi atorgava una forma unitària i de sentit:



Imatge 115. Sintonia (1945).³⁴

Si comparem aquests breus fragments amb els manuscrits de les seves primeres provatures compositives, ens adonem que aquesta forma representa alhora un procés compositiu. Recordem que Mompou entén la composició com un procés de captació i el compositor actua com un mèdiu.³⁵

En la següent il·lustració de l’any 1911, l’any que va donar per bona la primera obra, (*Plany I - Lento espressivo*), podem veure que són fragments curts separats per dobles barres de compàs. Cada

³⁴ Frederic Mompou. Sintonia. FM.

³⁵ Vegeu l’apartat dedicat a *Melodia i eternitat*, p. 295.

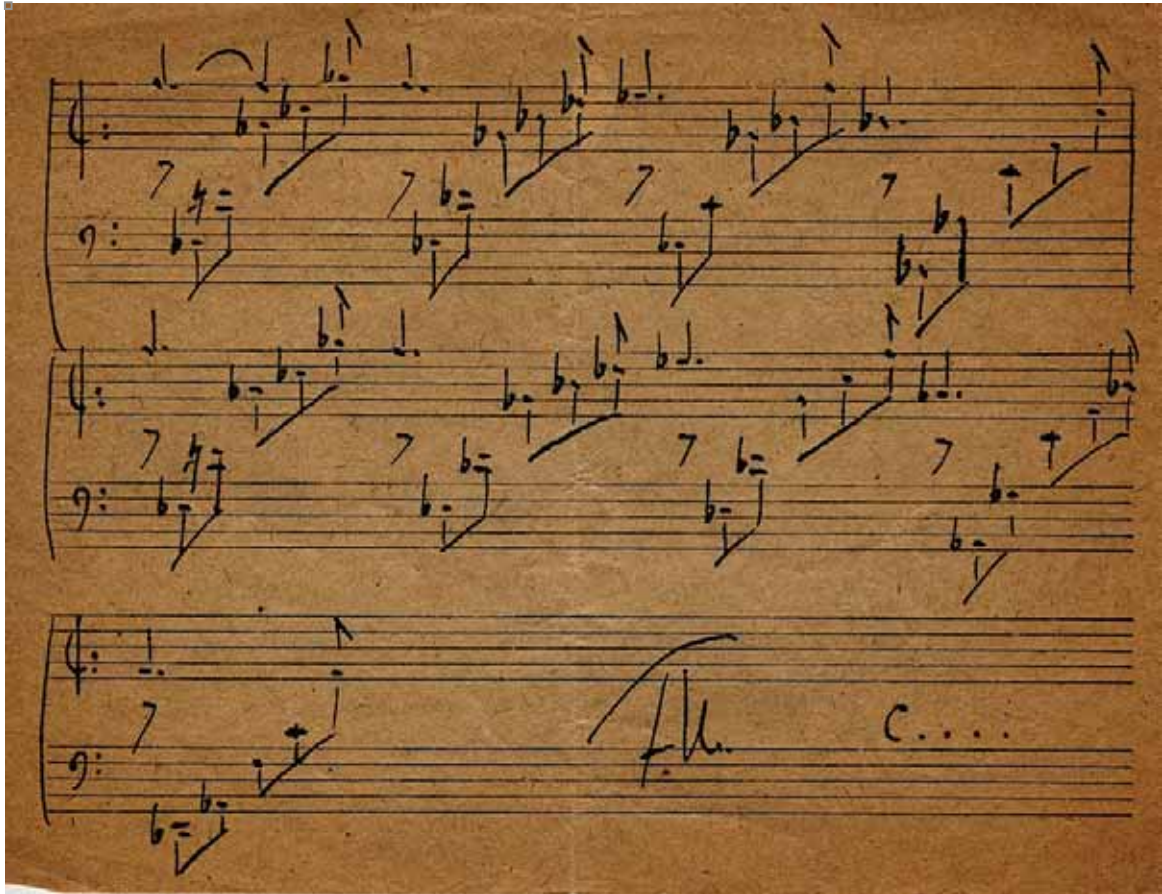
un d'aquests fragments són intents per trobar petites unitats amb sentit, que, alhora, tenen similituds rítmiques. Per això estan separades per les doble barres i s'inicien en tonalitats diferents:



Imatge 116. Partitura manuscrita (1911).³⁶

A voltes, aquests materials eren idees que utilitzaria en composicions més extenses com veurem en l'exemple que segueix, que serà reconvertit en la part central d'*El Pont* (1976), única obra per a violoncel i piano, escrita pensant en el seu amic, el violoncel·lista Gaspar Cassadó:

³⁶ Frederic Mompou. Partitura manuscrita. FM.



Imatge 117. Sintonia, primer material d'*El Pont* (c. 1945).³⁷

A la part inferior dreta podem veure una C... que segurament es referiria a Carmen Bravo, donat que la signatura correspon als anys quaranta. Tot i que la forma d'utilitzar només la inicial C ens podria fer pensar que es referia a la Carmen Gelada, la seva primera dona estimada, sempre present en el seu record.

Mompou anomenava aquests fragments musicals *Sintonia* i *Radiotema*. Aquestes miniatures compositives podem considerar-les precursors de la creació musical de sintonies a Espanya. No podem afirmar que Mompou fos un precursor de la música funcional, però sí que ho fou de les sintonies musicals.

³⁷ Frederic Mompou. *Sintonia*, primer material d'*El Pont*. FM.

En les següents sintonies, observem la relació d'oposats "lleuger" i "greu". La idea de l'oposició està en la genealogia del *recomençar*:³⁸

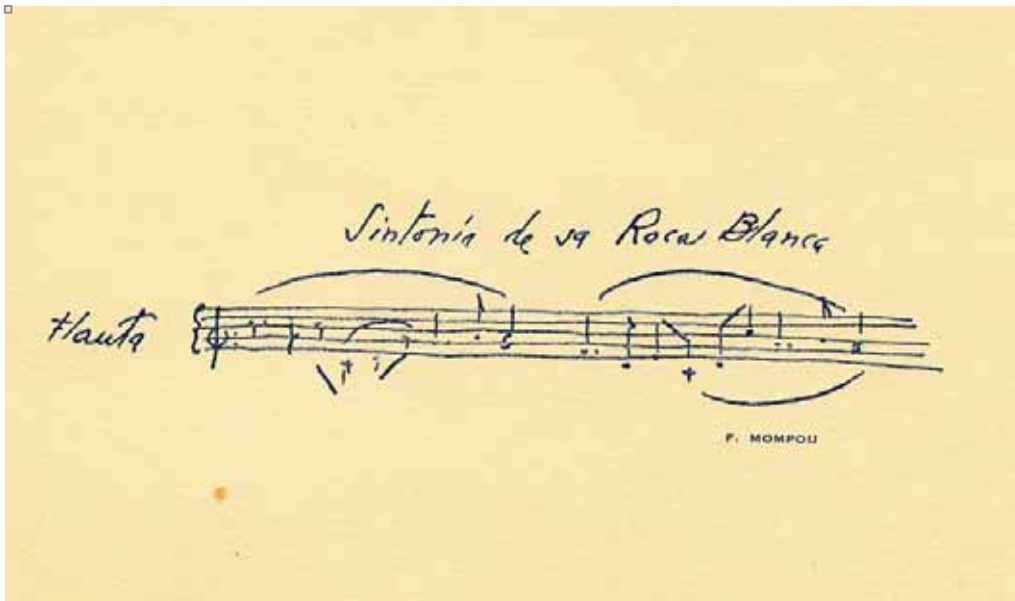


Imatge 118. Sintonies *Lleuger i Greu* (1945).³⁹

³⁸ Vegeu l'apartat dedicat a la *Genealogia del recomençar*, p. 190.

³⁹ Frederic Mompou. Sintonies *Lleuger i Greu*. FM.

Diverses sintonies les trobem escrites per a altres instrument i relacionades amb els colors:



Imatge 119. *Sintonia de sa Rosa Blanca* (c. 1945).⁴⁰

El següent radiotema porta la indicació “enviada a Lisboa”, indicatiu que li feien peticions des d’altres països:



Imatge 120. *Radiotema enviat a Lisboa* (c. 1945).⁴¹

⁴⁰ Frederic Mompou. *Sintonia de sa Rosa Blanca*. FM.

⁴¹ Frederic Mompou. *Radiotema enviat a Lisboa*. FM.

Alguns radiotemes o sintonies van ser escrits per conjunt instrumental, com el següent exemple, que és la sintonia actual d'avís de l'Auditori de Música de Barcelona. Està instrumentada per a flauta, clarinet, fagot, xilòfon i triangle. En parèntesi, hi ha la indicació de repetir el fragment:

□

The image shows a handwritten musical score for an instrumental ensemble. It consists of five staves, each labeled with an instrument: Fl (Flute), Clarinet, Fagot (Bassoon), Xilòfon (Xylophone), and Triangle. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 102. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'rit'. The Flute part has a 'rit' marking above it. The Clarinet part has a 'rit' marking above it. The Bassoon part has a 'rit' marking above it and a '(ripete)' marking to the right. The Xylophone part has a 'rit...' marking above it. The Triangle part has a 'rit...' marking above it. At the bottom of the page, there is a large handwritten signature that appears to be 'F. M.'.

Imatge 121. Sintonia de L'Auditori de Barcelona (c. 1945).⁴²

La sintonia següent, ha estat la música de presentació diària de la Cadena Ser (Sociedad Española de Radiodifusión) fins l'actualitat. L'any 2012 va ser transcrita i variada en format d'orquestra. La sintonia va ser cedida per Mompou l'any 1940:

⁴² Frederic Mompou. Sintonia de L'Auditori de Barcelona. BC.



Imatge 122. Sintonia de la Cadena SER (1940).⁴³

Alhora, aquest fragment fou utilitzat en l'inici de *Placide, Música callada III* del primer quadern:



▶ Imatge 123*. *Placide, Música callada III* (1951).

És paradoxal que una *Música callada* esdevingui una de les músiques més populars i escoltades per tot un país. Poca gent relaciona aquesta sintonia amb Mompou. Aquest detall constata que aquestes petites composicions podien ser el germen de peces de més extensió. I també cal treure la conclusió, que *Música callada* podia haver incorporat altres materials que no tenien cap intencionalitat apriorística de caràcter místic o espiritual, el qual desfà el mite que *Música callada* sigui una música religiosa. L'harmonia, la ressonància, el ritme o la melodia que constitueixen aquestes

⁴³ Frederic Mompou. Sintonia de la Cadena SER. FM.

composicions expressen “un estat de fluïdesa” perquè no estan sotmeses a cap obligació ni expectatives formals. Representen un “estat” i no un “procés”. És en aquests paràmetres on hem de situar també la *Música callada*, tot i tenir unes estructures més compostes. Dit d’una altra manera, la depuració que fa Mompou en *Música callada* és una composició que dona presència a aquest “estat”, defugint del que és el “procés”, manifestant en cada peça el seu particular estat de fluïdesa. D’acord a la percepció que fa Mompou del concepte d’*Eternitat* en relació a la brevetat de la seva música, cal entendre-la en el present permanent, fora del temps, i la brevetat és el recurs d’expressar la minimització del temps. Aquest present és el moment més fugisser, que experimenta a través de la impressió, però només s’expressa a través del sentiment, que és el record:

“Aquest moment sentiment,
no son per l’interpre-
tant, moments presents de goig
o de dolor sino que son moments
de recort”.⁴⁴

Per a Mompou, la brevetat estava en concordança amb la realitat del segle XX. Considerava que allò que era extens no podia pertànyer veritablement a la nostra època, i els artistes que centraven la seva creativitat en l’extensió formal, inconscientment, es situaven fora del seu temps:

“Muchos son los compositores de la nueva generación que creyéndose ser (y en parte lo son) la representación máxima del espíritu de nuestra época, caen en el error de la creación de obras de largo metraje. Olvidan que la característica más acusada del momento, es la velocidad, la idea de no perder el tiempo cuando hay que hacer varias cosas a la vez. La brevedad se impone en todos los aspectos de nuestra vida”.⁴⁵

En resum, podem concloure que Mompou, concep la composició com l’expressió del record d’una impressió que ja no és present, però al dur-la al present, té una naturalesa fugissera i fluïda, que participa de quelcom intemporal i llunyà. En aquest sentit, la claredat del contingut es donarà en la concentració que li ofereix la brevetat. El contingut s’expressa intensificat i la ressonància pot abraçar la unitat de tot el moment sonor, donada la seva brevetat. En aquest sentit, la brevetat és una forma de clarificació del contingut, de la mateixa forma que ho fan els aforismes. Mompou diria: “Encontramos entre los músicos, el tipo orador, o el poeta. Falta el músico aforístico”.⁴⁶ En aquest sentit, Mompou s’havia manifestat crític amb la formació dels compositors: “En els conservatoris ensenyen a compondre simfonies i no una pàgina de bona música. Serà que és més fàcil fer una simfonia?”.⁴⁷

⁴⁴ Frederic Mompou. *L’Expressió...* CJ. Mompou subratlla “moment sentiment”, “present” i “recort”.

⁴⁵ Frederic Mompou. *Arte nuevo*. BC. M4986/20.

⁴⁶ Frederic Mompou. *Comentaris sobre música*. BC. M4986/41.

⁴⁷ Frederic Mompou. Entrevista del programa *Personatges* de Montserrat Roig. TVE Catalunya, 1978. FM.

III.5.5. De les sintonies a la *Música callada*: el flux d'una consciència d'unitat

Hem vist com els pensaments de Mompou giraven a l'entorn dels contraris, la unitat, la perfecció, l'eternitat, etc. Eren reflexions que cercaven una lògica al seu estat incòmode en percebre les contradiccions constants que la vida li anava mostrant. Els seus raonaments volien trobar un sentit, una explicació que li permetés comprendre la realitat dual; no eren raonaments en base a un interès religiós concret personal. L'experiència als *Hermanos de la doctrina cristiana* havia estat frustrant.⁴⁸ Pel que hem constatat, els seus pensaments van assumir l'ambivalència com una percepció lògica. Mompou diria: "Guenyes, m'agradaven guenyets!". Per què les guenyets no podien ser expressives i atractives?... perquè no podien també participar de la perfecció? Pel que fa a la identitat, la consciència d'ell mateix l'entenia només integrada en la multiplicitat externa, en una unió en la qual les projeccions no només van en un sentit extern, sinó que la identificació externa tornava "com les ones del llac"⁴⁹ al seu origen, a la identificació del "amor a si mateix" nascut de l'egoisme.

El conjunt d'aquestes reflexions que Mompou va fer durant en la segona dècada del segle XX consolidarien una "consciència d'unitat". La percepció d'unitat s'havia manifestat l'any 1910 en la unitat mòrfica de l'*acord metàl·lic* i l'evolució dels pensaments durien a formular el principi de *Recomençar*. Del 1920 fins a la seva tornada a Barcelona el 1941, el principi estètic es va mantenir, tot i que, com esmentava Jennifer Lee, les obres s'obrien a formats pianístics més elaborats d'acord a la tradició pianística. En paral·lel a aquesta obertura, en la dècada dels anys quaranta, i coincidint amb l'inici del gruix de les cançons per a veu i piano, Mompou experimentà la màxima brevetat formal amb les *sintonies*. Era una fórmula extrema amb la qual expressava un flux instantani que, com hem assenyalat, representava un "estat" i cap "procés". La consciència d'unitat, engendrada en la seva adolescència i joventut, adquireix la màxima realització a partir de la dècada dels cinquanta quan inicia les primeres peces de *Música callada*. Si en els anys quaranta expressà molts instants de música, ara estarà al servei de "compondre". Mompou entrarà a la paradoxa de compondre allò que expressi un "estat de fluïdesa" i no un contingut, ni una forma que creixi a la manera tradicional. Aquesta és la paradoxa del nom *Música callada*, coincidint amb un nou moment estable de la seva vida que esdevé un recomençament del seu *Recomençar*.

En el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi (1952) esmenta la figura de Sant Joan de la Creu: "La música callada, la soledad sonora presentida por San Juan de la Cruz, encontrarán en estas páginas un anhelo de realidad".⁵⁰ Mompou localitzà en les lectures de Sant Joan de la Creu la definició de la seva música:

"En muchas ocasiones dijo Federico Mompou que fue en la lectura de San Juan de la Cruz, cuando trabajaba en el *Cantar del alma* donde halló la expresión exacta y definitoria de su música, en aquel verso del "Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo", que habla de "la música callada".⁵¹

⁴⁸ Vegeu l'apartat dedicat a *La infància i les primeres impressions*, p. 32.

⁴⁹ Vegeu l'apartat dedicat a *Amistat i identitat*, p. 175.

⁵⁰ Frederic Mompou. Text pel discurs *Música callada. Miscellanea*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

⁵¹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 245.

El reconeixement de Mompou amb els continguts de la poesia de Sant Joan de la Creu no és rellevant per una intenció pretesament mística del compositor, sinó perquè hi veu reflectida la possibilitat de donar cos, donar realitat, a un contingut que és expressable només amb el silenci, en una presència que flueix sense cap altra connotació, de contingut indesxifrable.

Segons Paola Elia, l'apropament a la poesia de Sant Joan de la Creu no ha estat fàcil pels que han abordat la seva crítica. Estudiosos de l'alçada de Menéndez Pelayo i Dámaso Alonso⁵² no van estendre els seus anàlisis més enllà dels límits d'una crítica purament formal, en una mena de temor reverencial davant d'una producció que suscita "religioso terror" o "espanto".⁵³ En el terreny del pensament místic, el segle XVI comportà l'actitud de "deixar-se anar", d'abandonament, per la contradicció que es generava entre la consciència d'un mateix i l'arribada de la modernitat:

"En el terreno del espíritu, se expresó en un "dejarse", en un deseo de liberarse, e incluso y muy importante, por contradictorio que parezca, en un no buscar nada en Dios, antes bien en un caminar hacia todo "sin particular consideración" sin pensamiento".⁵⁴

Sant Joan de la Creu descrivia la tercera senyal que permetia percebre la presència d'allò espiritual de la següent manera:

"La tercera y más segura es si el alma gusta de estarse a solas con atención amorosa a Dios sin particular consideración, en paz interior y quietud y descanso, y sin actos y ejercicios de las potencias, memoria, entendimiento y voluntad- a lo menos discursivos, que es ir de uno a otro -; sino sólo con la atención y noticia general amorosa que decimos, sin particular inteligencia y sin entender sobre qué".⁵⁵

En aquest escrit, el místic fa la consideració que a l'estat espiritual si arriba en el "abandonament". No cal pretendre a Déu, sinó està en quietud i descans, defugir de l'enteniment i la voluntat, defugir del discurs. Només cal l'atenció amorosa, sense voler entendre l'objectiu. En resum, podem dir que el que proposa Sant Joan de la Creu és simplement fluir amb una actitud amorosa per arribar a l'estat superior. En conseqüència, no dona rellevància a la "intel·ligència".

Mompou formulà pensaments en aquest sentit: "La música fue el descanso del séptimo día de la creación",⁵⁶ relativitzant els valors de la intel·ligència si no era per prendre consciència de la ignorància. Transmet la idea implícita d'aquest "deixar-se anar" per assolir la saviesa (equivalent a l'estat espiritual de Sant Joan). És sorprenent que els pensaments els escrivís l'any 1919:

"En el terreny filosòfic: El màxim de Saviesa consisteix en arribar a la convicció absoluta d'una conscient ignorància. A saber matemàticament, científicament, espiritualment que ignorem el Perquè del perquè de tot".⁵⁷

En el terreny filosòfic, Henri Bergson contemplava aquesta superació de la intel·ligència amb l'argument que intentar explicar la vida mitjançant la intel·ligència, redueix en excés la significació de la vida. Considerava la intel·ligència, almenys com la trobem en nosaltres, una projecció

⁵² Cf. Marcelino Menéndez Pelayo. *Estudios de crítica literaria*. Madrid, 1915, p. 55-56. Dámaso Alonso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, 4ª ed. Aguilar. Madrid, 1966, p. 18. (cit.: *La poesía...*).

⁵³ Paola Elia. *San Juan de la Cruz, Poesías*. Ed. Castalia. Madrid, 1990, p. 10.

⁵⁴ Ramón Andrés. *No sufrir compañía, escritos sobre el silencio*. Ed. Acantilado. Barcelona, 2010, p. 48.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 49. Cita de Sant Joan de la Creu a *Subida del monte Carmelo, II, 13,4*.

⁵⁶ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.

⁵⁷ Frederic Mompou. Pensament, llibreta gris. BC. M4986/13.

necessàriament plana d'una realitat que posseeix relleu i profunditat.⁵⁸ Per altra banda, Antoni Gaudí també considerava que la intel·ligència de l'home només podia actuar en un pla que era de dues dimensions:

“...resolt equacions d'una incògnita, d'un grau. La intel·ligència “angèlica” és de tres dimensions, actua directament a l'espai. L'home no hi pot actuar fins que ho ha vist fet: de primer antuvi sols segueix trajectòries, línies en un pla”.⁵⁹

D'aquestes afirmacions cal deduir que, per a tots aquests artistes i filòsofs, hi ha un pla al nostre abast perceptiu, al qual no s'hi pot arribar amb allò que entenem per intel·ligència; no podem accedir-hi a través de les potències que citava Sant Joan de la Creu, donat que està per sobre d'elles. A aquest pla només hi accedirem a través del “deixar-se anar”, a través de la capacitat de fluir que ens hi apropa, perquè, com assenyalava Gaudí, l'home no hi pot actuar fins que s'ha produït. És en aquest punt que cal entendre la consciència d'unitat de Mompou. Aquesta consciència permet un estat de fluïdesa que, utilitzant el discerniment, possibilita una composició depurativa amb capacitat creadora. I no hem d'entendre com a circumstancial que la primera de les peces de *Música callada* dugui la indicació *Angélico*, adjectiu que ens suscita una analogia a la intel·ligència “angèlica” de Gaudí:



▶ Imatge 124*. *Angélico*, *Música callada I* (1951).

Som conscients que la percepció que podem tenir de la fluïdesa només visualitzant una partitura és minsa o inexistent, més enllà dels detalls tipogràfics de l'absència de barres divisòries, les lligadures

⁵⁸ Henri Bergson. *La evolución creadora*. Ed. Cactus. Buenos Aires, 2007, p. 67 i 69.

⁵⁹ Isidre Puig-Boada. *Op. cit.*, p. 164. Cita les converses de Joan Bergós amb Antoni Gaudí.

de ressonància i la configuració dels acords. Cal l'aproximació interpretativa en el seu conjunt a partir de l'oïda entrenada de l'experiència en l'instrument. És per aquesta raó que en els exemples d'aquest apartat es fa necessària l'audició de la documentació que incorpora aquesta tesi.

Mompou va trobar la definició de la seva música en un dels versos de *Canciones entre el alma y el esposo*. En concret en l'estrofa 14, en els versos 66-70:

“la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora”.⁶⁰

El mateix poeta explica la significació d'aquests versos. La “noche sosegada” és “la noche en que el Amado posee y gusta de todo sosiego y descanso”. Però aquesta nit no està en el seu punt obscur, sinó en un punt diferent: “en par de los levantes de la aurora”. Aquesta expressió fa referència al moment de transformació en què la nit comença a ser dia, però encara no ho és; i, en el mateix instant, ja no és nit. El místic ho expressa així: “así este espíritu sosegado y quieto en Dios es levantando de la tiniebla del conocimiento natural a la luz matutinal del conocimiento sobrenatural ...; porque, así como la noche en par de los levantes, ni del todo es noche ni del todo es día ...; ni con toda claridad es informado de la luz divina, ni deja de participar algo de ella”.

I en aquest moment es produeix una “música callada”, o, dit d'una altra manera, una “soledad sonora”. Hi ha una ressonància espiritual. Continua Sant Joan de la Creu: “En aquel silencio y sosiego de la noche ya dicha, y en aquella noticia de la luz divina, echa de ver el alma... una armonía de música subidísima...; porque, aunque aquella música es callada cuanto a los sentidos y potencias naturales, es soledad muy sonora para las potencias espirituales; porque, estando ellas solas y vacías de todas las formas y aprehensiones naturales, pueden recibir bien el sonido espiritual, sonorísimamente en el espíritu”.⁶¹

Finalment, el darrer vers expressa el sentit benefactor i curatiu que suposa aquesta experiència transformadora. En el segle XVI, el sopar era el moment de retrobar el plaer, després de tot el dia de treball: “porque, así como la cena es remate del trabajo del día y principio del descanso de la noche, así esta noticia que habemos dicho, sosegada, le hace sentir al alma cierto fin de males y principio de posesión de bienes”. Aquest poema de sant Joan de la Creu ens manifesta un instant, el moment en què es produeix la “música callada”, la “soledad sonora”. Aquest instant és un present sense demarcacions. És una manifestació de l'eternitat. És un punt intangible entre dues parts que utilitza metafòricament la nit i el dia. És just el punt en què no és cap de les dues, i alhora és totes dues.

És en aquest moment on trobem el benefici de la transformació. La consciència d'aquest moment és el que pot fer percebre una realitat que no està dividida. És la consciència d'unitat.

La *Música callada X*, del segon quadern, es construeix sobre dues línies melòdiques que discorren en un recorregut en el qual mai no es troben, tot i estar en un diàleg permanent en el mateix instant. Sembla que estiguin juntes però no ho estan per la seva discordança harmònica. És un fragment

⁶⁰ Paola Elia. *Op. cit.*, p. 108.

⁶¹ Clara Janés. *Textos y documentos...* p. 261, 266, 271, 272. Cita *Anotaciones de San Juan de la Cruz. Cántico espiritual* núm. 22, 23, 25, 27, 28.

musical de màxima nuesa que descriu un punt indeterminat entre dos elements (com podrien ser la nit i el dia). La interpretació d'aquesta peça suggereix un moviment que no s'acaba d'explicitar, com si el moment present s'estengués sense cap límit, sense passat ni futur. L'efecte fluït d'aquesta música ens expressa l'estat d'una consciència d'unitat:

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into three systems. The first system is marked 'Lento - cantabile' and 'PIANO' with a dynamic of 'mf'. The second system has dynamics 'p' and 'sfz'. The third system is marked 'Rit. - - a Tempo' and has dynamics 'pp' and 'mf'. The music features two main melodic lines with occasional bell-like chords.

▶ Imatge 125*. *Música callada X* (1962).

Són dues melodies, sota les quals puntualment apareixen les ressonàncies d'acords acampanats. L'harmonia resultant dels encontres de les dues melodies, sempre obre el moviment sense tancar-lo. Dóna la impressió que no hi ha passat perquè no es tanca el present. I no hi ha futur perquè mai és produeix una expectativa direccional.

En general, aquestes peces estan compostes en tres seccions que es donen en el següent ordre: un plantejament vertical, una part horitzontal, i una conclusió vertical. Per observar aquesta estructura reproduïm la totalitat de la *Música callada XXVII* del quart quadern:

Lento molto XXVII

ppp *p* *espres* *p*

Ped. * *Ped.* * *sfz*

ppp *p* *ppp*

Ped. * *Ped.* *

ppp *mf*

Ped. *

pp

dolce e tranquilo *rit.*

ppp *p* *ppp* *p*

Ped. * *Ped.* *

ppp *p* *ppp*

Ped. * *Ped.* *

▶ Imatge 126*. Música callada XXVII (1967).

Les tres parts de la peça estan constituïdes per dos elements molt diferenciats: el *Lento molto* i el *Dolce e tranquilo*. Estem davant de dos elements contraposats en quant a la verticalitat harmònica del *Lento* amb l'horitzontalitat melòdica del *Dolce e tranquilo*. En realitat, la idea principal és la melodia de la segona part que, per existir, neix i acaba en l'altra element, el *Lento*. Com hem assenyalat, *Música callada* representa un procés de compondre en el sentit de depurar. Mompou entenia que aquesta música era més abstracta i intel·lectual que les altres que havia compost: “La Música callada es más intelectualizada, más cerebral... más compuesta, sí”.⁶² En aquest sentit, allò que Mompou compon no és un contingut extern com havíem vist en les peces descriptives, sinó “un contingut absent”: “Esta música más que una expresión da un ambiente expresivo”.⁶³ Aquesta manca de contingut no vol dir que no hi hagi so i melodia, evidentment, sinó que allò que, abans, Mompou necessitava concretar en la música, aquí desapareix. I ahora la música tampoc s'expressa en un desenvolupament de creixement com fa la tradició. El que fa és expressar “la concreció” en si mateixa. D'aquesta manera, el silenci adquireix tota la seva presència en la mateixa música, i silenci i música cerquen el seu espai per poder-se manifestar. Gerardo Diego referint-se a la música de Mompou ho digué així:

“La música necesita del espacio, es espacio ella misma. Realiza el imposible de fulgir como instantánea arquitectura, pero un instante sólo. La música es siempre instante, momento musical. Mas de cualquier modo necesita un ámbito, un hueco espacial en que brotar y derramarse”.⁶⁴

En l'exemple anterior, la secció *Lento* és una onomatopeia del silenci. Expressa la quietud vertical de la ressonància. Cada acord va seguit d'uns sons (corxeres) que, tot i semblar una melodia, els seus intervals, tan distanciat, indiquen que en realitat són una prolongació del moment ressonant. Tota la secció és escrita sense compassos en el pentagrama inferior, indicant gràficament que, malgrat el fragmentat del passatge, té un sentit unitari, com si fos un gran silenci amb la missió de crear l'espai del subjecte melòdic que vindrà en el *Dolce e tranquilo*. Aquesta segona secció és un subjecte en moviment. Aquí apareix la composició en el sentit d'estructurar un procés melòdic en la forma que Mompou té establerta. Hi ha barres divisòries a cada compàs i una seqüència rítmica que ens duu a algun lloc. Quan finalitza, torna al silenci immòbil amb un record final de la melodia (els dos darrers compassos). L'ambient expressiu de *Música callada* està constituït per aquest diàleg entre la veu i el silenci. Manuel Valls diria que aquesta obra no necessita explicacions posteriors. En aquest sentit, Anton Webern seria un compositor amb qui Mompou es podria emmirallar, sobretot pel que fa al tractament del silenci, com esmenta Massimo Donà “que condujo al oyente por senderos desconocidos: es decir, hacia un universo inédito de sonidos destilados, casi en el límite del silencio”,⁶⁵ tot i que el català mai deixà la melodia com la base de la seva expressió.

En conclusió, *Música callada* representa la manifestació d'una consciència d'unitat i en aquest sentit participa de la mística. Però també és la possibilitat de manifestar una composició depurativa per expressar l'estat de fluïdesa, la concreció en si mateixa, independentment de qualsevol connotació de mística religiosa. La fluïdesa esdevé la possibilitat de captar una música que, segons el compositor, “no se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio, pero sí la misión de

⁶² Clara Janés. *La vida...*, p. 253.

⁶³ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁴ Gerardo Diego. *Presentación de Federico Mompou. Ciclo Integral Mompou: música para piano*. Fundació Juan March. Madrid, 1988, p. 9.

⁶⁵ Massimo Donà. *Filosofía de la música*. Trad. Lourdes Bassols. Global Rhythm Press. Barcelona, 2008, p. 190.

penetrar en las grandes profundidades de nuestra alma y las regiones más secretas de nuestro espíritu”.⁶⁶ També escriuria: “*Música callada* equivale a música que se guarda para sí”.⁶⁷ Mompou, amb aquesta idea expressa que *Música callada* fa un viatge cap “el seu centre” i en aquest sentit, efectivament, la podem considerar una expressió mística, només en una dimensió simbòlica, no en la seva condició semiòtica per a expressar la concreció. Com esmenta J. E. Cirlot:

“el paso de la circunferencia a su centro equivale al paso de lo exterior a lo interior, de la forma a la contemplación, de la multiplicidad a la unidad, del espacio a lo inespacial, del tiempo a lo intemporal”.⁶⁸

Mompou, que ja llegia a Maurice Maeterlinck abans dels vint anys d’edat, i per tant de qui va rebre la influència, donava fe, amb *Música callada*, d’allò que el poeta havia escrit:

“No hay porque creer que sea la palabra la que sirva para la verdadera comunicación entre los hombres... Cuando tenemos realmente, verdaderamente, algo que decirnos, deberíamos callarnos; y si en esos momentos nos resistimos a las órdenes invisibles y presentes del silencio, habremos conquistado una pérdida que los más grandes tesoros de la Sabiduría humana no podrán recobrar”.⁶⁹

⁶⁶ Frederic Mompou. Text discurs *Música callada*. BC. *Miscellania*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

⁶⁷ Frederic Mompou. Escrit sense títol. BC. M4986/48.

⁶⁸ Juan .Eduardo Cirlot *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela. Madrid, 2007, p. 131.

⁶⁹ Petri Palou. *Los caminos de la música*. Ed. G. Maes. Barcelona, 1996, p. 49.

III.6. RECOMENÇANT LA TRADICIÓ

III.6.1. Identitat i temps passats

Podem definir Mompou com un recuperador de temps passats. Mompou crea una semiòtica musical particular, originada en la idea de recuperar una significació perduda de la música, al seu entendre, a causa del col·lapse de la civilització de la música occidental. Però també és un recuperador d'un patrimoni immaterial que ve de l'edat mitjana: el de la música catalana. Les melodies i els ritmes de *Cançons i danses*, compostes entre els anys 1921 i 1978, ens remetent al cicle trobadoresc cristal·litzat als segles XII i XIII al sud de França, Catalunya i als regnes castellans, amb els lligams culturals i familiars dels reis de la casa d'Aragó amb la cort de Castella d'Alfons X el Savi.¹ Mompou fa present aquella època utilitzant les *Cantigas de Santa Maria* núm. 100 i 179 per a la cançó i dansa X.²

En les *Cançons i danses*, Mompou pren el material concret de la música popular i tradicional, però no el presenta amb l'estructura i forma original, sinó que ho fa a través de la seva forma sonora i la seva estètica de recomençament; per aquest procés en pot extreure una essència. Es produeix una acordança entre el *recomençar* i els materials que per si mateixos estan vinculats a temps més antics. Mompou recupera la immaterialitat d'aquesta cultura musical, sense prendre les cançons literalment per fer-ne harmonitzacions tal i com feia la tradició orfeonista catalana, en un context de la recuperació de la identitat cultural de Catalunya. Per a Mompou és una experiència més íntima que té relació amb la seva manera de concebre la composició. Havia experimentat la senzillesa d'aquestes melodies i guardava els records de l'ambient rural, de la seva gent i el seus paisatges, com fou per exemple *El ball del ciri* a Castellterçol. Mompou està vinculant la identitat d'una manifestació musical i cultural col·lectiva generada amb la suma de molts artistes, des d'aquells trobadors com Aimeric de Belenoi del segle XII o el rei Alfons X el Savi, en la cultura castellana, amb la seva pròpia identitat, amb l'"amor propi" a si mateix, que reflexionava en els seus pensaments.³

En una entrevista de Francesc Trabal, l'any 1928, en la qual el periodista sabadellenc demostrà el seu activisme catalanista, Mompou expressava implícitament el vincle d'anada i tornada que la identitat pròpia tenia amb la identitat col·lectiva:

T. –En la vostra producció, us sentiu sempre català, o hi pesa alguna influència massa forta que us en distreu?

M. –Ja sé que la meua música passa per molt poc catalana, i afirmo que això és un greu error.

T. –Excuseu-me aquesta pregunta si la trobeu, doncs, indelicada.

M. –No, això no. Si m'agrada que me'n parreu. La meua catalanitat és nova, compreneu? No és precisament amb la melodia que jo canto Catalunya, sinó amb les ressonàncies

¹ Manuel Valls. *Història de la música catalana*. Ed. Taber. Barcelona, 1969, p. 42.

² Clara Sardin. *L'œuvre pour piano de Frederic Mompou*. Universitat de París-Sorbonne, 1985, p. 135.

³ Vegeu l'apartat dedicat a *Identitat i pàtria*, p. 177.

harmòniques, amb acords catalans, vaja, amb tota la meua música, que és purament filla meua de Catalunya.

T. –Que és de l'única manera que també crec que deu cantar-se a Catalunya. Sinó que així com vós us en haveu donat perfecte compte, encara hi ha molta gent que ni ho comprèn. I per això, evidentment, no han pogut comprendre mai les vostres directives. ¿Qui dubtarà de la catalanitat de les vostres “Charmes”, o d'aquell gripau de les vostres Variacions? La vostra música, per a mi, té la gran qualitat, en aquest aspecte, que més que semblar música catalana ho és. Que és el que convindria que molts s'adonessin.

M. –Jo no faig pas música catalana. Faig simplement música, però crec que el que resulta és català, vaja.

T. –Al vostre entendre, què cal per què la música catalana triomfi?

M. –Crec que necessitem tan sols un home com Chopin.⁴

Tot i la proximitat de Mompou amb la música francesa del primer terç del segle XX, ell se'n sent alhora allunyat, perquè entén que una bona part d'aquells compositors fan una música a la qual, tot i participar també d'un ideal de renovació, li falta autenticitat i fonament. En aquesta carta enviada a Manuel Blancafort escriu la seva opinió:

“T'agrada la “marche joyeuse” de Halftter? A mi no, pues no té parsonalitat ni nacionalitat. Es d'un género qu'es fabrica entre els compositors joves francesos que cada dia estan més desorientats. En Poulenc amb molta habilitat va probant de reteñir tots els vestits dels morts i fins alguna vegada dona la sensació que surten de la fàbrica. Després han entés el nostre "primitivisme" a la punta dels cabells i fá qu'ens presentin musiquetes sense importancia de "festa major" aixis lamentablement ho han interpretat i es que en el fonds han sentit tocar campanes però no saben aón!”.⁵

Per a Mompou, l'obra d'art és com un arbre, que per tenir prou alçada ha de tenir unes arrels ben profundes. La catalanitat de la seva música, la podem reconèixer en tota la seva obra i particularment en aquelles cançons i danses on tot el material és original, no popular, com són la cinquena i sisena cançons i danses i la tercera dansa. Nicolas Mééus, en la seva anàlisi comenta que la utilització del material de la cançó popular condiciona el llenguatge de l'obra del compositor i en aquest sentit, la monotonalitat, l'absència de modulacions definitives, i per tant, l'ambigüitat tonal són conseqüència de l'absorció de la música popular.⁶ Però caldria matisar que no és el material de la música popular el que condiciona el llenguatge de Mompou, sinó la transformació que

⁴ Francesc Trabal. *Una conversa amb Frederic Mompou*. A *La Publicitat*, 19 de febrer de 1928. FM.

⁵ Frederic Mompou. CMB. París, 8, maig, 1926.

⁶ Nicolás Mééus, *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son œuvre*, Universitat de Lovaina, 1967, p. 215.

experimenta aquest material, a través de les vivències en la consciència més íntima de Mompou, en un procés que s'inicia en la infància, en les estades d'estiu a Castellterçol, Argentona o La Garriga, i en les passejades pel Montseny amb el seu avi Jean Dencausse, constructor de campanes. És així que la ideació i identificació d'aquesta música popular també ha quedat condicionada per l'estètica de Mompou, fins el punt de tenir presència amb independència de la utilització o no del seu material. Per una banda determinats elements característics de la música tradicional catalana com són la cadència final femenina, les escales amb absència del setè grau o l'alternança de sensible i setè grau rebaixat en el mode major, entre altres elements que apropen el sistema harmònic a la modalitat, els podem trobar també en obres que no tenen relació amb la música popular. Per altra banda, el tractament de tot el material provinent de la cançó i la dansa tradicionals, incorpora els elements essencials que perfilen i materialitzen el *Recomençar*, és a dir, una sonoritat on la ressonància ens evoca un passat, un discurs que suggereix i flueix, en lloc d'afirmar i solidificar, i una estructura formal de la peça feta a partir de la màxima llibertat i no en funció de l'estructura de la cançó.⁷ En altres paraules, metabolitza l'essència del material popular (frescor, senzillesa, lirisme, moviment rítmic...) d'acord amb els paràmetres de la seva estètica (retorn, encantament, record, subtilesa...). Per aquesta raó, les *Cançons i danses* evolucionen gradualment de la primera a la darrera, en una arcada de cinquanta set anys, cap a la nuesa i la interioritat. Per aquesta raó, quan escoltem les cançons i danses V i VI o la dansa III, podríem pensar que són temes populars, quan en realitat no ho són. A la cançó VI reproduïx l'acabament femení a cada una de les frases, donant la sensació que és una cançó popular, per bé que no ho és:

□

▶ Imatge 127*. Cançó VI (20 juny 1942). *Cançons i danses* (1921-1978).⁸

⁷ Vegeu l'exemple del final de la cançó III, *El noi de la mare*. Imatge 101., p. 281.

⁸ Frederic Mompou. *Cançó VI*. BC.

III.6.2. Ressonàncies medievals

En el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, l'any 1952, Mompou llegia el fragment del seu text *Música callada*:

“Entre mis propios signos afirmaré en primer lugar el caso curiosísimo que, desde mis primeros intentos armónicos, aparece en mi música el primitivo *organum*, forma de acompañamiento que fue punto de partida de la polifonía en el siglo IX. Revalorizo de esta forma los intervalos de quinta y cuarta con sus series consecutivas, tan desprestigiados y en desuso durante varios siglos”.⁹

En el mateix discurs fa esment també a l'escrit de Martianus Capella (450-500 d. C.), esmentat en altres apartats, on aquest explica que en un bosc sagrat d'Apol·lo els arbres canten les melodies del déu: les branques altes i les branques baixes canten a l'octava; les del centre, en el grau que divideix l'octava en una quinta i una quarta: “Ignoraba entonces que mi concepción armónica coincidiera tan exactamente con la música de aquel mítico bosque”, afegeix.¹⁰ El seu instint de recomençar el porta, intuïtivament, a formular estructures harmòniques que recorden temps anteriors, com són els acords de quartes i quintes, els quals ens remetent als *organa* medievals, presentats de manera que emfatitzen la longitud de les ressonàncies, com les campanes. En l'exemple següent veiem aquesta estructura harmònica al pentagrama inferior. En el primer acord observem que l'interval de quinta l'utilitza també entre la nota superior de la mà esquerra (do#) i la nota del pentagrama superior (sol#), que és la nota melòdica escollida per substituir la que correspondria a l'acord (fa# menor). El fragment correspon a una de les peces que integren *Ballet per a piano* (1949), obra recentment recuperada, com hem esmentat, que no figura en cap dels catàlegs del compositor:



Imatge 128. Partença i comiat, *Ballet per a piano* (1949).

⁹ Frederic Mompou. Discurs *Música callada*. BC. *Miscellanea*. Ed. Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.

¹⁰ Citat a l'apartat *Una metafísica de la consonància*, p. 236.

Aquestes ressonàncies amb acords de quinta sense tercera, sobre les quals hi ha el discurs melòdic són presents des de les primeres composicions:

Imatge 129. *Gitano*, *Impressions íntimes* (1911-1914).

També les podem trobar en tessitures més agudes i en èpoques molt posteriors. En l'exemple que segueix podem veure l'interval de quinta i de quarta a la part melòdica, fent l'efecte sonor característic dels *organa*:

▶ Imatge 130*. *Música callada XI* (1962).

III.6.3. La nota llarga

L'*Estudi del sentiment* exposa el valor de la sonoritat de cada nota dins de la frase. És tan important interpretar “nota per nota” com fer-ho amb les frases dins del conjunt de l’obra. Anticipant-se al *Recomençar*, explicat en el seu escrit *Camí de l’art* de l’any 1920, Mompou està manifestant una forma de recomençament del sentit de la melodia. Fins a cert punt, Mompou personalitza una reacció contra l’excés de la tècnica, la velocitat, la ciència i l’especulació compositiva, que es va anar verificant en la música moderna.

“El propio Mompou me aseguró, mientras comentábamos la música contemporánea, de sentirse casi avergonzado al confrontar la sencillez estructural de su música con la sabihonda y repensada hilatura multitonal de los Schönberg, Stravinsky, Krenek, Honegger y los demás destiladores de las más enrevesadas poliarmonías, polifonías y polirritmias”.¹¹

Tristán de la Rosa, a *Estudios de música española contemporánea*,¹² s’havia plantejat la genealogia de l’estil de Mompou, fent esment de les seves similituds formals amb la música de segles anteriors, en les quals encara no existia un desenvolupament formal temàtic. És en aquest context que hem d’entendre la tipologia melòdica de Mompou.

Per altra banda, Mompou, com Chopin, feia una música des de i pel piano. La tradició pianística, eminentment romàntica, es desenvolupava dins d’una estètica, en la qual la melodia, com una expressió individualitzada, agafava una rellevància quasi absoluta. El cantabile fou un dels aspectes que la tècnica interpretativa desenvolupà com a recurs expressiu de la melodia. Però en Mompou, això era pràcticament el tot. Per aquesta raó, quan Mompou es planteja fer un tractat per a la interpretació, se centra en l’estudi de cada nota i les connexions entre elles, tal com hem assenyalat a l’apartat de *l’Estudi del sentiment*:

“no ha de buscar l’emoció a interpretar “frase per frase” dintre del conjunt de l’obra. La nostra sensibilitat ha de buscar l’emoció a interpretar “nota per nota” dintre el conjunt de la frase”.¹³

La sonoritat, com a matèria productora de bellesa en si mateixa, condiona la factura melòdica de la música de Mompou. En les melodies del Renaixement i del primer Barroc, les notes llargues tenien més rellevància que les curtes. A finals del Barroc i durant el Classicisme, és a l’inrevés.¹⁴ La rellevància de la nota curta en la melodia arriba a originar el concepte del virtuós, en el qual la virtut participa d’una naturalesa relacionada amb l’habilitat, l’agilitat i la velocitat, conceptes en els quals s’inspirarà bona part de la música del segle XIX. En el segle XX, la complexitat i la velocitat han condicionat la factura de la música d’acord amb l’acceleració tecnològica dels nostres temps. Les notes curtes, juntament amb l’evolució estètica de les avantguardes creatives (atonalitat, l’aleatorietat, l’experimentació electroacústica, la concreció del so, etc.) en la recerca de nous camins d’expressió, van afavorir l’anul·lació progressiva de la melodia, la qual sobrevisqué en els

¹¹ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 45.

¹² Clara Janés. *Textos i doc...* p. 378. Reproducció de *Estudios de música española contemporánea*. Tristán La Rosa a *Estafeta literaria*, 25 agost, 1944.

¹³ Frederic Mompou. *L’Expressió...*, CJ. Publicat a Clara Janés. *La vida...*, p. 266.

¹⁴ Émile Naumouff. Reflexió explicada en un seminari sobre música barroca. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona, abril, 2009.

gèneres de la música popular de cada tradició cultural i de forma global i mediàtica en el pop i el rock.

Des de la seva primera pàgina de música escrita (*Plany I, Lent* per a piano, 1911) fins la darrera (*La vaca cega*, per a cor i orgue, 1978), Mompou recupera el valor de la nota llarga com un element més del seu particular retorn. Contradiu la mentalitat del moviment ràpid i cada vegada més accelerat que caracteritzà la ment occidental del segle XX. I és significativa la circumstància que aquesta recuperació de la nota llarga es produeixi en el piano, un instrument paradigma del virtuosí i de la velocitat.

Per aquesta raó, en la música de Mompou trobem sovint ritmes fets amb notes puntejades, característics de la música barroca, de l'obertura francesa. Aquesta figura rítmica la utilitza amb caràcters diversos des de les primeres obres fins a les darreres:



▶ Imatge 131*. *Secret, Impressions íntimes* (1911-1914).

La nota llarga és una corxera amb punt. És la nota puntejada característica de l'estil de l'època barroca on la importància de les notes depenia de la seva longitud de ressonància. Així mateix, la melodia de Mompou també demanda que cada nota individual emeti la seva ressonància específica i individual. Però si a l'època barroca l'ornamentació era molt emprada i constituïa una part bàsica de la melodia, en l'obra de Mompou, pràcticament no trobem ornamentacions de cap tipus. En el barroc, el clavicèmbal exigia l'ornamentació justament per les necessitats expressives, per allargar la sonoritat amb el trino o accentuar-la amb el mordent. El piano, amb la seva sonoritat, disposava d'aquests recursos sense necessitat d'ornamentar. Aquest és un bon exemple de la significació de *recomençar* i no el que suposaria un "començar", és a dir, tornar als mateixos motlles d'èpoques

anteriors. En l'exemple *Secret*, hem pogut observar, excepcionalment, un trino (tercer compàs del segon sistema). També trobem un altre trino en la tercera *Cançó i dansa*:



Imatge 132. *Dansa III* (1918-1928).

I en el segon quadern de *Música callada*:

115

Imatge 133. *Música callada XIII* (1962).

Un altre exemple, en el qual aquesta figura rítmica, de nota puntejada, serveix per expressar un caràcter absolutament diferent del de *Secret*, el trobem en *Música callada XIV*, on s'accentua el tarannà sever i seriós amb el qual Mompou indica la peça:

Severo - sérieux

▶ Imatge 134*. *Música callada XIV* (1962).

En aquest exemple la nota llarga va fent un procés progressiu de major presència sonora fins arribar als acords arpegiats, els quals accentuen el caràcter del ritme. El ritme puntejat queda palès si en la interpretació es dóna presència al moment del punt que acompanya la nota. Sovint en la interpretació romàntica hi ha tendència a escurçar aquest valor, canviant el caràcter.

Aquest tipus de ritme el trobem en la *Simfonia* de la segona *Partita* de J. S. Bach, de la qual Mompou va utilitzar alguns compassos per exemplificar el sobrecant i el diàleg a *L'Expressió...*,¹⁵ En l'inici de la simfonia de Bach, el ritme puntejat està escrit amb la figura rítmica de semicorxeres i fuses:

¹⁵ Vegeu imatges 12 i 13 a l'apartat dedicat al *Sentiment de passió i sentiment de puresa*, p. 86-87.



Imatge 135. *Sinfonia. Partita núm. 2. BWV 826* (ed. 1727).

Aquesta mateixa figura rítmica és la que utilitza Mompou en *Oreig i vol de gavines*, partitura que té una similitud gràfica molt notable amb la partitura de Bach:

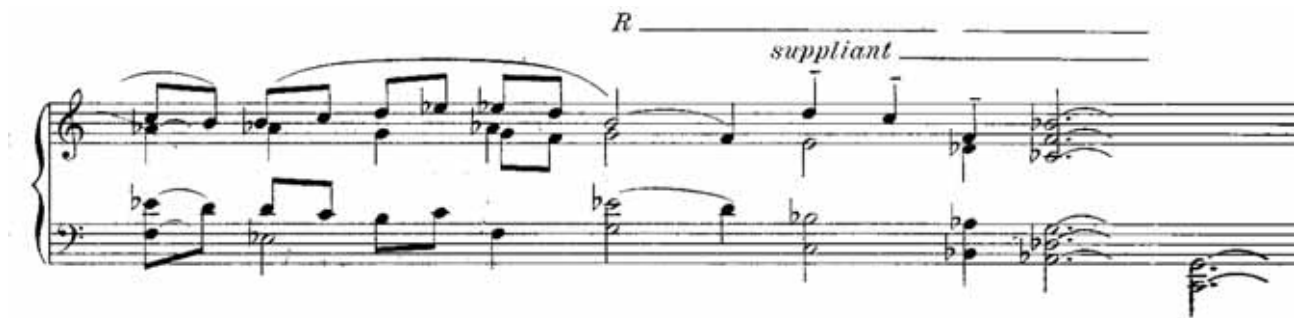
9 - Oreig i vol de gavines



Imatge 136. *Oreig i vol de gavines, Ballet per a piano* (1949).

En la melodia, tal com succeeix també en l'harmonia, cada so incorpora un valor qualitatiu de projecció ressonant, el qual possibilita que es complementi, de forma particularment fluida amb la seva base harmònica, que es configura com una presència de la unió de la consonància i la dissonància. La mobilitat i la flexibilitat de la melodia permet al compositor expressar-se de forma

molt senzilla i eficaç, segons les pròpies necessitats expressives: “el petit moviment sobrevingut”¹⁶ de la nota sensible. La nota sensible representa el moment expressiu dins del sentiment. La naturalesa de l’harmonia, que en si mateixa ja s’expressa com una vibració unitària de consonància i dissonància, permet que una melodia senzilla, sigui d’arrel popular o simplement com una estructura elemental, participi amb absoluta llibertat de la sonoritat, podent fer el moviment flotant, del qual parlàvem en l’*Estudi del sentiment*.¹⁷ Així, Mompou desenvolupa una llibertat melòdica que s’integra en una peculiar forma de polifonia en algunes ocasions, i en altres, d’homofonia. Però mai deixa de ser ni una cosa ni l’altre. Donada la importància de la sonoritat de cada nota, és necessari diferenciar el grau de vibració de cada un dels sons, per tal que la melodia no entri en col·lisió amb sons que l’ajuden a tenir millor vibració:



Imatge 137. *Gitanes I, Suburbis* (1916).

En aquest exemple veiem que la configuració melòdica i harmònica és gaire bé com un coral. Els sons que simultàniament sonen amb la línia melòdica, situada en la part superior, també perfilen una línia complementària a banda d’articular tota l’harmonia. En els acords a partir del “suppliant” (pregant), la melodia fa un seguit de “notes amb retard”. El retard és força intens, donat que tot el final del passatge està dins d’un gran retardant, que s’encamina cap al darrer “acord metàl·lic” amb més sons, que actua com la dominant que resolt a Do major. En tot el procés, la melodia està en la tessitura més aguda; ha de fer l’efecte de quelcom simple i tranquil.

Quan estem davant d’un fragment que podríem dir que és densament polifònic, sempre sentim una melodia senzilla. Estem novament en aquest punt de flux de la integració dels elements contraris. És un element més del contingut dual de l’expressió musical de Mompou.¹⁸

Vegem i escoltem l’exemple del vuitè preludi:

¹⁶ Frederic Mompou. *L’Expressió...*, reproduït a Clara Janés. *La vida...*, p. 264.

¹⁷ Vegeu l’apartat dedicat a *Una interpretació flotant*, p. 89.

¹⁸ Vegeu l’apartat dedicat a *Una expressió dual del sentiment*, p. 77.

Con lirica espressione

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked with a dynamic of *mf* and the instruction *Con lirica espressione*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a *rit.* (ritardando) marking over a group of notes and a *p espress.* (piano, expressive) marking below the notes.

▶ Imatge 138*. *Preludi VIII* (1943).

Un altre exemple paradigmàtic del sentit de nota llarga, en el qual es fa molt evident l'expressió “nota per nota” amb desplaçaments de la nota sensible, és la peça *La cegueta* de *Suburbis*. La indicació *Péniblement* l'hem de traduir com *Laboriosament*. És una melodia que fa el seu curs amb dificultats (com el caminar de *la cegueta*). Per aquesta raó, cada nota ha de suggerir “un esforç sonor” per enllaçar-se amb la següent. La dilatació de cada so ha de tenir un èmfasi superior que el del preludi de l'exemple anterior. El format d'aquesta melodia explica amb la seva nuesa una situació de “mancança”: una llarga melodia que s'expressa només en l'uníson. Per no perdre profunditat harmònica, és a dir, producció de sons complementaris o d'harmònics, l'uníson es situa a la distància de dues octaves. La melodia “sola”, expressa en si mateixa la idea de la solitud dels passos incerts i lents de *la cegueta*. Transmet una sensació de buidor, materialitzat en so. És el tempteig de la cegueta quan camina, el buit que ella té al davant. El darrer grup de quatre notes lligades amb què acaba cada frase té un guió al centre de la lligadura; aquestes notes són retingudes: descriuen el moviment insegur, de precaució, abans de continuar. La melodia expressa el sentiment de plany per la laboriositat de caminar:

Péniblement

2/4

▶ Imatge 139*. *La cegueta*, *Suburbis* (1916).

III.6.4. Un romanticisme depurat

La música de Mompou seria inexplicable sense el piano, perquè és l' instrument que vehicula tota la seva creativitat. A banda de ser l' instrument a través del qual es va iniciar en la música, és l'únic mitjà que permet que la ressonància, que conté els sons components o harmònics, es produeixi en l'amplitud de tessitura que ho fa l'orquestra i al mateix temps amb una absoluta uniformitat de timbre. Aquesta circumstància, permet a Mompou treure la màxima riquesa de la seva creativitat. És lògic suposar, per tant, que aquesta sigui una de les raons principals per la qual Mompou va concebre la seva obra principalment per a piano. Ramón Barce recordava que a la història de la música trobem alguns casos similars com són Grieg i Chopin, que com en el cas de Mompou, llur renúncia a tota complexitat formal es compensa expressivament amb la cura de l'harmonia com a sonoritat".¹⁹ Santiago Kastner era de l'opinió que Mompou integrava romanticisme, impressionisme i expressionisme.²⁰ En cert sentit, hi estaríem d'acord perquè la melodia omnipresent en tota l'obra de Mompou amb l'objectiu d'expressar el sentiment propi, individualitzat, és un traç romàntic; les textures harmòniques basades en les ressonàncies de l'instrument és un procediment dels compositors impressionistes; i la concisió, com a recurs expressionista, la trobem en la destil·lació d'Anton Webern, únic compositor equiparable a Mompou en aquest aspecte. Jennifer Lee opina que l'obra de piano de Mompou passa per tres estadis, en el segon dels quals, les obres són compostes més d'acord al llenguatge comú de la tradició musical europea. Segons Lee, les obres són més expansives i utilitza formes més comuns com són els preludis o les variacions. En aquest període les obres exigeixen més recursos tècnics i mecànics:

“The middle period saw increasingly sophisticated use of the formal devices elaborated in the early period... Mompou now opened himself increasingly to the European musical tradition, composing in a more common idiom...” Motivic development was such a strong underlying element in these works that now some forms were through-composed...the forms employed are those proven by history: preludes, theme and variations-...”²¹

Podem estar-hi d'acord, però parcialment, donat que la divisió en etapes segons l'estil compositiu es fa difícil de reconèixer. Això és així per una raó fonamental, perquè si volem fer una distinció entre les obres de Mompou, que certament hi és, no correspon tant a la forma, sinó al contingut, donat que és el contingut el que condiciona la forma. Per posar un exemple, en aquesta segona etapa mitjana –a la qual es refereix Lee- hi podem situar les *Variations sur un thème de Chopin* iniciades el 1938 i finalitzades el 1957, (que és la seva obra més extensa per a piano sol) però alhora hi hem de situar també peces com *Le Planétaire* (1937), *El Ballet per a piano* (1949) o el primer llibre de *Musica callada* (1951), totes tres obres amb un format molt curt en quant a extensió. El mateix Mompou, l'any 1958, va considerar que la seva obra es podia dividir en tres grups;²² en el primer hi entrarien aquelles peces on d'una manera subjectiva es descriu l'essència i l'atmosfera del paisatge rural català, en contrast amb l'agitada vida de la ciutat: *Suburbis*, *Scènes d'enfants*, *Fêtes lointaines*, etc.; en el segon, les que s'inspiren en el misteri ocult de la naturalesa: *Charmes*, *Cants màgics*,

¹⁹ Ramón Barce. Col·lecció compositors catalans. Núm.3. Ed. Boileau. Barcelona, 1993, p. 89.

²⁰ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 46.

²¹ Jennifer Lee. *The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou*. Universitat de Washington (EUA), 1991, p. 106. “El període mitjà mostrà l'ús sofisticat progressiu dels dispositius formals elaborats en el període inicial... Mompou, ara s'obria progressivament a la tradició musical europea, component en un idioma més comú...-les formes emprades són les històriques: preludis, tema i variacions-...”

²² Clara Janés. *La vida...* p. 177. Cita a Walter Starkie. *Spain: A Musician's Journey Through Time and Space*. 1957.

Música callada, etc.; i el tercer, aquelles vinculades directament a la música tradicional i popular catalana: *Cançons i danses*. Tot i que Mompou ho apreciés d'aquesta manera, entenem que no exclou altres perspectives. En tot cas, tampoc volem entrar en aquest debat, donat que no és l'objectiu d'aquest treball. Així, pel que fa al tractament del piano d'acord a dissenys tècnics més complexos, compartim el punt de vista de Jennifer Lee. També és cert que en aquest període es troben algunes obres que miren el romanticisme per la seva sonoritat i els plantejaments compositius més elaborats com és el cas del vuitè o del novè preludis. En aquest període Mompou va compondre les *Variations sur un thème de Chopin*, en un format de variacions extenses i de dificultat tècnica elevada. Aquí, Mompou fa una mirada clara al romanticisme, però amb l'ingredient afegit del seu "primitivisme aparent". Una mescla que també havien fet altres compositors que mirarien de reüll el romanticisme per no caure en la música més cerebral de les primeres dècades del segle XX. Santiago Kastner situava compositors com Bohuslav Martinu, Benjamin Britten, Vaughan Williams i a Mompou, en el que anomenà *Romanticisme depurat*.²³ A Mompou, el terme li escau absolutament, donat que la seva composició és una depuració.

El compositor romàntic més proper a Mompou és, sens dubte, Chopin. L'afinitat de Mompou amb Chopin la trobem, per exemple, en què les seves formes de compondre eren més tàctils que mentals. El piano era l'intermediari per a l'activitat creativa. El corpus principal de la música de Chopin la trobem en la forma que no és extensa i particularment amb els seus preludis op. 28 que són les peces més breus de la seva producció. Pel que fa a l'harmonia, Chopin utilitzava en certs moments sonoritats molt properes a les de Mompou. André Guide, Premi Nobel de literatura l'any 1947, pianista amateur i gran amant de Chopin, havia necessitat molt de temps per apreciar aquest fragment del segon preludi:



Imatge 140. *Preludi núm. 2, Op. 28*. Chopin (1836-1838).

“...me parecía sobretodo raro, y no veía en absoluto el partido que podía sacar el ejecutante. Precisamente, hoy lo comprendo, no hay ningún *partido* que sacar. Creo que hay que tocarlo sin ninguna búsqueda de *efecto*, muy simplemente”.²⁴

En la primera meitat del segle XIX, aquesta harmonia resultava certament estranya, sobretot si el que intentava l'interpret era dissimular la dissonància que es produeix en el conjunt de l'acompanyament. La tessitura tan greu, suposa que hi ha components harmònics que tindran influència tot i que no hi posem pedal. Però el sentit de l'harmonia és justament la integració de la

²³ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 49.

²⁴ André Guide. *Notas sobre Chopin*. Trad. Victoria Llord. Ed. Tizona. Barcelona, 2007, p. 32.

quinta justa amb la quarta tríton. L'interval de desena que es produeix entre la primera i segona corxeres ha d'ajudar a la percepció de la sonoritat de Mi menor que s'afirma en la quarta corxera del grup barrat. Però aquest Mi menor incorpora un element estrany, el (la#), que no ha de ser apartat, sinó integrat. L'acord no s'ha d'entendre en cada corxera, sinó que és la suma dels sons que corresponen a Mi menor amb el (la#). Significa unificar la quinta justa (relació d'asimetria incloent la segona corxera), amb el tríton, (simetria).²⁵ La sonoritat d'aquesta harmonia ens suscita la sonoritat de l'*acord metàl·lic* perquè integra l'oposició entre consonància i dissonància. La seva sonoritat, en la forma tan concreta i depurada que Chopin la presentava, resultava auditivament descontextualitzada de l'entorn harmònic general de la resta dels preludis. Fins i tot, a André Guide, que visqué l'impressionisme parisenc, li era difícil d'apreciar-lo.

L'any 1938, el violoncel·lista Gaspar Cassadó va suggerir a Mompou fer unes variacions per a violoncel i piano, sobre el tema del *Preludi núm.7* de Chopin, amb l'objectiu de tocar-la plegats.²⁶ Aquest projecte no es va dur mai a terme, però d'aquest intent van quedar les quatre primeres variacions, les quals acabarien sent les *Variations sur un thème de Chopin*, escrites definitivament el 1957. És significatiu que l'única peça que Mompou va dedicar explícitament a un compositor fos a Frédéric Chopin, i és molt coherent que l'obra acabés sent composta per a piano, tot i que en principi havia de ser per a orquestra com a música d'un ballet encarregat pel Coven Garden de Londres.²⁷ En les *Variations sur un thème de Chopin* podem observar-hi una de les característiques més genuïnes de Chopin i Mompou: la recreació en la sonoritat del piano. Per a compondre les seves variacions, Mompou utilitzà la peça més breu, més sintètica, concebuda per Chopin: el *Preludi núm. 7* en La Major. L'obra és un viatge pels ritmes, els girs melòdics i els caràcters de la música de Chopin, en els quals podem recordar moments dels impromptus, les masurques, els valsos...; en definitiva, el món expressiu del compositor polonès amb qui tant s'identificava Mompou.

L'obra il·lustra perfectament el registre de recomençament romàntic de Mompou i ens permet observar el romanticisme depurat que parlava Kastner. La primera variació i l'epíleg són una metamorfosi del tema, un canvi en el qual l'harmonia de Chopin acaba sent l'harmonia de Mompou. En els tres exemples següents podem apreciar la transfiguració progressiva. Mompou, sent fidel a la forma, melodia i harmonia de Chopin, les transforma en la vibració característica de l'*acord metàl·lic*, acabant, a l'epíleg, en un record del que fou el preludi, encara perfectament identificable:

²⁵ Vegeu l'apartat dedicat a *Simetria, asimetria i metall*, p. 270.

²⁶ Antonio Iglesias. *Federico Mompou*. Versió catalana de Francesc Bonastre. Ed. Fundació Güell. Madrid, 1978, p. 199.

²⁷ *Ibid.*, p. 200.

Thème

Andantino

PIANO *p*

The musical score for the Theme is written for piano in 3/4 time, marked Andantino. It consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note C5. The bass line consists of a series of chords: G2-C2-E2, F#2-C#2-E2, and G2-C2-E2. The second system continues the melody with a quarter note D5, followed by a half note E5-F#5, and then a quarter note G5. The bass line continues with chords: F#2-C#2-E2, G2-C2-E2, and F#2-C#2-E2. The piece concludes with a final chord of G2-C2-E2.

▶ Imatge 141*. Tema, Variations sur un thème de Chopin (1938-1957).

I

Tranquillo e molto amabile

p

poco espress.

sforz.

Rit.

The musical score for Variation I is written for piano in 3/4 time, marked Tranquillo e molto amabile. It consists of three systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4, and then a quarter note C5. The bass line consists of a series of chords: G2-C2-E2, F#2-C#2-E2, and G2-C2-E2. The second system continues the melody with a quarter note D5, followed by a half note E5-F#5, and then a quarter note G5. The bass line continues with chords: F#2-C#2-E2, G2-C2-E2, and F#2-C#2-E2. The third system concludes the variation with a final chord of G2-C2-E2. The score includes dynamic markings such as *p*, *poco espress.*, *sforz.*, and *Rit.*

▶ Imatge 142*. Variació I, Variations sur un thème de Chopin (1938-1957).

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Epilèg' by Maurice Ravel. The first system is marked 'Lento' and begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. The third system includes a 'm. g.' (mezza gamma) marking and concludes with a series of dynamics: *pp*, *pp*, and *p*. The notation features complex harmonic structures with many accidentals and dynamic markings throughout.

▶ **Imatge 143***. *Epilèg*, *Variations sur un thème de Chopin* (1938-1957).

El contingut de l'epilèg és la dissolució del preludi. Progressivament l'harmonia es transfigura, tornant-se més metàl·lica, i la forma també varia d'acord amb el contingut. El ritme ternari es manté, però la figura rítmica passa de ser binària a ser ternària. La dinàmica es fa cada vegada més llunyana fins que es converteix en un record del preludi.

III.6.5. Mediterraneïsmes i concreció

La brevetat de Mompou representa un procediment per concretar la forma. La influència d'un instint primitiu, el porta a expressar-se en unes formes concretes, utilitzades en els segles XVI i XVII pels virginalistes anglesos i els clavecinistes francesos, com Dandrieu, Rameau o Couperin,²⁸ que li possibiliten obtenir contrastos i ordenar el material sonor sense haver de posar l'atenció en el desenvolupament formal. Mompou sembla tenir urgència a comunicar musicalment un munt de detalls aparentment inconnexos o independents que constitueixen el seu món, i li cal per aconseguir-lo, un llenguatge concís, ràpid, aforístic, sensible a aquest reflex del món exterior i que no esmerci les seves energies en la lluita per la forma.²⁹

Mompou vol expressar les seves vivències a través de la música; el que necessita és expressar els "continguts concrets" que han provocat les seves impressions, i per aquest motiu bona part de les seves partitures tenen un caràcter descriptiu. Però a diferència de Debussy o Ravel, que fan una immersió en el paisatge amb certa distància, des de la qual recreen una ambientació, Mompou, a través de les seves obres, fa descripcions concretes que "fan al·lusió a entitats exteriors a la música i tracten de conjurar-les: escenes, impressions, records, personatges, objectes".³⁰ Així com Isaac Albéniz evoca d'una forma genèrica els ritmes i els "palos" de la música andalusa, Mompou pren la cançó popular de les quatre sèries que va publicar la *Biblioteca Popular de l'Avenç*, de 1909 al 1916,³¹ per fer-ne una harmonització sense copiar-ne l'estructura i integrant-la en la seva estètica.

Tot i descriure, en ocasions, personatges que no foren reals en la seva experiència, com *La cegueta* de *Suburbis*,³² Mompou en fa igualment una descripció literal del personatge. Els continguts de la seva música són entitats tan palpables com *Jeunes filles au jardin*, *La vaca cega*, *Pessebres*, *Les Soldats*, *Gitanes*, *Festes llunyanes*, *L'home de l'aristó*, etc. Així mateix, les indicacions dins la partitura també són absolutament concretes: *Sota el pes de la son, amb la frescor de l'herba humida, dolorós*, etc. Fins i tot, en obres de contingut metafísic o màgic, com són *Charmes* o *Cants màgics*, trobem els elements concretats: *Clar i Obscur*.³³ Cal afirmar que Mompou, tot i passar tant de temps a París, pertany al mediterraneïsmes artístic, d'acord al principi de concreció que acabem d'esmentar. En la seva reivindicació sobre la localització de la seva creació musical afirmà: "...A més, quasi bé tota la meua producció ha estat ideada, resolta i escrita d'ací estant", responent a l'entrevista feta pel periodista i novel·lista Francesc Trabal, a les *Fulles Musicals*.³⁴

Hem comentat que pel pintor Joaquim Torres García, l'ideal artístic del mediterraneïsmes era "veure amb ulls propis aquest mar... les oliveres i pins, la vinya, els tarongers, aquest blau del cel, y sobre tot l'home d'aquí, la nostra religió, les nostres festes, el nostre viure!",³⁵ com si fos un terreny verge, que tot i estar a prop, cal descobrir-lo. Per a Eugeni D'Ors era "...baixar de nou amorosament a les coses concretes, però ja sabent esguardar-les baix espècie d'eternitat...".³⁶ Era ser idealistes del

²⁸ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 65.

²⁹ Ramón Barce. *Op. cit.*, p. 89.

³⁰ *Ibid.*, p. 88.

³¹ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 94.

³² Frederic Mompou esmenta aquesta circumstància en el programa *A fondo*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano. TVE, 1976. FM.

³³ Vegeu l'apartat dedicat a *Indicacions i contraris*, p. 244.

³⁴ Frederic Mompou. *Una conversa amb Frederic Mompou a Fulles Musicals*. Curs I. Núm. 1. Barcelona, 1928, p. 69.

³⁵ Vegeu l'apartat *Un retorn a alló proper: mediterraneïsmes*. J. Vallcorba cita a Joaquim Torres García, p. 202-203.

³⁶ Vegeu l'apartat *Un retorn a alló proper: mediterraneïsmes*, p. 203.

món material. D'Ors va tenir relació amb Mompou i la coneixença arrencava d'una visita que va fer a l'Ermita de La Garriga com testimonia Manuel Blancafort:

“El meu pare em va cedir una habitació del Balneari amb un piano i vam fer dos claus, una la tenia en Frederic i l'altra jo. Tot es guardava allà. Era una mena de Sancta Santorum on es feia música, la nostra Ermita. Una vegada hi va venir l'Ors i li va agradar molt”.³⁷

En aquest sentit, Mompou estava envoltat d'un corrent ideològic que combregava amb el mediterraneïsmes i que tenia el precedent de *L'École Romain* a França. La música de Déodat de Sévérac fou un exemple pel que fa a la música.³⁸ Mompou estava en contacte amb personatges defensors d'aquestes noves idees de retorn a les arrels culturals mediterrànies, com fou Josep Maria Junoy o Francesc Trabal. Però, en quin sentit el mediterraneïsmes es vinculava amb un registre artístic de la “concreció”? En el següent apartat ho expliquem.

³⁷ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 87. Conversa amb Manuel Blancafort, l'1 de març de 1972.

³⁸ Actualment, Montserrat Font Batlle està a punt de publicar *La estética mediterránea y la música: análisis estilístico en Déodat de Sévérac (1872-1921)*. Edició de l'Associació d'Amics de Déodat de Sévérac.

III.6.6. La concreció i la llum

Mompou estava molt influït per l'entorn mediterrani. Per una banda Barcelona i les passejades pel *barri de platja*, que li van generar impressions intenses del món urbà, expressats en *Suburbis* i *Scènes d'enfants*, però per altra banda, les estades llargues durant anys al Maresme, la Garriga, en pobles com Castellterçol i en masies com el Mas Surell del Montseny, que també li van generar fortes impressions dels paisatge rural de muntanya, la gent i les seves músiques i tradicions. Es produïa en un període vital de màxima sensibilitat, l'adolescència i primera joventut, en el qual les experiències quedaven molt impreses i anaven perfilant el motlle de la seva personalitat creativa. S'anava consolidant una identificació entre ell i l'entorn, entre "l'amor a si mateix" i "l'amor a la terra aprop ó llunyana que guarda un trós del nostre esperit".³⁹ D'aquesta manera, Mompou solidificà una personalitat creativa, en la qual el medi mediterrani determinaria un dels seus eixos centrals: la concreció. Un bon exemple el trobem en la manera de definir la sonoritat harmònica, que el 1910, intuï que seria "tota la seva música", l'espai harmònic per a compondre, concretant-ho en cinc sons de l'acord escrit a *Barri de platja*. El mediterraneïsm de Mompou s'expressa a través de la seva sonoritat, la qual en certa ocasió en una classe magistral, l'amic i mestre Miquel Farré,⁴⁰ ens la va definir com "la llum del Mediterrani" per la claredat sonora i el perfil de la seva melodia. Santiago Kastner, en un article sobre el cinquè preludi s'expressa en els mateixos termes: "É música pura e absoluta, de clareza mediterranea".⁴¹

Aquesta influència mediterrània es donà també en l'obra d'Antoni Gaudí. Gaudí i Mompou tenien una capacitat extraordinària per a l'observació intensa del seu entorn, de tots els detalls que els envoltaven, conseqüència del caràcter solitari i observador que tenien des de la infantesa. La relació entre la mediterrània, la claredat i la concreció la podem entendre a partir del concepte de la llum. Parlar de Gaudí ve al cas ara perquè la reflexió que l'arquitecte va fer sobre la llum del Mediterrani ens pot ajudar a comprendre aquesta relació:

"La virtut està en el punt mitjà; Mediterrani vol dir al mig de la Terra. En les seves ribes de llum mitjana, a quaranta cinc graus, que és la que millor defineix els cossos i en mostra la forma, és on han florit les grans cultures artístiques, per la raó d'aquest equilibri de llum: ni massa ni poca, perquè totes dues enceguen i els cecs no hi veuen; al Mediterrani s'imposa la visió concreta de les coses, en la qual ha de descansar l'art autèntic".⁴²

Com explica Gaudí, la regió mediterrània és una zona on la llum del Sol incideix als voltants dels quaranta cinc graus d'inclinació. Més al sud, la llum hi toca més de ple, no hi pot haver contrast; i més al nord, incideix d'una manera més afeblida, hi ha poca llum. Al Mediterrani, la llum fa que els objectes siguin percebuts d'una forma més perfilada. El color i les formes, per tant, són percebudes de manera més contrastada i concreta.

Ara bé, el sentit que Gaudí atorga al punt mig, com el centre d'equilibri on "s'imposa la visió concreta de les coses, en el qual ha de descansar l'art autèntic", cal entendre-ho en una dimensió

³⁹ Frederic Mompou. *Amor. Quadern Impressions*. CJ. Annex. Vegeu cita a l'apartat dedicat a *Identitat i pàtria*, p. 178.

⁴⁰ Miquel Farré (1936), pianista i pedagog, és un dels intèrprets més rellevants de Frederic Mompou. Comentari en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona. Octubre de 1983.

⁴¹ Santiago Kastner. *Op. cit.*, p. 86. Cita l'article publicat al *Jornal do Comércio e das Colónias*. Lisboa, 21 novembre 1943.

⁴² Isidre Puig-Boada. *El pensament de Gaudí*. Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 1981, p. 91.

psicològica, en la qual la “mesura” si manifesta. Tenir mesura és saber discernir per ser concret, i ser concret és ser clar. La claredat és un traç que defineix la composició de Mompou: ha de ser clar per transmetre els continguts que diu la música, no perquè la música es transmeti a si mateixa a través de la forma.

El punt mig representa una integració dels oposats, ni massa llum ni massa poca, i en si mateix constitueix una concreció de percepció unitària. En aquest sentit, la personalitat retrada de Mompou, donada a la reflexió silenciosa, i l’entorn mediterrani amb la seva llum i idiosincràsia específica, afavorí la intuïció per percebre un sentit d’unitat a través d’un pensament mesurat i concret. Afavorí la percepció del punt mig de les coses, el qual hauria pogut estimular un pensament ambivalent. Fou un catalitzador de les seves reflexions filosòfiques despertant-li una “consciència d’unitat”,⁴³ en el sentit que la identitat de la persona és identitat amb totes les coses externes a ella. Mompou ho expressà escrivint: “Jo mateix”, i dintre el meu “jo”, d’altres. Jo prego per l’Origen i Independència de tantes Pàtries en la Unió de Totes”.⁴⁴

El punt mig, la fusió que significa percebre l’ambivalència de les coses, es manifesta en la sonoritat harmònica de Mompou a través de la unitat permanent de la consonància i la dissonància. Aquesta sonoritat, des del punt de vista teòric de la tonalitat, diem que és ambigua perquè no és del tot consonant ni del tot dissonant, com afirmava Jankélévitch. Però en la naturalitat de la percepció auditiva, és a dir, en la seva “concreció”, en la seva “realitat”, ho experimentem senzillament com una vibració diferent. Està anul·lant la virtualitat de l’oposició consonància i dissonància, entelèquia teòrica d’una dualitat harmònica. La realitat, per a Mompou, és que “consonància i dissonància” participen d’un mateix origen com ho fan el “clar i l’obscur”. Arnold Schönberg ho manifestava així: “Las expresiones “consonancia y disonancia” que hacen referencia a una antítesis son erróneas”.⁴⁵ El que fa la sonoritat, situada enmig d’aquests oposats, és donar la sensació d’una sonoritat clara i lluminosa perquè concreta la percepció unitària, amb independència del caràcter que Mompou li atorgui. En aquest sentit no escoltem una sonoritat només colorista, sinó que escoltem una sonoritat amb llum, com trobem en Chopin en algunes estructures harmòniques que participen d’aquesta ambivalència. Si observem la configuració dels acords de Mompou en el conjunt de la seva obra, hi trobem d’una manera precisa una concreció dels sons (amb els seus harmònics), perfectament seleccionats mitjançant la seva oïda (realitat) i no amb la seva ment (virtualitat). La sonoritat de les peces que integren *Scènes d’enfants*, amb títols tan explícits com *Jeux sur la plage* o *Cris dans la rue*, és l’expressió sonora d’aquesta llum tan vital, que no aclapara ni és insuficient. És l’adequada per concretar la forma i la sonoritat. L’essència del color és la llum, i la sonoritat que identifica a Mompou participa més del concepte de llum que no pas de color, a diferència de la sonoritat de Ravel o Debussy, perquè participa més de l’essència que de l’eloqüència del discurs formal amb que la música s’expressa a si mateixa. Com ho fa?: A través dels procediments de la concreció; segons Mompou: “Búsqueda de una máxima expresión con un mínimo de medios”.⁴⁶

La segona frase de la primera peça de *Scènes d’enfants* és un exemple d’escriptura molt mesurada en quantitat de notes. Hi ha les notes justes per tal que els acords tinguin la lluminositat també justa. Tot i transmetre un caràcter molt vital amb un moviment ràpid, cada moment harmònic és expressat amb el mínim de notes imprescindibles, evitant carregar la sonoritat d’acord amb l’agilitat del joc

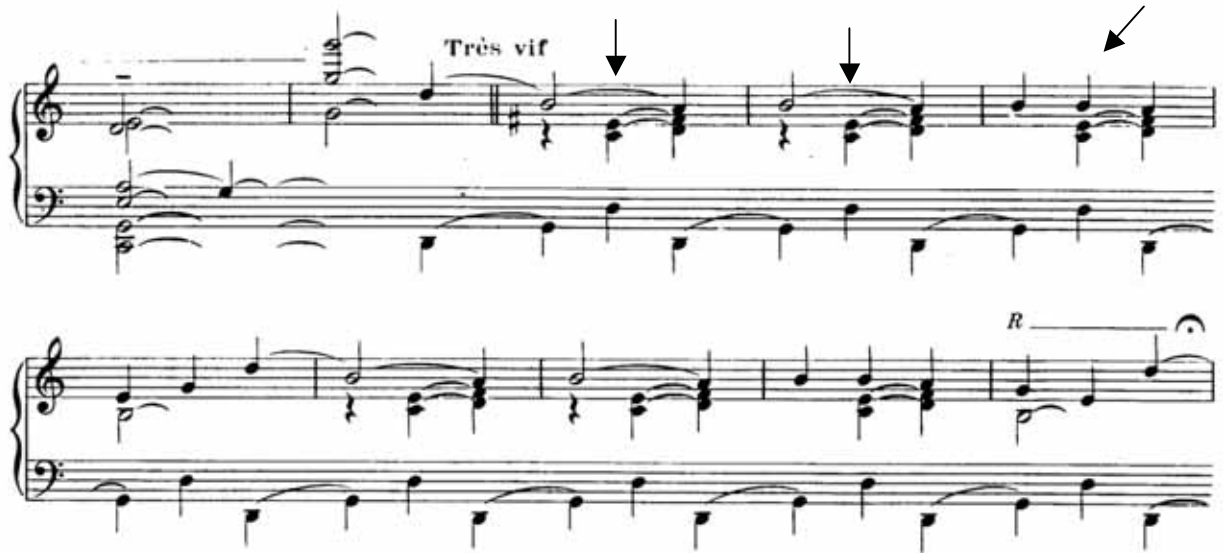
⁴³ Ken Wilber. *La consciència sin fronteras*. Ed. Kairós. Barcelona, 1998, p. 22.

⁴⁴ Frederic Mompou. *Quadern Impressions*. CJ. Annex. Vegeu cita a l’apartat que tracta *Identitat i pàtria*, p. 179-180.

⁴⁵ Arnold Schönberg. *Tratado de armonía*. Trad. Ramón Barce. Ed. Real Musical. Madrid, 1979, p. 16.

⁴⁶ Frederic Mompou. *Comentaris biogràfics*. BC. M4986/39.

infantil. En el disseny podem trobar moments d'acords amb tres notes dissonants (do-re-mi) que accentuen la lluminositat del caràcter. I en ocasions s'hi afegeix la nota (si):



Imatge 144. *Cris dans la rue, Scènes d'enfants* (1915-1918).

Aquesta dimensió lluminosa la trobem indicada en un altre context, en el qual la lluminositat adquireix connotacions espirituals. En el següent exemple, el primer compàs amb una dinàmica *mf* presenta un acord que es desplega com si fos un feix de llum amb un figuració de treset. Els dos compassos següents en *pp* són l'extensió d'aquesta llum esvaint-se:

XVIII

Luminoso (♩ = 126)

PIANO

Imatge 145*. *Luminoso, Música callada XVIII. Tercer quadern* (1965).

D'altra banda, la imatge del Mediterrani, i, en concret, del mar, ens vincula amb la idea del *recomençar*. El poeta francès Paul Valéry, admirat per Mompou amb el qual col·laborà amb la composició de les *Cinq Mélodies*, ho expressava així: “La mer, la mer, toujours recommencée”.⁴⁷

El moviment continuat de l'aigua sobre la sorra, sempre el mateix però alhora sempre diferent, ens transmet aquest flux de renovació permanent. En *Jeux sur la plage*, podem copsar aquest moviment en l'estructura rítmica i melòdica del motiu principal. Per sobre de la sonoritat de l'estructura harmònica que es repeteix cada dos compassos, la melodia gravita al voltant de la nota (si) recomençant cada quatre compassos. Aquesta nota es belluga subtilment cap avall, cap a la nota (la), i posteriorment, amb més insistència, ho fa cap amunt, cap a la nota (do). És el moviment de balanceig, el moviment subtil de l'aigua:



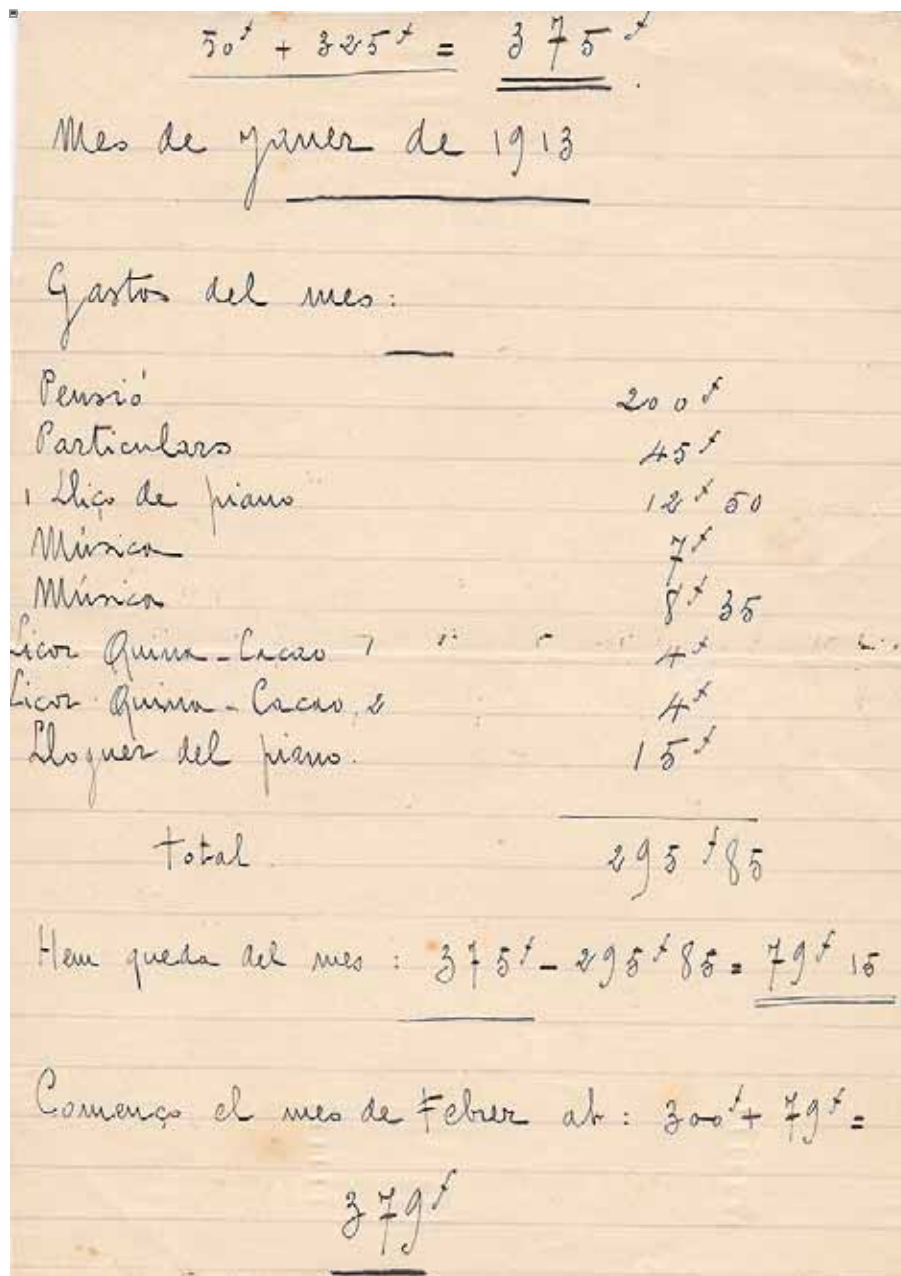
Imatge 146. *Jeux sur la plage*, *Scènes d'enfants* (1915-1918).

En resum, podem dir que el principi estètic de *recomençar* queda explicitat en la influència mediterrània en un sentit material d'aquest entorn, independentment del pòsit ideològic de començaments de segle, formant part de l'anomenada estètica *Noucentista*. En Mompou, difícil de catalogar en moviments estètics on es pot agrupar els artistes, fou la llum d'aquest entorn, la que afavorí una percepció concreta dels objectes i les formes, participant d'una idiosincràsia tendent a allò concret. La concreció esdevindria un recurs permanent en l'expressió musical, poètica i filosòfica de Mompou.

⁴⁷ Paul Valéry. *Poesie – Charmes*. Ed. Gallimard. París, 1942. Poema “Le cimetière marin”.

III.6.7. La concreció de la matèria

Mompou fou una persona que dugué la concreció a tots els nivells d'expressió. Hem constatat la forma dels escrits amb els quals expressava els pensaments, arribant a utilitzar esquemes amb redactats molt sintètics. La concreció també la podem constatar en la seva vida domèstica emancipada del seu primer viatge a París, on anotava amb tota precisió les despeses mensuals:



Imatge 147. Nota de despeses mensuals (1913).⁴⁸

Una bona part de la música de Mompou descriu la materialitat que l'envolta, o, millor dit, concreta el record de la impressió que experimentà en observar aquesta materialitat. Les circumstàncies més

⁴⁸ Frederic Mompou. Nota de despeses mensuals a París. FM.

insignificants i habituals amb els seus personatges adquireixen rellevància. Per a Mompou, totes les coses, fins i tot les més petites, tenien el seu misteri, el qual podia passar desapercebut a qualsevol persona.

Pel que fa al paisatge rural, per exemple a *Fêtes lointaines* (1920), expressa els sorolls de festa amb els ritmes de la dansa popular. Les ressonàncies esdevenen aquí un procediment per descriure el so de gent que celebra una festa a la llunyania:



▶ Imatge 148*. *Fêtes lointaines IV* (1920).

A *Carros de Galicia* (1960) es descriuen uns sorolls que Mompou va escoltar visitant el castell del poble gallec de Castro Caldeñas (Ourense, Galícia), l'any 1960. Una crònica en el diari *La Región* del 20 de març de 1960, feta pel periodista que havia acompanyat Mompou a la visita, ho esmentava:

“En la iniciación del crepúsculo oímos en la lejanía el canto de los carros... la conversación cesó un momento... Y fue Carmen la esposa del compositor, quien dijo:

–Oyes , Federico?

Él no contestó. Se había detenido y escuchaba ávidamente. Risco le explicó el carro, cómo va el eje entre los pivotes de madera, y mencionó la copla popular:

*Si quieres que o carro cante
Móllalle o eixe no río...*⁴⁹

⁴⁹ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 237.

Vladimir Jankélévitch va descriure el que Mompou va escoltar expressant-lo en la partitura:

“En el *Paisaje tercero* (1960) se oyen chirriar y gemir las carretas de Galicia; los pesados carros se arrastran entre traqueteos y la música en esta ocasión ventura los rozamientos más ásperos, acordes de notas apretadas, cuartas simultáneas”.⁵⁰

PIANO

Lento

p

très lointain

pp

mf

p

▶ Imatge 149*. *Carros de Galicia, Paisatges III* (1960).

El primer *Paisatge* (1942), *La Font i la campana*, descriu passejades a la Casa de l’Ardiaca, situada al costat de la catedral de Barcelona. Podem escoltar la campana amb independència de la resta de les resonàncies:

ten - - -

(♩ = 92)

p

profund

Imatge 150. *La Font i la Campana, Paisatges I* (1942).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 238.

En altres ocasions Mompou expressa també la concreció del paisatge urbà. A les ciutats és on pot desenvolupar millor la seva intuïció. El propi Mompou explicava que era una persona urbana; que, paradoxalment, trobava la seva concentració a les grans ciutats, com més grans, millor. El fet de tenir la soledat incorporada al seu caràcter, li permetia crear en un medi sorollós, agitat, en moviment: “La soledat d’una muntanya ofega la meua soledat, causant una angoixa que no em permet crear”.⁵¹ En les coses senzilles de la ciutat, hi descobreix la seva importància. En els personatges originals (a voltes, marginals)⁵² hi veu una bellesa en estat pur, com ho farien els ulls d’un infant.⁵³ Des del seu primer record d’un orgue amb titelles que sonava davant de casa seva al Paral·lel de Barcelona, segons explicava Mompou,⁵⁴ sempre es va sentir proper a aquesta expressió viva d’allò material. A *Suburbis* (1916-1917) descriu una sèrie d’aquests personatges: *El carrer, el guitarrista i el vell cavall, Gitanes, La cegueta i L’home de l’aristó*. D’acord a la seva idea de no utilitzar les indicacions italianes estandarditzades, poc útils per indicar continguts tan concrets, utilitza indicacions que van més enllà del caràcter de la música i entra en el caràcter dels continguts que la música expressa.

A *El carrer, el guitarrista i el vell cavall*, de *Suburbis*, podem llegir la indicació *sifflant avec indifférence* (xiulant amb indiferència). La indicació “indiferència” fa esment al caràcter d’una acció feta sense donar-li importància, una acció despreocupada. Els intervals melòdics que Mompou proposa per descriure l’acció de xiular resulten molt fàcils de fer-los xiulant. La indicació “amb indiferència” transmet la idea que el passatge cal que sigui interpretat sense cap afectació, amb naturalitat i despreocupació. De la mateixa manera que xiulem:



▶ **Imatge 151***. *El carrer, el guitarrista i el vell cavall*, *Suburbis* (1916-1917).

En la mateixa peça hi trobem la concreció d’un caràcter amb la indicació *hésitation* (vacil·lació). En realitat aquest tipus de caràcter és possible trobar-lo en altres compositors, mitjançant les indicacions de *ritardant* o de *rubato*. En aquests casos, es converteix en una opció interpretativa del

⁵¹ Frederic Mompou. Programa *Personatges*. Entrevista de Montserrat Roig. TVE a Catalunya, 1978. FM.

⁵² Vegeu fragment del poema *Claror de fanal*, p. 218.

⁵³ Vegeu dibuix d’ocell. Imatge 20, p. 103, i fotografia amb la gitana Chatuncha. Imatge 23, p. 114.

⁵⁴ Frederic Mompou. Programa *A fondo*. Entrevista de Joaquín Soler Serrano. TVE. Madrid, 1976. FM.

rubato o *ritardant*. Així, el caràcter queda molt integrat al concepte del ritme en un procés dins l'estructura formal.

El que fa Mompou, és anar a la concreció del mateix caràcter amb independència del moviment flotant que l'interpret farà materialment. En aquest sentit, deixa molta llibertat a l'executant per definir el caràcter que indica, perquè en definitiva, l'objectiu és concretar el caràcter *vacil·lant*, sense cap altra indicació, i no a l'inrevés com és habitualment.

A més cal que aquesta *vacil·lació* o *indecisió* no es confongui amb el fragment immediatament anterior, en el qual les notes també estaran en una superfície absolutament flotant. Aquestes, són notes que expressen el “moment de sentiment”⁵⁵ de les notes precedents. Per aquesta raó, Mompou indica amb ratlles a sobre de cada nota melòdica, en un procés llarg que culmina amb el Retardant indicat amb la “R_____”, que és la màxima expressió de les notes retardades. En aquest cas expressa “el sentiment incomplet”.⁵⁶ Aquest passatge el vol significar tant, que fins i tot escriu la indicació *sensible*, poc habitual en les seves partitures:

▶ Imatge 152*. *El carrer, el guitarrista i el vell cavall, Suburbis* (1916-1917).

El següent exemple il·lustra un passatge més virtuosístic, en el qual l'efecte és de concretar el soroll, indicat amb *Animé et bruyant* (*Animat i sorollós*). Les indicacions d'accents marcats amb una petita barra divisòria, ens indica que tot el que hi ha dins d'aquests períodes ha de ser integrat harmònicament com un soroll; no ha de tenir un perfil melòdic, sinó harmònic. La dificultat està en que el pedal ha de mantenir el cos harmònic alhora que el ritme sigui prou clar. Això resulta més complicat quan el moviment és descendent on els sons cada vegada estan en una tessitura més greu:

⁵⁵ Vegeu la significació del “moment de sentiment” a l'apartat dedicat a *Una expressió dual del sentiment*, p. 78.

⁵⁶ *Ibid.*



▶ Imatge 153*. *El carrer, el guitarrista i el vell cavall*, Suburbis (1916-1917).

En el següent exemple de *Gitanes* hi ha la concreció del caràcter *molest*, amb la indicació *Vite et agaçant* (ràpid i molest). L'element que concreta "la molèstia" és la repetició de la figura lligada de dues corxeres:



▶ Imatge 154*. *Gitanes I*, Suburbis (1916-1917).

El mateix element musical el trobem amb el caràcter oposat, *insistez plus doucement* (insistir més dolçament). Al final de la frase concreta el caràcter del Retardant amb la indicació *sans espoir* (sense esperança). En aquests dos fragments, que van seguits (imatges 154 i 155), podem percebre clarament la diferència del caràcter en els acabaments de les frases: “Sentiment incomplet” i “sentiment definitiu”. És per aquesta raó que podem establir una qualitat diferent al *Retardant*. Aquesta diferència és implícita en la resolució harmònica de tot el procés creant una dualitat dintre de l’acord de Do major. Aquests elements són els que concreten el caràcter enfadat i dolç:

Imatge 155*. *Gitanes I, Suburbis* (1916-1917).

Paradoxalment, en *Suburbis* i *Scènes d’enfants*, on la concreció es manifesta d’una manera més explícita, o millor dit, concreta objectes o actituds que podem observar amb els nostres sentits, la notació musical la presenta amb inexistència d’elements que concreten el tempo o el pedal (que ajudaria a situar els canvis harmònics). Així, constatem que la concreció del contingut és inversament proporcional a la concreció de la forma.

En el següent exemple trobem les indicacions *furieux* (furiós) i *de mauvaise humeur* (de mal humor). Els elements contraris són molt recurrents, hi ha una presència permanent de la contradicció que s’integra i es fusiona: *Furiós i calmat; de mal humor i dolç*. És una expressió que ens remet a la base del seu pensament i de les seves vivències:⁵⁷

⁵⁷ Vegeu l’apartat dedicat a *La contradicció*, p. 90.

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked with a 'R' and the instruction 'rappetes le premier mouvement'. The second system features a dynamic shift from 'furieux' to 'Calme' and 'un peu bas'. The third system shows a shift from 'de mauvaise humeur' to 'doux'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

 **Imatge 156***. *Gitanes II, Suburbis* (1916-1917).

En el següent exemple, *L'home de l'aristó*, relaciona una actitud amb el funcionament del seu instrument. Per tal d'entendre la descripció de Mompou em permeto fer una breu descripció d'aquest instrument. Segons la informació del Museo de la Música de Urueña, l'ariston era una marca registrada d'un orguenet neumàtic de maneta amb llengüetes lliures. El seu inventor, Paul Ehrlich (1849-1925), començà fabricant a Leipzig, el 1877, un tipus d'orguenet petit (l'Orchestrionette) i pocs anys després faria un altre model (Ariston) per l'àmbit domèstic (de mides 40 x 40 x 25 cm), que funcionava amb discos de cartró perforat i que ben aviat aconseguiria una gran popularitat (se'n van vendre mig milió i es perforaren fins a sis mil melodies diferents).⁵⁸

Mompou, en el següent fragment musical, descriu el caràcter de l'home que fa sonar l'ariston amb un tarannà mandrós (*fainéant*), i aquesta actitud mandrosa fa l'efecte que la música soni amb una certa desigualtat, perquè la maneta no l'activa d'una manera decidida i concentrada. Mompou no aporta cap indicació sobre aquesta desigualtat, però tan mateix, els acords de quarta (amb els quals l'home inicia la música) reproduïxen millor la situació si ho fan amb un punt de desigualtat, com si agafés el ritme progressivament. Contràriament, si s'interpretés el passatge amb absoluta igualtat, l'efecte *fainéant* desapareix. En aquest sentit, Mompou demana a l'interpret una posada en situació clara, que pertany a la concreció psicològica de l'element que està descrivint:

⁵⁸ Museo de la Música de Urueña. <http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=76>.



▶ Imatge 157*. *L'home de l'aristó, Suburbis* (1916-1917).

I per acabar els exemples, és interessant constatar una concreció paradigmàtica: la desafinació. Mompou concreta l'efecte de la desafinació amb el piano, que evidentment no pot desafinar com ho podria fer un instrument de corda o de vent. Per tal de donar aquest efecte, inicia la frase amb consonàncies molt reforçades per l'amplitud dels sons fonamentals, en els quals tots els seus components (harmònics) s'integren naturalment. I en clara oposició, a partir de les indicacions *gémissant et désaccordé* (gemegant i desafinat) utilitza sons, les freqüències dels quals, estan menys integrades, és a dir, hi ha més components harmònics que interaccionen. Fins aquest moment, tot i contrastar la consonància i la dissonància, no rebem l'efecte de la desafinació. Aquest es produeix en el moment que inclou, a la meitat del segon sistema, el tríton amb la nota (re), que es reforça gràcies a la presència del (mi becaire) en forma de brodadura. Si aquesta brodadura estigués situada en una part més extrema de l'acord, l'efecte de desafinació seria menor. L'efecte de desafinació augmenta just en el punt central de tessitura, on està situada. Aquest és un exemple del tractament que Mompou fa del grau de percepció sensorial de l'efecte consonància-dissonància, d'acord a la situació i les freqüències dels sons fonamentals i els seus components o harmònics.⁵⁹



▶ Imatge 158*. *L'home de l'aristó, Suburbis* (1916-1917).

⁵⁹ Vegeu l'apartat dedicat a *L'expressió dels contraris*, p. 233.

III.6.8. El jardí retrobat

En els seus pensaments, Mompou escrivia: “El meu amic aprofita el dia que no em veu per buscar llocs bonics a la muntanya. L’altre dia en va trobar un de deliciós... D’aquest lloc en direm “El jardí”.⁶⁰ Es referia al seu amic Guillem Viñas i el jardí era un espai que li evocava el món de la infància. Aquell jardí el convertiria en l’espai imaginari de la darrera peça de *Scènes d’enfants*, *Jeunes filles au jardin*, la peça més coneguda de Mompou.

Mompou concreta la seva idea del *Jardí* en un “paperet” que esdevindrà l’inici de l’obra. En aquest manuscrit trobem novament la identificació poètica del so amb un concepte, participant tots dos d’una idea que pertany al món d’allò inefable alhora que concret, com hem vist en la plasmació d’una sonoritat en *Barri de platja*, o una música, en el paperet *Ingenuïtat salvatge*.⁶¹



Imatge 159. Paperet *Jardí* (c. 1910).⁶²

La delicadesa que transmeten les notes del manuscrit té la seva correspondència en les indicacions que podem trobar dins de la peça, les quals arriben a un punt de concreció extraordinari per tal de suggerir el contingut que la música ha d’expressar: *Chantez avec la fraîcheur de l’herbe humide* (cantar amb la frescor de l’herba humida). Suggereix l’expressió de la fragància que desprèn

⁶⁰ Clara Janés. *Op. cit.*, p. 50.

⁶¹ Vegeu imatge 15., p. 91.

⁶² Frederic Mompou. Paperet *Jardí*. FM.

l'aroma de l'herba quan està humida. Per fer-ho, cal una sonoritat que flueixi com les gotes d'aigua, que llisqui suaument:



Imatge 160. *Jeunes filles au jardin, Scènes d'enfants V* (1915-1918).

Ja hem comentat que la primera preocupació que Mompou va experimentar fou la de prendre consciència que un dia havia de deixar la infantesa. Allò li suposaria deixar un estat contemplatiu i l'aterrava pensar en tenir obligacions i haver de decidir una ocupació com a treball, “no sabia com ho feria per guanyar-me la vida”.⁶³ Aquesta inseguretats fa que Mompou no trenqui mai els lligams amb la infantesa, en la manera de sentir i captar la realitat.

Un dels aspectes de la música de Mompou és la seva dimensió lúdica associada als jocs dels infants, la qual queda reflectida en *Scènes d'enfants*, que també té connexions amb la màgia i amb la idea de recomençament. Les *Scènes d'enfants* duen en si mateixes l'esperit del *recomençar* perquè transmeten l'impuls de la infantesa, quelcom que manifesta la força renovadora de la vida. Inclou també la màgia, quelcom endèmic en l'experiència del nen, que com un petit salvatge, s'assembla als seus avantpassats primitius en la presa del cant i del ball per reforçar la seguretat una vegada s'ha trobat fora del ventre de la mare:

“El nen, quan està en el món, canta i balla amb els seus amics en un intent per mitificar la seguretat del seu estat perdut dins el ventre i també com un mitjà de convertir allò que és desconegut, en dòcil o almenys no hostil”.⁶⁴

L'afinitat de Mompou amb el món de la cançó i de la dansa, com una manifestació d'espontaneïtat en la qual predomina el sentit lúdic que no el sentit metafísic, té relació amb la infància permanent que Mompou va anar mantenint en el seu esperit. En aquest sentit, les peces que integren *Scènes d'enfants* representen l'expressió més clara d'aquest registre lúdic, que Mompou sent com un alliberament de la seva pèrdua de llibertat per deixar la infantesa. Malgrat l'alegria que Mompou transmet en els jocs també podem escoltar la nostàlgia d'aquest món perdut: “*Scènes d'enfants* offers a vision of Eden the more poignant because it is – unlike the dancing charme wherein Mompou summons joy - tinged with regret”.⁶⁵

Per expressar els continguts, Mompou posa en relleu els elements que reflecteixen la llibertat de l'estat inconscient i innocent de l'infant davant la vida, fa concrecions musicals dels detalls d'aquest estat, que l'infant viu com un present permanent. Aquest present intemporal, que significa viure i

⁶³ Frederic Mompou. Programa *Personatges*. Entrevista de Montserrat Roig. TVE Catalunya, 1976. FM.

⁶⁴ Wilfrid Mellers. *Le Jardin Retrouvé*. Ed. Travis & Emery Music Bookshop. Londres, 1987, p. 59-60.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 65. “*Scènes d'enfants* ofereix la visió de l'Eden més commovadora, perquè és – a diferència de la dansa *Charme* en la qual Mompou invoca l'alegria – tenyida de nostàlgia”.

sentir la realitat, i que constitueix la seva percepció d'*eternitat*, l'expressa amb les descripcions concretíssimes dels jocs, crits i corredisses dels infants.

A La primera peça de les *Scènes d'enfants*, *Cris dans la Rue*, hi ha l'expressió de l'energia exuberant en una línia melòdica d'acords paral·lels que, per la seva factura de quintes i quartes, remetent a una sonoritat de temps anteriors,⁶⁶ i a la infància que ja ha passat. La indicació "Gai" suggereix l'estat alegre, content. A partir del segon sistema apareix el ritme sincopat de les ressonàncies del baix, el qual descriu el dinamisme del caràcter mogut dels infants:



▶ Imatge 161*. *Cris dans la Rue*, *Scènes d'enfants I* (1915-1918).

L'articulació dels acords en corxeres i dues negres lligades, suggereix un moviment discontinu, el caràcter "mogut" dels nens. La simultaneïtat de tots els intervals dels acords amb dinàmica *F* suggereix la uniformitat, és el preàmbul d'algun joc, el moment en què tots els infants estan junts. El canvi de ritme, amb dinàmica *P*, descriu el moviment de dispersió i allunyament dels personatges que es mouen allunyant-se.

⁶⁶ Vegeu l'apartat de *Ressonàncies medievals*, p. 326.

Chantez un peu grossièrement ens descriu el caràcter groller:



Imatge 162. *Cris dans la Rue, Scènes d'enfants* (1915-1918).

Aquest exemple ens permet observar que, en la música de Mompou, la forma no és propietat de la música, sinó de l'element concret que aquesta ha d'expressar. La forma es configura en funció del contingut extern a la música. El mateix tema, que correspon als primers dos compassos de la cançó popular *La filla del marxant* (recollit del cançoner de Joan Amades),⁶⁷ únic tema del cançoner popular que Mompou utilitza fora de les *Cançons i danses*, és variat i s'adapta al caràcter en tres formes diferents. En el primer exemple (imatge 161) expressa l'alegria, l'estat content i la dispersió del moviment, i aquest tercer (imatge 162), la grolleria. El contingut és expressat a través de *La filla del marxant* i no a l'inrevés. El discurs musical sovint és fragmentari, de la mateixa manera que ho eren els pensaments,⁶⁸ i els tipus formals són estructures simètriques simples A-B-A o les seves variants.⁶⁹ “Yo no puedo escribir música como quien escribe una carta. ¡Qué pena para mí! Pero qué suerte para la música”.⁷⁰ En els següents dos exemples Mompou descriu els crits amb diversos recursos musicals:



Imatge 163*. *Jeux sur la plage, Scènes d'enfants* (1915-1918).

⁶⁷ Clara Sardin. *Op. cit.*, p. 136.

⁶⁸ Vegeu l'apartat dedicat al *Pensament fragmentari*, p. 55.

⁶⁹ Ramón Barce *Op. cit.*, p. 85.

⁷⁰ Frederic Mompou. Comentaris sobre música. BC. M4986/41.



▶ Imatge 164*. *Jeu 3, Scènes d'enfants* (1915-1918).

En el segon exemple (imatge 164), el crit té un caràcter d'avís. Després de l'espera dels compassos amb la indicació “profond”, s'inicia el moviment del joc.

L'expressió fragmentària del contingut representa una dificultat específica per a la interpretació. La fragmentació del contingut en un discurs continuat, exigeix a l'interpret un recomençament constant dels elements tècnics i expressius. L'interpret ha de fer com el compositor, és a dir, deixar que la música i la sonoritat indiquin quan i com fer notes retingudes o retardades i amb quina mesura. En les composicions tradicionals dels compositors, on la forma es desenvolupa, l'interpret està permanentment orientat en una pulsació, dinàmiques, articulacions i la pròpia sonoritat del timbre, amb una uniformitat canviant. Això ocorre en les formes lliures de l'impressionisme, en Fauré, Debussy o Ravel. D'altra manera, Mompou fragmenta els continguts, sense que deixin de formar part d'una unitat que s'ha configurat d'acord a un procés generat per la mateixa sonoritat, tal com hem analitzat.⁷¹ La forma no es contempla a priori, a partir d'una idea prèvia i estructurada del compositor. En aquest sentit, per a l'interpret, es fa necessària una actitud també fluïda que suposi una extensió de la del compositor. Això no vol dir que la sonoritat hagi de disminuir o que el caràcter resti aigualit. Vol dir que l'interpret, en no tenir la barana de seguretat per agafar-se a una estructura per la qual passar, necessita obrir la percepció per tal que els sons es vagin situant mentre s'interpreta, de la mateixa forma que es van situar quan Mompou els concebia. En aquest sentit, l'interpret més que mai, ha de participar del concepte interpretatiu assenyalat per Gisèle Brelet: “Tota contemplació, és interpretació, i és aquesta interpretació la que s'afegeix a l'obra d'art, la que ajusta l'obra musical al seu interpret a través de l'execució musical”.⁷²

En el següent exemple observem en primer lloc una secció “Trés triste”, que es dirigeix cap a una secció molt dinàmica, viva i sonora. Però, entremig, trobem tres compassos amb la indicació *questionnez au loin* dins d'un Retardant, que Mompou utilitzava per donar el màxim retard possible a les notes, i dues corxeres en *F* molt decidides. La situació que Mompou descriu són els canvis

⁷¹ Vegeu l'apartat dedicat a *La sonoritat del sentiment*, p. 79.

⁷² Gisèle Brelet. *L'interprétation créatrice*. París: Presses Universitaires de France, 1951, p. 24.

anímics sobtats, que en els infants mai són definitius perquè tenen la capacitat de regenerar la seva vitalitat i alegria. En tres ratlles de música ens trobem les següents situacions concretes:

- Un desencant trist
- Un dubte o pregunta
- Una decisió: “és igual, no passa res!”
- Retorn a l'estat d'alegria i de moviment

The image displays three staves of musical notation. The first staff is marked "très triste" and shows a slow, descending melodic line. The second staff is marked "Lent" and "questionnes au loin", with a dynamic marking "R" and a "sec" marking at the end. The third staff is marked "Vif" and shows a fast, rhythmic melody. Arrows indicate the flow and transitions between the staves.

▶ Imatge 165*. *Jeu 3, Scènes d'enfants* (1915-1918).

A mode de glossa del capítol, hem vist que Mompou tenia una dimensió poètica, que la manifestava en l'àmbit literari, el plàstic, musical i en la seva combinació. Ho expressava en breus motius musicals i textos poètics de gran plasticitat visual, recordant l'estil poètic del haiku japonès. L'expressió poètica ve donada per una manera de pensar que participava no només de la raó lògica, sinó sobretot d'una raó poètica estretament relacionada amb els seus pensaments filosòfics.

L'harmonia de la música de Mompou expressa la *Unitat* dels contraris en el tractament de la consonància i la dissonància, sintetitzada per l'*acord metàl·lic*, que funciona com una unitat mòrfica de la seva obra. Aquesta unitat és una expressió de l'origen, com un referent del seu *Recomençar*. Per altra banda, aquest principi estètic també s'expressa amb diversos elements formants del seu llenguatge a través de la ressonància, evocant el so en el seu estat més primitiu, sense discurs, i l'efecte sonor dels *organa* de l'època medieval. Mompou també posa en valor la melodia, pel que fa

al seu origen popular, en un segle on és clarament desprestigiada pels llenguatges moderns. El tractament expressiu que atorga a la melodia el fa recuperador, també, d'un romanticisme que podríem definir-lo com a depurat, donat que incorpora tots els elements de la seva estètica, i li dóna un tractament i una estructura d'acord a un moviment de present continuo, que sintetitza el seu concepte d'*Eternitat*. El *Recomençar* també queda reflectit en el mediterraneïsm, expressat a través de la concreció. La concreció, no només es dóna en la forma, sinó que es manifesta en els continguts, els quals són sempre molt detallats. La concreció la podem observar molt especialment en obres com *Suburbis (1916-1917)* i *Scènes d'enfants (1915-1918)*, les quals podríem definir com a descriptives. La descripció però, és d'una concreció extraordinària, com hem vist en els exemples. Així, els elements materials de la música, són només intermediaris al servei de tot el contingut extern que el compositor guardava en la seva memòria, records concrets i palpables. Aquests continguts són els que determinen la forma de la música, reflectint allò que Mompou expressà: "en mi caso, la música no va de dentro para fuera, sino de fuera para adentro, siendo yo el intermediario que realiza la idea recibida del exterior".⁷³

Aquesta concreció el portà també a recomençar la forma, expressada en la brevetat de les seves obres, que arriben a punts insòlits a la dècada dels anys quaranta, amb la composició de les sintonies i radiotemes. El punt de síntesi d'aquest *recomençar* queda manifestat quan ja no expressa continguts, sinó estats, a partir de *Música callada*, iniciada als voltants de 1950. L'actitud fluida de Mompou alhora d'expressar-se, arriba a una síntesi per la qual reinicia la seva experiència compositiva amb una música més elaborada i més composta. Però mai en una direcció de creixement formal, sinó que la composició es dirigeix a la depuració. És una composició que posa en evidència el silenci perquè expressa "l'absència de contingut". És l'expressió de la concreció en si mateixa, la fluïdesa en si mateixa. En aquest sentit, la identificació de Mompou amb la mística de Sant Joan de la Creu, l'hem d'entendre més propera a una actitud de fluïdesa i de síntesi, d'acord al desenvolupament del seu pensament artístic, que a una actitud mística assumida des d'un principi religiós. Tot i que també hem d'entendre, que la circumstància d'unes contradiccions mal viscudes, les reflexions existencials i el camí de perfecció de la seva expressió artística, estimulés l'espai de confluència d'aquests dos àmbits: el poètic i el místic, dels quals Sant Joan de la Creu en fou un cas paradigmàtic. Sembla lògic pensar que així va ser.

⁷³ Santiago Kastner. *Federico Mompou*. Ed. CESIC. Madrid, 1946, p. 58.

CONCLUSIONS

A partir de les anàlisis musicals de la música de Frederic Mompou en el context dels seus escrits, es demostra el vincle que hi ha entre la vessant compositiva i les reflexions personals de pensaments filosòfics i sobre interpretació que va escriure al llarg de la seva vida. L'anàlisi de la música constata aquest vincle en aspectes interns de la música de Mompou com són l'estructura i tractament de l'harmonia i de la melodia, així com en la morfologia general de les seves obres. Així mateix, constatem que els elements externs a la música, produïts per impressions i vivències, esdevenen continguts de la seva música, condicionant-ne la forma.

El pensament sobre la relació dual d'integració entre oposats o contraris queda manifestada en el tractament harmònic de la consonància i la dissonància. Mompou dilueix la distància entre la percepció consonant i la percepció dissonant, distribuint els sons en tessitures àmplies del teclat i economitzant el nombre de notes. Cada nota adquireix un valor intrínsec com a unitat vibratòria. Així, la freqüència amb la qual vibra cada so amb les respectives freqüències dels components (o harmònics), interacciona de manera que produeix un efecte que mai és del tot consonant, ni del tot dissonant.

El pensament sobre els oposats i el seu encadenament, com una forma de moviment, queda reflectit en la seva música mitjançant la utilització d'estructures musicals juxtaposades. La juxtaposició de frases esdevé un procediment compositiu, a través del qual Mompou dona forma a les seves composicions. Mompou utilitza els mateixos conceptes i termes en els pensaments i en la música, com queda constatat amb els conceptes *Clar* i *Obscur*, que tenen l'objectiu d'expressar concretament el sentit de l'*oposició* de dos elements o caràcters. En aquest sentit, la melodia i l'harmonia representen objectes mediadors per aquesta expressió dual d'oposició. La representació musical dels contraris l'hem constatatada en altres indicacions relatives al moviment rítmic, a la relació estàtica i dinàmica, o a l'àmbit dels caràcters, amb indicacions molt precises. Les reflexions que Mompou va escriure sobre els oposats i el misteri del seu origen, queda reflectida musicalment en una dimensió del fenomen màgic amb títols tan explícits com són *Cants màgics* o *Charmes* i amb indicacions invocatives o relatives als registres misteriosos, amagats o secrets.

En l'àmbit harmònic constatem el vincle entre la música i el pensament pel que fa a l'expressió de la *Unitat*. Aquesta, la detectem en l'estructura de l'*acord metàl·lic*. Aquest acord representa la síntesi d'una sonoritat que queda reflectida en la diversitat dels acords que Mompou utilitza en les seves composicions, constituint una unitat mòrfica del seu llenguatge compositiu. Els sons d'aquest acord transmeten diverses relacions duals de la consonància i la dissonància, de manera que la seva vibració simultània esdevé una expressió sonora i concreta unitària, és a dir, l'experiència sonora del concepte d'*Unitat*. La característica metàl·lica d'aquesta vibració sonora i la dels acords que se'n deriven, la qual és permanent en tota l'harmonia de la música de Mompou, també ens vincula directament amb les seves impressions: els sons metàl·lics de les campanes de la fonèria familiar i les impressions originades a partir de la contemplació del *Barri de platja*, indret industrial litoral de Barcelona en el qual escoltava, segons ens descriu el mateix compositor, sorolls llunyans que barrejaven el ritme suau de la platja amb el soroll misteriós de ferro i de treball de les fàbriques.

La unitat vibratòria dels contraris de l'*acord metàl·lic*, s'expressa en la integració de la proporció simètrica i la proporció asimètrica, constitutives dels seus intervals. En el mateix instant sonor es produeix la ressonància d'intervals constituïts per la relació de sis semitons (tríton), expressant una

dissonància manifestada per la divisió en parts iguals de l'escala del sistema temperat, i la ressonància d'interval·ls constituïts per la relació de tres, cinc i vuit semitons, expressant una consonància manifestada per la proporció àuria.

Per altra banda, hem constatat el vincle existent entre l'estructura i el funcionament de la melodia de Mompou amb els seus pensaments sobre l'*Eternitat*. L'estructura melòdica de les frases de Mompou respon a un procés en el qual hi ha un inici, un punt sensible i una prolongació per arribar al final o dissolució de la frase. Aquest moviment és exactament el mateix que Mompou utilitza per il·lustrar el seu concepte de l'*Eternitat: principi, límit i fi*. D'altra banda, la melodia, sempre breu, es reinicia i finalitza amb poques notes o compassos, en un procés que es repeteix contínuament vertebrant el conjunt de la peça. Aquesta característica compositiva també ens vincula amb el seu pensament sobre l'*Eternitat*, pel fet que aquesta només la concep dins d'altres eternitats en un moviment permanent de començaments i finalitzacions il·limitat.

Hem comprovat que les frases musicals de Mompou són expressades com records d'impressions passades que es porten al present i es converteixen en sentiments sobre aquell record. En aquest sentit, l'expressió del sentiment, com una expressió del "present" de les impressions passades, constata el vincle amb el concepte d'*Eternitat* fora del temps, que Mompou interpreta com un estat de present permanent. Per aquesta raó l'expressió melòdica de Mompou és una expressió del sentiment en estat present, però sempre en relació a un passat. Aquest punt és molt rellevant per ampliar la perspectiva interpretativa de la seva música en relació a les vivències, pel fet que aquesta expressió de quelcom passat no permet atorgar-li cap expressió dramàtica ni cap apassionament com una vivència de present. Ben al contrari, la distància i la transformació de la impressió cap el sentiment fa surar una consciència de la fugacitat del temps, que origina, en la seva música, el caràcter nostàlgic o trist que la caracteritza. Aquesta consciència de la fugacitat del temps ens constata el lligam amb la seva vivència, sent encara nen, sobre el temor de la pèrdua de la infància.

Constatem que Mompou fa ús de certs elements sonors i d'una grafia musical, poc habitual a l'època, per expressar continguts que es vinculen als pensaments sobre la *Unitat* i l'*Eternitat*. Aquests conceptes, relatius o evocadors d'un retorn a un estat original, tenen una vinculació determinant amb la seva estètica de *Recomençar*. En aquest sentit, utilitza la ressonància, indicada amb lligadures a l'aire constantment i permanent, com un recurs d'expressió que pot connectar amb la percepció primigènica del so, abans de ser organitzat i convertir-se en discurs musical. La dimensió ressonant no la limita a la textura harmònica, també configura la melodia de manera que cada nota pugui aportar la màxima expressió de la seva ressonància. La melodia està subordinada a la sonoritat i no a l'inrevés. Hem comprovat que Mompou suprimeix total o parcialment les barres divisòries de compàs amb l'objectiu de suggerir l'absència de límits, d'acord als seus conceptes metafísics. En general, la seva morfologia musical suggereix la idea de fluir a través de l'anul·lació de les demarcacions espacials i temporals. En aquest context, hem constatat que Mompou, ha través de les seves indicacions musicals, fa referències indirectes al silenci, com un element que participa de l'origen, en el sentit amb el que Mompou atribueix a allò que és etern i unitari.

Per altra banda queda comprovat que el principi de *Recomençar*, formulat l'any 1920, és la conseqüència estètica de reflexions filosòfiques anteriors i de la influència de les impressions i reflexions viscudes en el seu entorn. Demostrem que la influència de l'entorn es manifestà en el seu mediterraneïsm, i que la catalanitat de la seva música és fruit del seu estat introspectiu, donat que Mompou fonamenta la identitat externa en la identitat pròpia, en el que anomena "l'amor a si mateix", idea generada a partir de les reflexions sobre l'amor i l'amistat.

Hem comprovat que els elements externs esdevenen el contingut de les seves composicions i que aquest fet dóna forma a la seva música, que es configura en funció d'aquests continguts. Mompou concreta les seves impressions i les seves vivències a través de la música per una necessitat d'exterioritzar-se. Aquesta necessitat és més vital que formal. Al llarg de la seva vida, Mompou necessitava exterioritzar un sentiment i un pensament íntim, i no pas una forma o un discurs; necessitava alliberar la contradicció interna i construir una consciència de si mateix, que aniria creixent i desenvolupant-se endins, com una consciència d'unitat de si mateix. En conseqüència, la seva música es va desenvolupar en direcció cap a la síntesi, com ho demostren les seves composicions de sintonies i radiotemes, així com els poemes a la manera de haikús realitzats en la dècada dels anys quaranta. Ha quedat demostrat que hi ha un fil conductor entre la concreció dels continguts, la concreció de la forma, la síntesi i la identificació del seu llenguatge musical amb la poesia de Sant Joan de la Creu. Paradoxalment, *Música callada* esdevé el moment de més elaboració compositiva i d'exercici intel·lectual de tota la trajectòria del compositor, però és un procés de compondre en el sentit de depurar. Allò que Mompou compon no és ja un contingut extern material (*Suburbis, Scènes d'enfants, etc.*) o immaterial (*Cants màgics, Charmes, etc.*), com havia fet fins aleshores, sinó que compon un "contingut absent", la concreció en si mateixa.

L'esdevenir biogràfic i els escrits de Mompou constaten l'existència d'elements que obren la perspectiva interpretativa de la seva música i el seu perfil com a compositor. Hem comprovat que Mompou reflexionà molt profundament sobre l'existència en general, tant sobre aspectes materials de la vida com a l'entorn de registres immaterials, en un àmbit metafísic. D'una banda, Mompou se'ns presenta com un compositor que no pensa la seva música, però per altra banda, tot allò que pensa i viu (conceptes filosòfics, reflexions estètiques, vivències i impressions) queda expressat en ella. En aquest sentit, la interpretació genèrica de Mompou, d'acord a un compositor original pel seu estil, situat a voltes a l'òrbita dels intranscendentalistes i dels renovadors de la forma per la seva manca de densitat formal, queda qüestionada per la demostració que, justament aquesta música, expressa uns continguts relacionats i originats des d'un pensament transcendent. Una transcendència que no es manifesta des de la densitat sonora ni formal, sinó que ho fa des de la síntesi sonora i formal, la manca de creixement, en el silenci i en el fluir.

En aquest sentit, el coneixement del seu pensament aporta una alternativa a les interpretacions estereotipades que sovint han trobat dificultats per a la seva classificació i ubicació estètica. A través de la nostra anàlisi musical i d'acord amb els pensaments documentats, hem comprovat que les raons i els fonaments de l'estètica i la morfologia d'aquesta música, es troben en la reacció davant les experiències contradictòries viscudes i la recerca de trobar-hi una explicació i una expressió que les conjuri. Per fer-ho, Mompou elabora una consciència d'unitat que combrega amb una interpretació de la realitat d'acord amb l'ambivalència, d'acord amb la creença de l'existència d'un curs en la vida que flueix per si mateix cap a un sentit de perfecció, d'acord amb la concepció d'un origen, entès com una unitat primordial a partir de la qual s'originen els contraris, d'acord amb la concepció d'una eternitat que només és un moment d'altres eternitats, i d'acord amb altres reflexions d'aquest caire, les quals participen d'una ideació del fluir. La personalitat retreta, silenciosa i reflexiva de Mompou, les lectures propiciades pels seus amics de l'*Ermita* i la influència d'un entorn en el qual l'orientalisme tenia molta presència social i cultural, afavoreix i estimula aquest tipus de pensament. Mompou utilitza la música per exterioritzar-lo, i, per fer-ho, fa servir un llenguatge poc dens, tendent al silenci i tranquil. D'aquesta manera, dóna presència a un contingut transcendent creant una semiòtica i utilitzant un llenguatge musical fluït, de senzillesa de

forma i amb els mínims mitjans, el qual esdevé l'“expressió coherent” d'acord a la naturalesa dels continguts filosòfics reflexionats.

Per aquesta raó, la forma amb la qual Mompou s'expressa musicalment està d'acord amb una actitud i amb un estat de fluïdesa. L'actitud fluïda, com una aproximació a un estat contemplatiu per cercar la facilitat per compondre, queda constatada en escrits on el compositor esmenta aquest aspecte i en la morfologia d'una música que mai té un procés mental apriorístic ni de desenvolupament o de creixement posterior. L'estat de fluïdesa també queda reflectit en els seus escrits poètics i en els seus pensaments en forma de cal·ligrames i dibuixos relatius a conceptes que podrien ser expressats de forma discursiva que mai no utilitza. Hem comprovat fins i tot, que Mompou era capaç de concebre la música simultàniament amb una conversa.

D'altra banda, queda demostrat que el *Recomençar*, que esdevé el seu principi estètic, enlloc de representar una manifestació de retorn a un primitivisme provocat per una actitud de rebel·lia estètica, representa i s'origina en la creença de l'existència d'un flux que governa els processos de la mateixa existència. Constatem que Mompou observa aquest flux en la naturalesa, en l'encadenament permanent de construcció, destrucció i reconstrucció. Aquesta forma de pensar, d'actitud, d'acord al moviment de fluir, que assumeix la condició ambivalent de la realitat, és la que defineix la personalitat artística de Mompou i la manifestació material de la seva música.

El pensament de Mompou s'activa a partir de la raó poètica, i no des de la raó lògica, conciliant la reflexió racional amb l'experiència del sentiment; així, el seu pensament i la seva música se'ns presenten com una síntesi de poesia i filosofia. Aquest pensament, que reuneix poesia, vida, filosofia, i podríem afegir, religió (constatada en les reflexions que Mompou fa sobre Déu), suposa una actitud, davant l'activitat creativa, que no és de treball, sinó “d'un deixar-se anar”. Aquest sentit de fluir, fou un estat conscient que Mompou ens el confirmà en els seus escrits. Així, constatem l'afinitat de Mompou amb els registres del misticisme castellà del segle XVI, en l'actitud d'aquest “deixar-se anar”, expressat per San Joan de la Creu, i també amb pensaments que pertanyen a la tradició filosòfica d'Orient.

La naturalesa creativa de Mompou, que es conforma a partir d'una personalitat introvertida i tímida que reflexiona profundament, es desenvolupa per una intensa interacció amb l'entorn que rep en forma d'impressions externes. Hem constatat que Mompou va tenir una vida plena d'oportunitats pel que fa al seu entorn social i familiar, amb una bona posició social, que li va permetre desenvolupar les seves capacitats musicals, però tan mateix també comprovem com el seu esdevenidor biogràfic li generà vivències molt problemàtiques. Constatem que Mompou tenia un caràcter retret viscut en un rol de nen malaltís, si més no, vist així pels seus pares i per la seva família. Aquesta circumstància li va generar vivències d'inseguretats des de la infància. Posteriorment, les relacions amoroses van ser una font de contradiccions personals permanents. Hem comprovat a través del seu epistolari que Mompou sentia disgust d'ell mateix pel sentiment de no saber, o no poder estimar. Els sentiments amorosos es van succeir en diverses relacions i sempre els visqué amb una gran contradicció, fet que no variaria fins la seva tornada definitiva a Barcelona, l'any 1941, període de més estabilitat emocional. També hem comprovat la inquietud i la contradicció que li representava sentir-se incomprès pel seu entorn familiar, fet del qual ja en tenia consciència en la seva adolescència. La impressió de sentir-se incomprès fou un conflicte callat que motivà una crisi que esclatà durant l'hivern de l'any 1913, vivint a París. Aquest període fou un punt d'inflexió important de reflexions sobre si mateix i el seu entorn. La vivència de les contradiccions és l'experiència a partir de la qual Mompou generà els pensaments que al llarg dels

anys posteriors escriuria a l'entorn d'allò contradictori, és a dir, de les qualitats oposades que es manifesten alhora (ell estimava i no estimava; els pares l'estimaven, però no si sentia perquè no el comprenien). Mompou va desenvolupar una activitat filosòfica sobre la naturalesa contradictòria: la constitució dual de les coses, els oposats i el seu origen, la integració dels contraris en la unitat, etc.; en definitiva, de la condició ambivalent d'allò existent i de tot un seguit de conceptes existencials diversos. Aquesta activitat intel·lectual es va donar a la vegada que consolidava la seva activitat compositiva que havia iniciat l'any 1911 amb les primeres composicions.

Les il·lustracions presentades en aquesta tesi demostren el alt valor documental d'un material, no publicat i encara molt desconegut, que possibilita un apropament reeixit al pensament filosòfic, estètic i artístic de Frederic Mompou. El material manuscrit i mecanoscrit de pensaments, poemes, dibuixos, esquemes i partitures originals manuscrites, demostra que Frederic Mompou s'expressava a través de medis diversos, sempre a l'entorn de les seves impressions, els seus pensaments i les seves realitzacions poètiques i musicals. També comprovem que aquests formats responen a una expressió sintètica i aforística d'acord a un pensament que no es discursiu ni especulatiu pel que fa al desenvolupament de les idees. Ben al contrari, estan en coherència amb la seva personalitat caracteritzada per un esperit poètic i un pensament que s'expressa sense sistematització ni estructuració formal. El traç dels manuscrits en els quals Mompou expressa el seu pensament filosòfic i sobre la interpretació, ens demostra que el contingut pensat és expressat de manera molt directe i espontani. Les esmenes que tenen els textos responen a l'esperit perfeccionista del compositor, perfecció que ve donada en guanyar concreció i síntesi d'allò que vol expressar, fet que ens demostra una coherència amb el procediment amb el qual també compon la seva música. Hem comprovat que a partir de la dècada dels anys quaranta els escrits són més estructurats i elaborats, coincidint amb un període de més estabilitat emocional a Barcelona, en el qual Mompou iniciarà col·laboracions literàries puntuals com a cronista musical en diversos diaris.

A partir de les anàlisis, i pel que fa a l'àmbit de la interpretació pianística, hem de deduir que la música de Mompou exigeix a l'intèrpret -o a l'estudiant-, unes pautes molt específiques per a una assimilació reeixida. Una música de naturalesa tan efímera en la forma i tant concreta en els continguts, generada a partir d'un estat de fluïdesa del compositor, exigeix una certa identificació amb aquest pensament i actitud, per tal que pugui ser expressada amb tota la seva significació. Aquesta exigència fins i tot s'estén a l'oient per si vol captar la música de Mompou amb tota la seva dimensió. Aquesta és potser una de les raons, per la qual, encara avui, no ha estat plenament integrada als programes d'estudi d'interpretació pianística i als repertoris en general.

Una vegada feta la tesi, amb l'experiència d'haver-me endinsat en el pensament del compositor, estimo que seria desitjable la realització d'un treball específic en l'àmbit de la poesia i de la seva música per a veu, en relació amb el seu pensament. Tot allò que combina el text amb la música, tot i que el mateix compositor manifestés que no era el més corrent en ell, des del punt de vista compositiu, aportaria una informació molt valuosa per aprofundir en la relació entre el pensament i el llenguatge compositiu de Mompou. En aquest sentit, espero que aquest treball pugui ser una finestra oberta a futures recerques, tot aprofitant la documentació i la informació que s'hi ofereix.

BIBLIOGRAFIA

- Alas Clarín, Leopoldo. *Roma y Rama*. Publicat a *La Ilustración Española y Americana*. Núm. XXVIII, p. 51-56.
- Albertí, Santiago. *Diccionari de la llengua catalana*. Albertí editor. Barcelona, 1975, p. 182.
- Alonso, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz (Desde esta ladera)*, 4a ed. Aguilar. Madrid, 1966, p. 18.
- Andrés, Ramón. *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Editorial Acantilado. Barcelona, 2008.
- Andrés, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia i religión*. Editorial Acantilado. Barcelona, 2012.
- Andrés, Ramón. *El oyente infinito*. DVD Ediciones. Barcelona, 2007.
- Andrés, Ramón. *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio*. Editorial Acantilado. Barcelona, 2010.
- Aulet, Jaume. *Josep Carner i els orígens del noucentisme*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona, 1992.
- Ausoni, Alberto. *La Musique. Repères Iconographiques*. Éditions Hazan. París, 2006.
- Aviñoa, Xosé. *Història de la música catalana, valenciana i balear. Dels modernismes a la guerra civil (1900-1939)*. Edicions 62. Barcelona, 1998.
- Barce, Ramón. *Col·lecció compositors catalans núm. 3*. Editorial Boileau. Barcelona, 1993, p. 83.
- Bendell, Christine. *Federico Mompou, An Analytical and stylistic study of the "Canciones y danzas" for piano*. University Microfilms International, Ann Arbor, Michigan. EUA, 1983.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Trad. Pablo Ires. Editorial Cactus. Buenos Aires, 2007.
- Bergson, Henri. *La risa*. Trad. Amalia Aydée. Editorial R.B.A. Madrid, 1984.
- Bernadó, Màrius. *Ricard Viñes, testimoni d'un temps*. Edició de l'Ajuntament de Lleida, 1994.
- Bonastre, Francesc i Francesc Cortés. *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 470.
- Bonastre, Francesc. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Sociedad General de Autores, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Qué es el Budismo*. Emecé Editores, Barcelona, 1991.
- Bourgoin, Pierre-G. *Notes marginales pour l'oeuvre de Frederic Mompou*. Publicat a *La Revue de Catalogne*. Marseille/París, maig-juny, 1929, p. 163.
- Brelet, Gisèle. *L'interprétation créatrice*. París: Presses Universitaires de France, 1951.

- Bruyr, Josep. *L'écran des musiciens*. Editorial J. Corti. París, 1933.
- Cabré, Jaume. *La matèria de l'esperit*. Barcelona. Edicions Proa, 2005.
- Cage, John. *Escritos al oído*. Colección de arquitectura 38. Trad. Carmen Prado. Edición del Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2007.
- Caillet, Albert. *Traitement mental et culture spirituelle. La santé et l'harmonia dans la vie humaine*. Vigot Frères Éditeurs. París, 1912.
- Calaprice, Alice. *Albert Einstein, el libro definitivo de citas*. Trad. Francisco García Lorenzana. Plataforma Editorial. Barcelona, 2014.
- Catalán, Miguel. *Friedrich Nietzsche, ilusión y verdad del arte*. Ed. Casimiro. Madrid, 2013.
- Cioran, Emil. *Conversaciones*. Tusquets Editores. Barcelona, 2010.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela. Madrid, 2007.
- Colazzo, Salvatore. *Federico Mompou : El sonido como resonancia armónica*. RM XXI, 2, p. 593-632, núm. 1464 Madrid, 1998. Trad. Roberta Geusa. Síntesi de l'article *Federico Mompou, il suono come risonanza armonica*, publicat en la *Revista internazionale di musica sacra*, 18/1-2, 1997.
- Copleston, Frederick. *Historia de la Filosofía*. Trad. Juan Manuel García de la Mora, Juan Carlos García Borrón. Editorial Ariel. Barcelona, 2015.
- Díaz, Lola. *Frederic Mompou, 88 años dedicados a la música*. Publicat a *El Correo Catalán*. 19, abril, 1981, p. 17.
- Diego, Gerardo. *Revista Música* Núm. 8. Madrid, 1 d'octubre, 1945, p. 7.
- Diego, Gerardo. *Presentación de Federico Mompou. Ciclo integral música para piano*. Fundación Juan March. Madrid, 1988, p. 9.
- Donà, Massimo. *Filosofía de la música*. Trad. Lourdes Bassols. Global Rhythm Press. Barcelona, 2008.
- Donnell Blackham, E. *The physics of the piano art*. A *Scientific American*, vol. 213, núm. 6, Nova York, desembre, 1965, p. 96.
- Einstein, Albert. *Mi visión del mundo*. Trad. Sara Gallardo i Marianne Bübeck. Tusquets Editores. Barcelona, 1986.
- Elder, Dean. *Revista Clavier*, núm. 9. Evanston Illinois, 1978, p. 14-24.
- Elia, Paola. *San Juan de la Cruz, Poesías*. Editorial. Castalia. Madrid, 1990.
- Fontbona, Francesc. *Josep Mompou. Biografía i catàleg de la seva obra*. Editorial Mediterrània. Barcelona, 2000.
- Fontbona, Francesc. *Josep Mompou. Catàleg editat amb motiu de l'exposició Josep Mompou*. Sala d'exposicions de Caixa Catalunya. Barcelona, 2009, p. 11-12.
- Fukushima, Mutsumi. *Escenaris musicals en la Barcelona del canvi de segle*. Trad. M. Mercè Riu i Codinach. *Revista de Catalunya*. Núm. 284. Desembre, 2013, p. 169.

- Furtwängler, Wilhelm. *Conversaciones sobre música*. Editorial Acantilado. Barcelona, 2011.
- García Gil, Desirée. *Un legado en continuo crecimiento: las canciones inéditas de Frederic Mompou*. Publicat a *Musiker: cuadernos de música*. Núm. 19. Donostia, 2012, p. 366.
- García Pérez, Amaya Sara. *El concepto de consonancia en la teoría musical. De la escuela pitagórica a la revolución científica*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca, 2006.
- Garriga, Carles i Josep Montserrat. *Plotí, Ennèades (antologia)*. Edicions 62. Barcelona, 2005.
- Gat, Jozsef. *The Technique of Piano Playing*. Corvina Press. Budapest, 1956.
- Geels, Catherine. *La pédagogie pianistique de Marie Jaëll et son application en Académie*. Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, 2000.
- Gerig, Reginald G. *Famous Pianists & their Technique*. Robert B. Luce, Inc. Washington-Nova York, 1975.
- Gimferrer, Pere. *Mompou*. A *El Correo Catalán*. Barcelona, 2, novembre, 1979. BC. M4987/60,40.
- Granados, Enric. *Reglas para uso de los pedales del piano: nuevo método corregido y aumentado*. MDMB 11808. Fons Enric Granados. Centre de Documentació i Recerca del Museu de la Música de Barcelona.
- Grimalt, Joan *Música i sentits. Introducció a la significació musical*. Editorial Dux. Barcelona, 2014.
- Guide, André. *Notas sobre Chopin*. Trad. Victoria Llord. Editorial Tizona. Barcelona, 2007.
- Guinjoan, Joan. *Viaje al infinito*, a la *Revista Trimestral del Ayuntamiento de Barcelona*. Núm. 5. Juliol-setembre, 1987, p. 135-137.
- Harrison, Charles, Francis Francina i Gill Perry. *Primitivismo, cubismo y abstracción*. Ediciones Akal, Madrid, 1998.
- Harvey, Jonathan. *Música e inspiración*. Trad. Carme Castells Global Rhythm Press. Barcelona, 2008.
- Hernández, José Martínez. *La experiencia trágica de la muerte*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2010.
- Hodeir, André. *Les formes de la musique*. París, P.U.F. 8/1980. *Que sais je?* Núm. 478, p. 18.
- Hope Simon, Carlie. *Visionary purity, the music of Federico Mompou*, WNCN Guide. Juliol, 1970. Vol. IV, núm. 7, Nova York, p. 4.
- Hunt David i Barnes Clive. *House of Birds*. Revista *Dance and Dancers*. Londres, 1955, p. 14.
- Iglesias, Antonio. *Frederic Mompou, la seva obra per a piano*. Versió de Francesc Bonastre. Edició Fundació Güell. Madrid, 1978.
- Ikeda, Daisaku. *El Buda viviente*. Trad. Alberto Luís Bixio. Gedisa-Emecé Editores. Buenos Aires-Barcelona, 1982.

- Jaëll, Marie. *La musique et la psychophysiologie*. Édition Felix Alcan. París, 1896.
- Janés, Clara. *Cent anys de Miró, Mompou i Foix*. Text de presentació Doctors Honoris Causa. Publicacions Universitat de Barcelona, 1993, p. 59.
- Janés, Clara. *Federico Mompou, vida, textos y documentos*. Edición Fundación Banco Exterior de España. Madrid, 1987.
- Janés, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Ed. Ariel. Barcelona, 1975.
- Janés, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Ed. Vaso Roto. Mèxic, 2012.
- Janés, Clara. *Música y mística, una búsqueda contemporánea de la unidad*. Presentación de los *Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid*. 23 abril 2012, p. 17.
- Jankélévitch, Vladimir. *La música y lo inefable*. Trad. Rosa Rius y Ramón Andrés. Editorial Alpha Decay. Barcelona, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *AION. Contribución al simbolismo del sí mismo*. Trad. Julio Balderrama. Editorial Paidós. Barcelona, 1992.
- Kastner, Santiago. *Federico Mompou*. Ed. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 1946.
- Kruckeberg, Lynell Joy. *Federico Mompou, a style analysis of thirty-five songs*. Universitat d'Iowa, 2012. <http://ir.uiowa.edu/etd/3486>.
- LaRue, Jan. *Análisis del estilo musical*. Trad. Pedro Purroy. Editorial Labor. Barcelona, 1989.
- Lee, Jennifer. *The Development of Compositional Style in the Piano Music of Federico Mompou*. Universitat de Washington (EUA), 1991.
- Leyte, Arturo. *Heidegger*. Alianza Editorial. Madrid, 2005.
- Ligeti, György. *Neuf essais sur la musique*. Editions Contrechamps. Ginebra, 2001.
- Llano, Olga. *Mompou's Secreto*. Entrevista a la revista *Clavier*, EUA, maig-juny, 1986, p. 17-19.
- Méus, Nicolas. *Federico Mompou, influences populaires et technique savante dans son oeuvre*. Universitat de Lovaina, 1967.
- Mellers, Wilfrid. *Le Jardin Retrouvé. The music of Frederic Mompou (1893-1987)*. Travis & Emery Music Bookshop. Londres, 2007.
- Menéndez Pelayo, Marcelino. *Estudios de crítica literaria*. Madrid, 1915, p. 55-56.
- Michels, Ulrich. *Atlas de música*. Trad. León Mames. Alianza Editorial. Madrid, 2003, p. 167.
- Mir, José María. *Diccionario ilustrado latino-español*, Biblograf. Barcelona, 1973, p. 506.
- Miscellania*. Text *Música callada* de Frederic Mompou. Editorial Boileau. Barcelona, 2012, p. 17.
- Mitchell, Donald. *El lenguaje de la música moderna*. Trad. Esteban Busquets. Editorial Lumen. Barcelona, 1972.

- Mompou, Frederic. *Conceptes d'art a la Revista Catalana De Música*. Núm. 1. Barcelona, gener, 1923, p. 5. p. 67.
- Mompou, Frederic. *El momento actual a la Revista Música*. Núm. 18. Octubre de 1945, p. 3.
- Neuhaus, Heinrich. *L'art du piano*. Trad. Olga Pavlov i Paul Kalinine. Éditions Van de Velde. França, 1975.
- Otto, Rudolf. *Mística de Oriente y Occidente, Shankara y Eckhart*. Trad. Manuel Abella. Editorial Trotta. Madrid, 2014.
- Paine, Richard. *Hispanic Traditions in Twentieth-Century Catalan Musi, with particular reference to Gerhard, Mompou, and Montsalvatge*. Garland Publishing. Inc. Nova York i Londres, 1989.
- Palou, Petri. *La música desde dentro*. MAES. Barcelona, 1991.
- Palou, Petri. *Los caminos de la música*. MAES. Barcelona, 1996.
- Pániker, Salvador. *Aproximación al origen*. Editorial Kairós. Barcelona, 2001.
- Panikkar, Raimon. *Invitació a la saviesa*. Editorial Proa. Trad. Montserrat Camps. Barcelona, 2004.
- Permuy, Madeleine. *La cosmovisión de María Zambrano*. Editorial Verbum. Madrid, 2010.
- Piñero, Antonio. *Todos los evangelios*. Editorial Edaf. Madrid, 2010.
- Pla, Josep. *Retrats de Passaport*. Edicions Destino. Barcelona, 1992.
- Preciado, Iñaki. *Lao Tse. Tao Te Ching. Los libros del Tao*. Editorial Trotta. Madrid, 2010.
- Prevel, Roger. *La música y Federico Mompou*. Trad. Carmen Boada. Editorial Plaza y Janés. Barcelona, 1981.
- Prevel, Roger. *Orfebres de la música*. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2002.
- Puig-Boada, Isidre. *El pensament de Gaudí*. Publicacions del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Editorial La Gaya Ciencia. Barcelona, 1981.
- Pujol, Joan Baptiste. *De los pedales. Mecanismo, sonoridades y empleo*. Apèndix II de *Nuevo mecanismo del piano*. Editorial Unión Española. Barcelona, 1895.
- Rault, Lucie *Instruments de musique du monde*. La Martinière. París, 2000, p. 14-29.
- Ribush, Nicholas. *Sé tu propio terapeuta, una introducción al pensamiento budista*. Recopilació de conferències: conferència de Lama Thubten Yeshe, Auckland, Nova Zelanda, 7 de juny de 1975. Edicions Dharma. Alacant, 2001.
- Russell, Bertrand. *Por qué no soy cristiano*. Editorial Edhasa. Barcelona, 1983.
- Said, Edward W. *Elaboraciones musicales*. Editorial Random House Mondadori. Barcelona, 2007.
- Sardin, Clara. *L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Universitat de París-Sorbonne, 1985.
- Schneider, Màrius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Editorial Siruela. Madrid, 1998.

- Schönberg, Arnold. *Tratado de armonía*. Trad. Ramón Barce. Editorial Real Musical. Madrid, 1979.
- Schonberg, Harold. *Los grandes pianistas*. Trad. Clotilde Rezzano. Editor Javier Vergara. Buenos Aires, 1990.
- Schweitzer, Albert. *J. S. Bach, el músico poeta*. Trad. Jorge d'Urbano. Editorial Ricordi. Buenos Aires, 1955.
- Schwerke, Irving. *Frederic Mompou: Spanish Poet of the Piano*. A *The Chicago Tribune*. Nova York, abril, 1973. BC. M4987/54,18.
- Scott, Cyril. *La Musique, son influence secrète a travers les âges*. Trad. al francès de H. J. Jamin. Éditions de la Baconnière, Neuchatel, 1990.
- SGAE. Miquel DescLOT. "Frederic Mompou en el seu temps" a *Homenaje internacional en el centenario de su nacimiento*. Madrid, 1994.
- Sheldrake, Rupert. *La presencia del pasado, resonancia mórfica y hábitos de la naturaleza*. Trad. Xavier Martí. Editorial Kairós. Barcelona, 1990.
- Shiina, Ryosuke. *Déodat de Séverac, Mélodies et vieilles chansons de France*. Notes Booklet Recording Yumi Nara, soprano. Ryosuke Shiina, piano. ALM Records ALCD-7158. Tòquio, 2010.
- Szabolcs, Bence. *Bartók, sa vie et son oeuvre*. Editorial Corvina. Budapest et Boosey & Hawkes. París, 1968.
- Trabal, Francesc. *Fulles Musicals*. Núm. 5. Barcelona, 15 de febrer de 1928, p. 69.
- Trabal, Francesc. *Una conversa amb Frederic Mompou*. A *La Publicitat*, 19 de febrer de 1928. FM.
- Tranchefort, François-René. *Guía de la música sinfónica*. Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- Turina, Joaquín. *Federico Mompou: su música sigue*. Diari *El Independiente*. Madrid, 4 de juliol, 1987. BC. M4987/68,59.
- Valéry, Paul. *Poesie – Charmes*. Edit. Gallimard. París, 1942.
- Vallcorba, Jaume. *Noucentisme, mediterranisme i classicisme, apunts per la història d'una estètica*. Quaderns Crema. Assaig Minor. Barcelona, 1994.
- Valls, Manuel. *Historia de la música catalana*. Editorial Taber. Barcelona, 1969.
- Volodos, Arcadi. Pròleg del llibre *Frederic Mompou, l'etern recomençar*. Adolf Pla. Ed. La Mà de Guido. Sabadell, 2012, p. 15.
- Vuillermoz, Émile. Traducció de l'article *Chants magiques*, publicat amb el títol *Frederic Mompou i les seves obres per a piano*, a *La Veu de Catalunya* el 21 de maig de 1921, p. 5.
- Vuillermoz, Émile. *Musiques d'aujourd'hui*. Ed. George Crès et Cie. París, 1923, p. 25.
- Watts, Alan W. *El camino del Zen*. Trad. Juan Adolfo Vázquez. Editora Edhasa. Barcelona, 1975.
- Watts, Alan. *El camino del Tao*. Trad. Horacio González Trejo. Editorial. Kairós. Barcelona, 1976.

Wilber, Ken. *La conciencia sin fronteras*. Editorial Kairós. Barcelona, 1998.

Zabala, Alejandro. *Història crítica de la música catalana*. Servei de Publicacions de la UAB, 2009, p. 294.

Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. Ed. F.C.E. Mèxic, 1986.

VIDEOGRAFIA

Navarro, Agustín. Documental sobre F. Mompou *Grandes músicos*. TVE, 1979. FM.

Roig, Montserrat. Entrevista a Mompou. Programa *Personatges* de TVE Catalunya, 1978. FM.

Trebouta, Jaques i Pierre Vozlinsky. *L'homme et sa musique*. France TV, 1970.

Soler Serrano, Joaquín. Entrevista a Frederic Mompou. Programa *A fondo*. TVE. Madrid, 1976, FM.

WEBGRAFIA

Janés, Clara. Conferencia *La vida callada*. Escola Superior de Música de Catalunya. Barcelona, 14, desembre, 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=fhPO_72mdxI&list=PL88EpxYhG7Avv-k5wdhQnzNzH92-gqLXj&index=3

Fondo Federico Mompou. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

<http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=Federico+MompouMiguel de Cervantes>.

Museo de la Música de Urueña

<http://www.funjdiaz.net/museo/ficha.cfm?id=76>

Permanyer, Ricard

<http://www.enciclopedia.cat/EC-GEC-0050383.xml>

Pekín (barri)

<http://projecteicaria.blogspot.com.es/2012/04/pekin.html>

Vázquez, Alejandro. *Las tres hipóstasis dentro del pensamiento de Plotino: El camino de la materia*. Revista de filosofía *A Parte Rei*. 63, 2009.

<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>

APÈNDIX 1. REFERÈNCIES: IL·LUSTRACIONS MUSICALS

	Imatge	Pàgina
II. REFLEXIONS		
<i>Gitanes I, Suburbis</i> (1916), inici, manuscrit, BC, M6713/3	22	113
<i>Secret, Impressions íntimes</i> (1911-1914), inici, manuscrit, BC M6650/1	34	136
III. EXPRESSIONS		
<i>Jeunes filles au jardin, Scènes d'enfants</i> (1918), sistemes 4-5	63	223
<i>Cantar del alma</i> (1951), inici	68	230
<i>Damunt de tu només les flors</i> (1942), inici	69	231
<i>Damunt de tu només les flors</i> (1942), compassos 21-30	70	231
<i>Cants màgics I</i> (1917-1919), inici	72	237
<i>Cants màgics I</i> (1917-1919), final, manuscrit, BC, M6714	73*	238
<i>Dialogues I</i> (1923), final	74*	239
<i>Cants màgics II</i> (1917-1919), inici, manuscrit, BC, M6714	75	240
<i>Cants màgics II</i> (1917-1919), inici	77*	242
<i>Cants màgics III</i> (1917-1919), inici	78*	243
<i>Vexations</i> (Erik Satie, c. 1892-1893), https://es.wikipedia.org/wiki/Vexations	79	246
<i>Cants màgics V</i> (1917-1919), inici	80*	247
<i>Charmes III ... pour inspirer l'amour</i> (1920-1921), inici	81*	248
<i>Preludi III</i> (1927-1928), inici	82*	249
<i>Charmes IV ... pour les guésisons</i> (1920-1921), inici	83	251
<i>Charmes I ... pour endormir la souffrance</i> (1920-1921), inici	84*	251
<i>Charmes I ... pour endormir la souffrance</i> (1920-1921), final	85*	252
<i>Barri de platja, Acord metàl·lic</i> (1910), manuscrit, FM	90*	263

<i>Charmes III ... pour inspirer l'amour</i> (1920-1921) , inici	91	264
<i>Dansa III</i> (1918-1928), sistema 12	92	264
<i>Les soldats, Trois variations</i> (1921), final	93	265
<i>Èxtasi, Ballet per a piano</i> (1949), inici	94*	266
<i>Música callada XII</i> (1962), compassos 7-10	95	269
<i>Cants màgics I</i> (1917-1919), inici	96	269
<i>Cants màgics V</i> (1917-1919), inici	97	277
<i>Cants màgics III</i> (1917-1919), sistemes 6-7	98*	278
<i>Le planétaire, Souvenirs de l'Exposition</i> (1937), inici	99*	279
<i>Fêtes lointaines I</i> (1920), inici	100*	280
<i>El noi de la mare, Cançó III</i> (1918-1928), final cançó	101*	281
<i>Plany II, Impressions íntimes</i> (1911-1914), inici	102	282
<i>Cants màgics III</i> (1917-1919), cinquè sistema	104	287
<i>Fêtes lointaines VI</i> (1920), compassos 31- 35	105	287
<i>Música callada XXI</i> (1965), final	106*	288
<i>Charmes IV</i> (1921), sistemes 5-7	107*	290
<i>Courtoisie. Trois variations</i> (1921)	108*	291
<i>Preludi VIII</i> (1943-1944), compassos 6-10, manuscrit, BC, M6660/1	109	292
<i>Planys, Lent</i> (1911), manuscrit, BC, M-6650/1	110	293
<i>Plany I, Lento. Impressions íntimes</i> (1911-1914)	112*	300
<i>Música callada XIX</i> (1965), inici	113*	301
<i>Forlana, Ballet per a piano</i> (1949)	114*	306
<i>Sintonia</i> (1945), manuscrit, FM	115	307
Partitura sense títol (1911), manuscrit, FM	116	308
Sintonia, primer material d' <i>El Pont</i> (c. 1945), manuscrit, FM	117	309
Sintonies <i>Lleuger i Greu</i> (1945), manuscrit, FM	118	310
<i>Sintonia de sa Rosa Blanca</i> (sense data), manuscrit, FM	119	311
Radiotema enviat a Lisboa (c. 1945), manuscrit, FM	120	311
Sintonia de l'Auditori de Barcelona (c. 1945), manuscrit, BC, M6683	121	312

Sintonia de la Cadena SER (1940), manuscrit, FM	122	313
<i>Música callada III</i> (1951), inici	123*	313
<i>Angélico, Música callada I</i> (1951), inici	124*	317
<i>Música callada X</i> (1962), inici	125*	319
<i>Música callada XXVII</i> (1967), completa	126*	320
<i>Cançó VI</i> (1942), inici, manuscrit, BC, M6719/1	127*	325
<i>Partença i comiat, Ballet per a piano</i> (1949), inici	128	326
<i>Gitano, Impressions íntimes</i> (1911-1914), inici	129	327
<i>Música callada XI</i> (1962), inici	130*	327
<i>Secret, Impressions íntimes</i> (1911-1914), compassos 26-39	131*	329
<i>Dansa III</i> (1918-1928), sistema 26	132	330
<i>Música callada XIII</i> (1962), compassos 20-27	133	330
<i>Música callada XIV</i> (1962), inici	134*	331
<i>Simfonia. Partita 2, BWV 826</i> (ed.1727), inici	135	332
<i>Oreig i vol de gavines, Ballet per a piano</i> (1949)	136	332
<i>Gitanes I, Suburbis</i> (1916), tercer sistema	137	333
<i>Preludi VIII</i> (1943), inici	138*	334
<i>La cegueta, Suburbis</i> (1916), inici	139*	335
Preludi núm. 2 op. 28 Chopin (1836-1838), inici, EMB	140	337
<i>Tema, Variations sur un theme de Chopin</i> (1938-1957), inici	141*	339
<i>Variació I, Variations sur un theme de Chopin</i> (1938-1957), inici	142*	339
<i>Epíleg, Variations sur un theme de Chopin</i> (1938-1957), inici	143*	340
<i>Cris dans la rue, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), sistemes 5-7	144	345
<i>Luminoso, Música callada XVIII. Tercer quadern</i> (1965), inici	145*	345
<i>Jeux sur la plage, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), sistemes 2-3	146	346
<i>Fêtes lointaines IV</i> (1920), inici	148*	348
<i>Carros de Galicia, Paisatges III</i> (1960), inici	149*	349
<i>La Font i la Campana, Paisatges I</i> (1942), compassos 16-23	150	349
<i>El carrer, el guitarrista i el vell cavall, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 4-5	151*	350

<i>El carrer, el guitarrista i el vell cavall, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 9-10	152*	351
<i>El carrer, el guitarrista i el vell cavall, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 14-16	153*	352
<i>Gitanes I, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 4-5	154*	352
<i>Gitanes I, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 6-8	155*	353
<i>Gitanes II, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 8-10	156*	354
<i>L'home de l'aristó, Suburbis</i> (1916-1917), inici	157*	355
<i>L'home de l'aristó, Suburbis</i> (1916-1917), sistemes 10-11	158*	355
<i>Jeunes filles au jardin, Scènes d'enfants V</i> (1915-1918), segon sistema	160	357
<i>Cris dans la Rue, Scènes d'enfants I</i> (1915-1915), inici	161*	358
<i>Cris dans la Rue, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), sistemes 8-9	162	359
<i>Jeux sur la plage, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), inici	163*	359
<i>Jeu 3, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), inici	164*	360
<i>Jeu 3, Scènes d'enfants</i> (1915-1918), sistemes 6-8	165*	361

(*) Reproducció de fragments corresponents a l'enregistrament *Frederic Mompou. Integral de l'obra per a piano*. Intèrpret: Adolf Pla. *La Mà de Guido*. Sabadell, 2012. Ref. LMG 2118.

APÈNDIX 2. REFERÈNCIES: IL·LUSTRACIONS DELS TEXTOS

	Imatge	Pàgina
I. IMPRESSIONS		
Nova classificació <i>Impressions</i> (c. 1911), mecanografiat, BC, M4986/55	1	27
II. REFLEXIONS (manuscrits)		
<i>L'Estudi del sentiment</i> (1913-1914) FM	6	73
Pensament <i>Preguntes</i> (1919) BC, M4986/13	17	95
Pensament <i>Els dos elements oposats</i> (1919) BC, M4986/13	18	101
Pensament <i>Les forces contràries</i> (1919) BC, M4986/13	19	102
Pensament <i>Trinitat</i> (a. 1918) FM	21	105
Pensament <i>Eternitat i oposats</i> (1919) BC, M4986/13	24	116
Pensament <i>Eternitat i intel·ligència</i> (1919) BC, M4986/13	25	119
Pensament <i>Període de l'Eternitat</i> (c. 1919) FM	26	123
Pensament <i>Divisió d'oposats</i> (1919) BC, M4986/13	27	125
Pensament <i>La Unitat de desintegrar-se</i> (a. 1917) FM	28	127
Pensament <i>Lluita</i> (1919) BC, M4986/13	29	129
Pensament <i>El sant</i> (1919) BC, M4986/13	30	130
Pensament <i>Bé i mal</i> (1919) BC, M4986/13	31	131
Pensament <i>Separació i desunió</i> (1919) BC, M4986/13	32	132
Pensament <i>Déu creador i Déu dolorós</i> (1919) BC, M4986/13	33	134
Pensament <i>La secreta avinença</i> (1919) BC, M4986/13	35	137
Pensament <i>Perfecció</i> (1919) BC, M4986/13	37	144
Pensament <i>El Creador</i> (1919) BC, M4986/13	38	152

Pensament <i>Formació</i> (1919) BC, M4986/13	39	153
Pensament <i>Odi</i> (1919) BC, M4986/13	40	155
Pensament <i>L'home superior</i> (c. 1919) BC, M4986/14	41	156
Pensament <i>Amor</i> (1919) BC, M4986/13	42	157
Pensament <i>Vida</i> (1919) BC, M4986/13	43	160
Pensament <i>Amor propi</i> (1919) BC, M4986/13	46	171
Pensament <i>Egoisme</i> (1919) BC, M4986/13	47	173
Pensament <i>Amistat</i> (1919) BC, M4986/13	48	175
Pensament <i>Pàtria</i> (1919) BC, M4986/13	49	177
Pensament <i>Recomençament</i> (1919) BC, M4986/13	50	190
Pensament <i>Construcció, destrucció i reconstrucció</i> (1919) BC, M4986/13	51	191
Pensament <i>Senzillesa i simplicitat</i> (1919) BC, M4986/13	52	194
Pensament <i>Bondat-Catolicisme / Jesús-Jesuita</i> (1919) BC, M4986/13	53	195

III. EXPRESSIONS

<i>Ball de carrer. Quadern Impressions</i> (c. 1919) mecanoscrit, CJ	54	213
<i>Retorn</i> (c. 1920) FM	55	215
<i>Cel o infern</i> (c. 1923) FM	56	215
<i>Infidelitat</i> (c. 1923) FM	57	216
<i>Les fulles</i> (c. 1920) FM	58	217
<i>Música de l'espai</i> (c. 1920) FM	59	217
Pensament <i>L'encadenament dels oposats</i> (1919) BC, M4986/13	76	241
<i>Barri de platja</i> (1910) FM	86	255
<i>Silenci. Quadern Impressions</i> (c. 1919) mecanoscrit, CJ	103	286

APÈNDIX 3. REFERÈNCIES: IL·LUSTRACIONS DIVERSES

	Imatge	Pàgina
I. IMPRESSIONS		
Taula de la foneria Pedro Dencausse, FM	2	29
Programa del primer concert de Frederic Mompou (1908) FM	3	34
Fotografia <i>Barri de Pekín</i> (1917) Arxiu Històric de Barcelona	4	38
Pintura <i>Platja de Pekín</i> d'Isidre Nonell (1901) Museu de Montserrat	5	39
II. REFLEXIONS		
Manuscrit <i>Pensaments III</i> ((1913-1914) FM	7	74
Mecanoscrit <i>L'Expressió per a la interpretació al piano</i> (c. 1919) CJ	8	75
Mecanoscrit <i>Sonoritat (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	9	80
Mecanoscrit <i>Ordre dels signes de retard (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	10	84
Mecanoscrit <i>Retardant (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	11	85
Mecanoscrit <i>Sentiment de puresa (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	12	86
Mecanoscrit <i>Sobrecant (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	13	87
Mecanoscrit <i>Diàleg (L'Expressió..., c. 1919)</i> CJ	14	88
Paperet <i>Ingenuïtat salvatge</i> (c. 1910) FM	15	91
Dibuix <i>L'Ermita</i> (c. 1913), <i>Josep Mompou, Biografia</i> Ed. Mediterrània	16	92
Dibuix d'un ocell (sense data) BC, M4985/230	20	103
Fotografia de la gitana Chatuncha i Mompou (c. 1916) BC, M4989/3, 24-26	23	114
Diagrama manuscrit <i>Ser- No Ser</i> (c. 1919) FM	36	140
Cal·ligrama manuscrit <i>Plou i números</i> (1919) BC, M4986/13	44	163
Poema cal·ligràfic manuscrit <i>Són - No són</i> (1919) BC, M4986/13	45	166

III. EXPRESSIONS

Dibuix <i>Suburbis</i> (c. 1916), 70 x 177 mm, BC, M4986/225	60	221
Dibuix del Montseny (1919), 90 x 170 mm, BC, M4986/13	61	222
Paperet manuscrit <i>Camí de muntanya</i> (c. 1910) FM	62	223
Poema manuscrit <i>Nardina</i> (c. 1942) FM	64	224
Sintonia manuscrita <i>Buscant el somni perdut...</i> (1942) FM	65	225
Dedicatòria manuscrita a Carmen Bravo (1942) FM	66	226
Poema manuscrit <i>Diàleg</i> (1942) FM	67	227
Gràfica sobre consonància (1969) UPSA	71	234
Nota manuscrita en el programa de mà (concert Fauré, 1909) (1946) FM	87	256
Dibuix <i>El nou sistema de piano</i> (c. 1915) FM	88	260
Dibuix <i>Model d'una octava</i> (c. 1915) FM	89	261
Mecanoscrit <i>La frase de passió (L'Expressió..., c. 1919) CJ</i>	111	298
Nota de despeses mensuals manuscrita (1913) FM	147	347
Paperet <i>Jardí</i> (c. 1910) manuscrit, FM	159	356

Per a la utilització dels fragments musicals citats, textos i imatges s'ha demanat l'autorització corresponent a:

Éditions Salabert, París

Éditions Max Eschig, París

Editorial La Mà de Guido, Sabadell

Editorial Boileau, Barcelona

Fundació Frederic Mompou, Barcelona

Biblioteca de Catalunya, Barcelona

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona

Museu de Montserrat

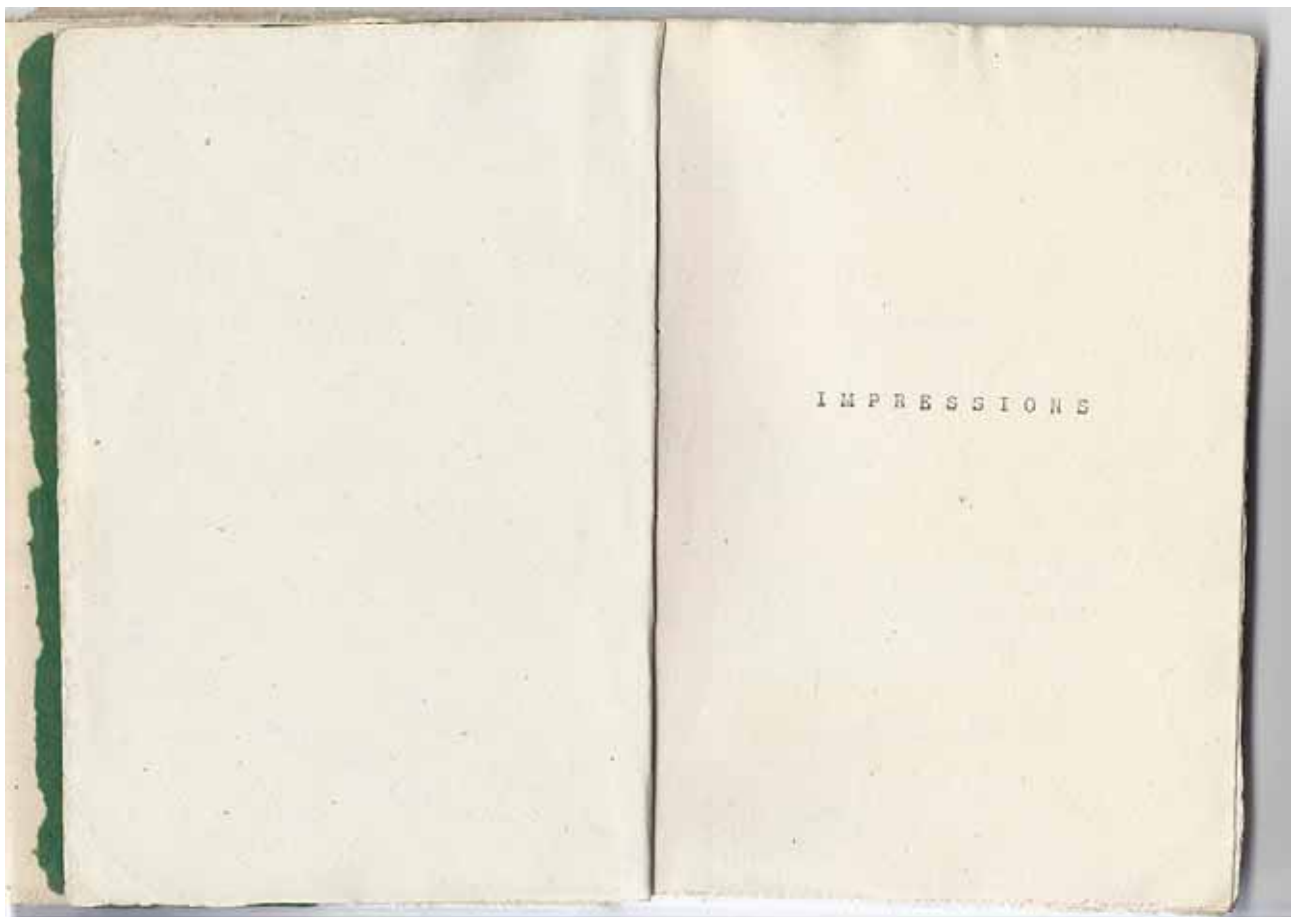
UPSA. Servicio de Publicaciones de la Universidad Pontificia de Salamanca

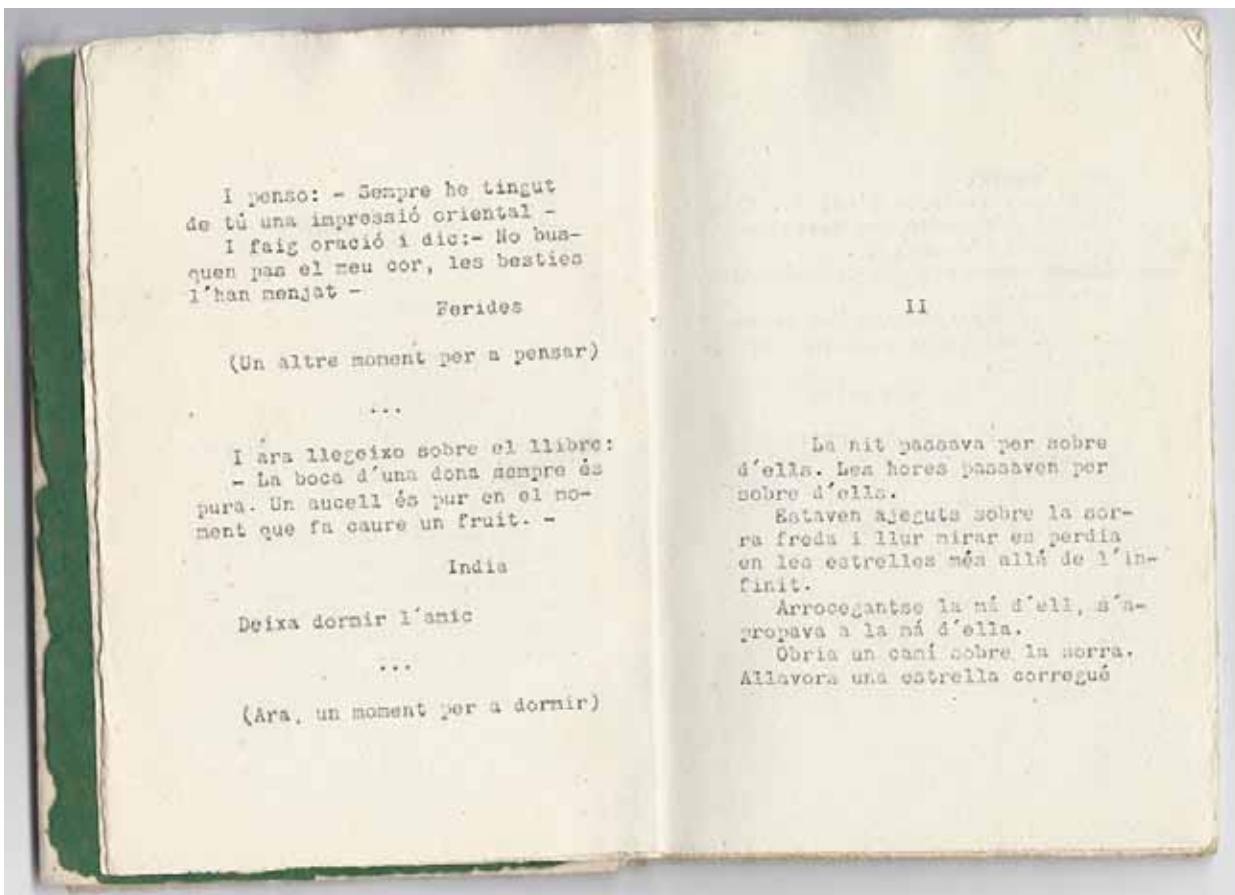
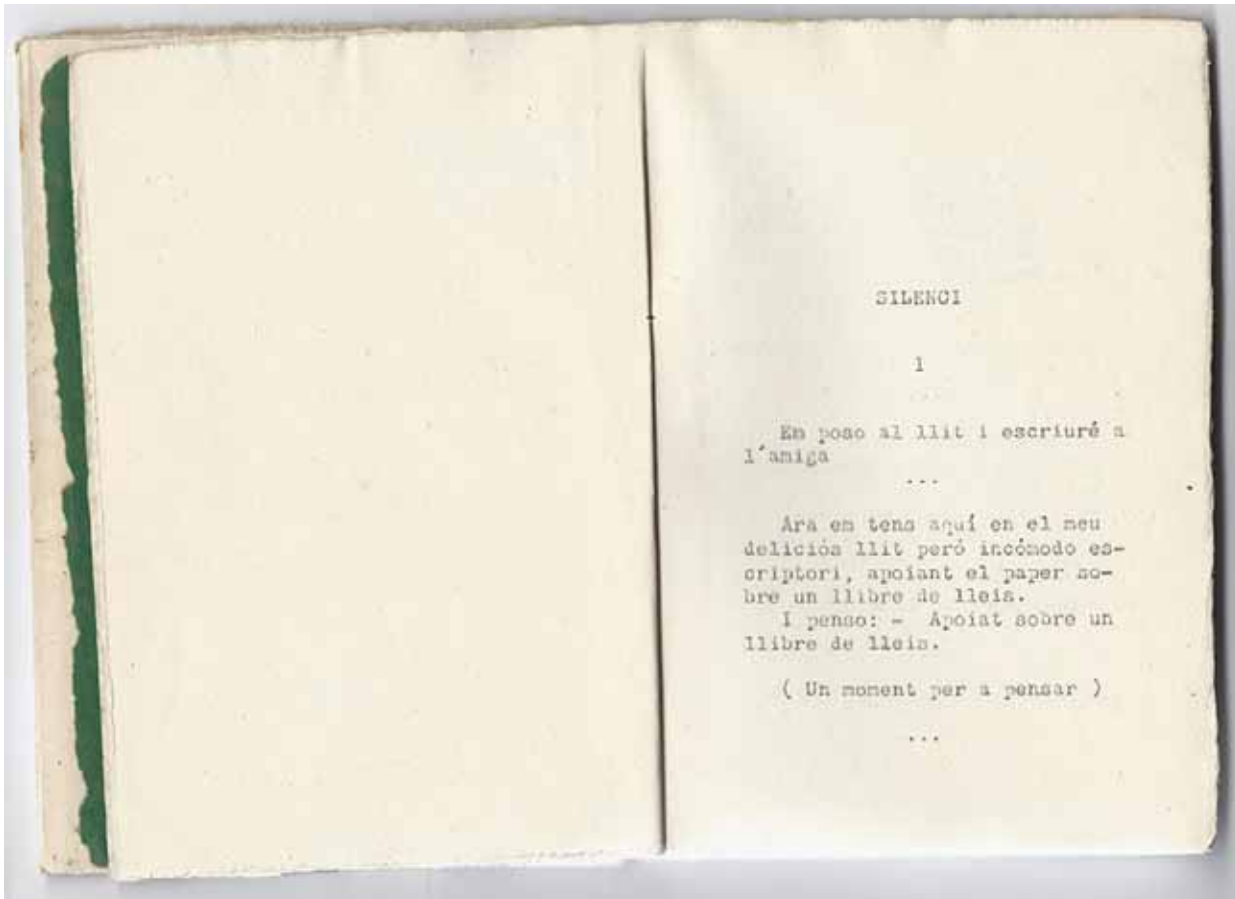
ANNEX. QUADERN *IMPRESSIONS*

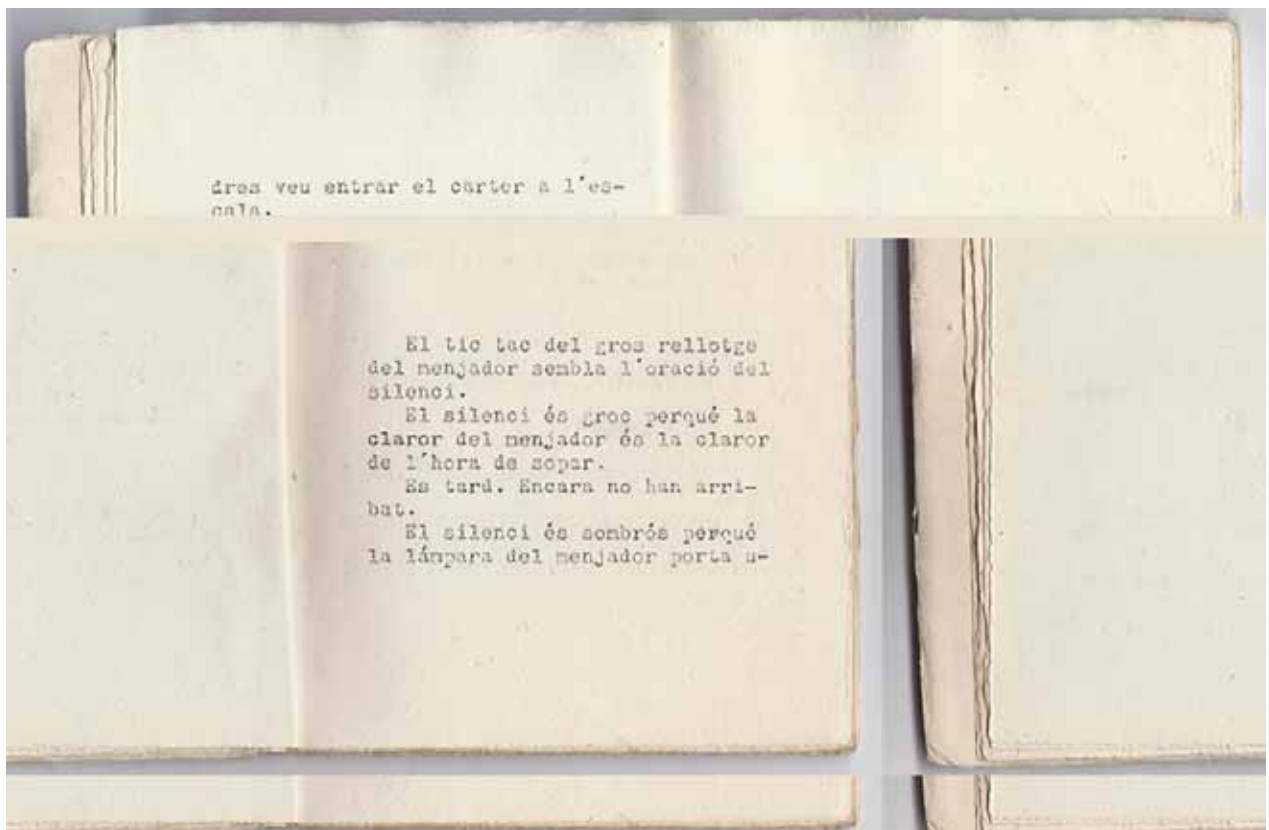
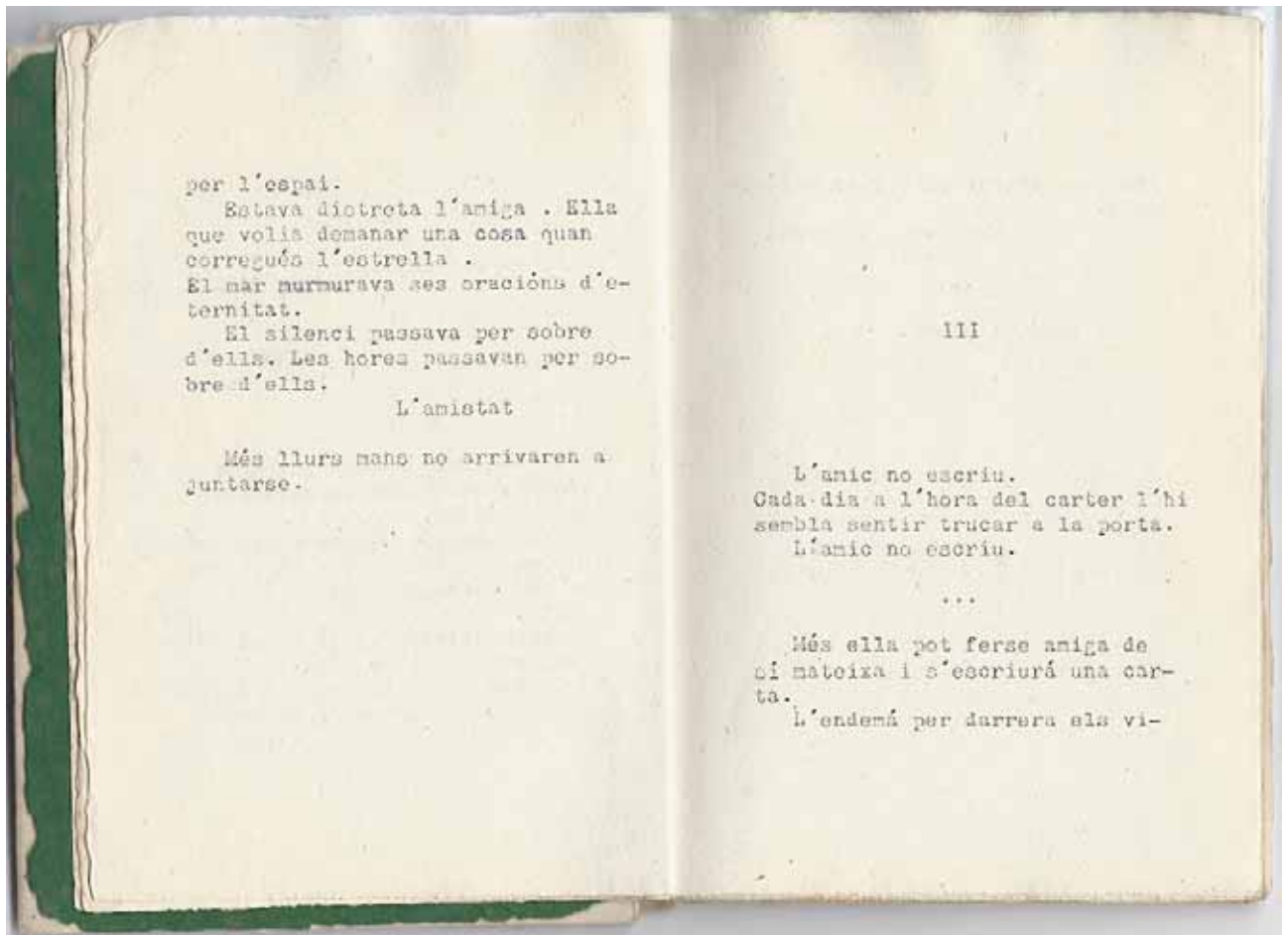
QUADERN *IMPRESSIONS* DE FREDERIC MOMPOU

(c. 1919)

(Original de l'arxiu personal de Clara Janés. Còpia digitalitzada a la Fundació Frederic Mompou de Barcelona)







na pantalla.

La claror groga és trista perquè el silenci és aquell silenci de la taula parada.

Tot espera

Quin soroll farà el timbre de la porta.

Quin sobresalt en el silenci de la llum groga

...

No vindrán aquesta nit.

...

La làmpara del menjador apagada.

Ja no vibra el silenci voltant la taula. Una trenyina invisible sobre totes aquelles coses immovils.

El tic tac del rellotge ja no sembla oració. És temps.

Escolteu

I si ara, sobtadament s'atura-
va el rellotge

V

Una papera blanca lligada en els balcons.

El pis és buit. Han quedat col·les les parets.

Les persianes dels balcons estan obertes.

(L'amiga feia aquesta senyal per avisar quan sortiria)

Les persianes han quedat obertes pel vent.

Ella ja no hi és. L'aniga va
sortir per sempre.
En la solitud ha quedat l'hu-
mitat d'unes llégrimes.

Un altre vel

...

Una papera blanca en els bal-
cóns.

VI

Tres truca a la porta.. pan..
pan.. pan.

(No sent)

La porta s'obra sola i entra
una sombra.

(No veu)

Demà valdrà sapiguer qui és.

el culpable del seu sofriment,
~~de l'afectació.~~
Injusta culpa.

...

La porta es tanca sola. Ha sor-
tit una sombra.

(No veu)

Soroll d'ales que s'allunya

(No sent)

VII

Després de sopar vé l'hora
de la petita reunió amb els ve-
hins.

Sobre la taula del menjador
el diari. Una llarga suma sobre
el marje blanc.

Sobre la taula del menjador
unes capces d'on les vehines han
tret les labors.

Traballen lleugerament, par-

len lleugerament.

La criada després de fregar els plats ha deixat la cuina neta i endreçada. el gibrell de color terra barniçada inclinat sobre l'angle de l'aiguera. Ha donat mitja volta a l'aixeta del gas deixant un llumet petit..pe- tit com una boleta blava. Fa un esforç per no dormir-se

(Un moment de silenci)

Les vehines conten punts. El balanci pausadament grinyola. El gas de la làmpara fa un soroll llunyà com d'una olla que bull. A la taulota del recó, una mosca furiosament vibra d'ales sobre un diari vell.

VIII

El vent empeny la finestra de una cambra. La finestra fa un petit cruixit de resistència. Gotes de pluja piquen lentament sobre els vidres.

Tot dorm.

Jo escric al llit a la claror verdosa d'una làmpara sobre la taulota. Jo escric al llit a- poiat sobre els llibres.

A la paret, sobre el capçal

del llit, un marquet negre ova- lat, guarda les relíquies de l'A- mistat. D'allí penjen unes ranas i flors seques.

Ara n'hi han unes de perfuma- des.

Tot dorm.

Jo penso: "que l'amor igual que l'odi són dugues coses que difícilment poden dessimularse"

IX

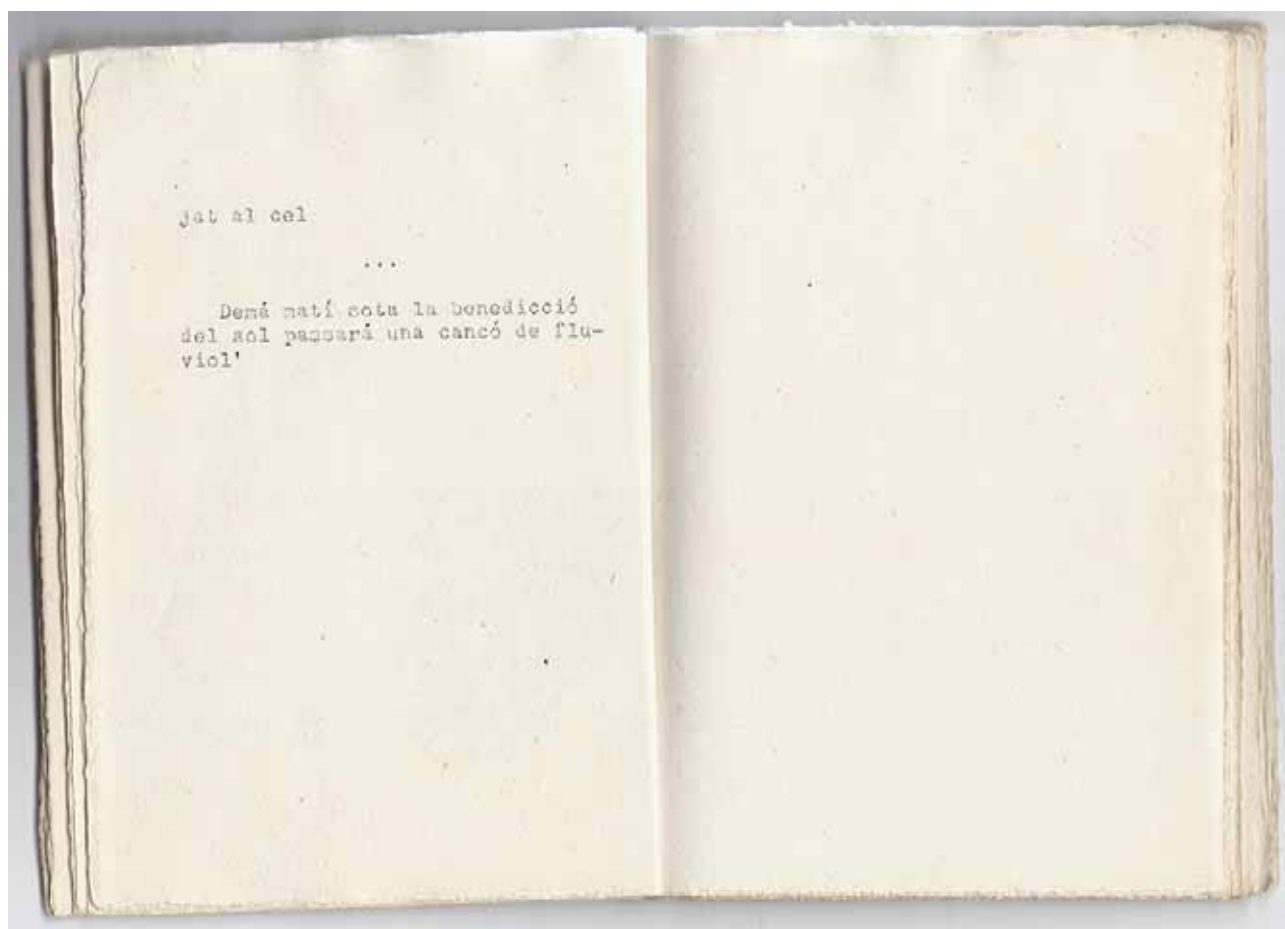
Cada dia han passat hores so- bre el caní.

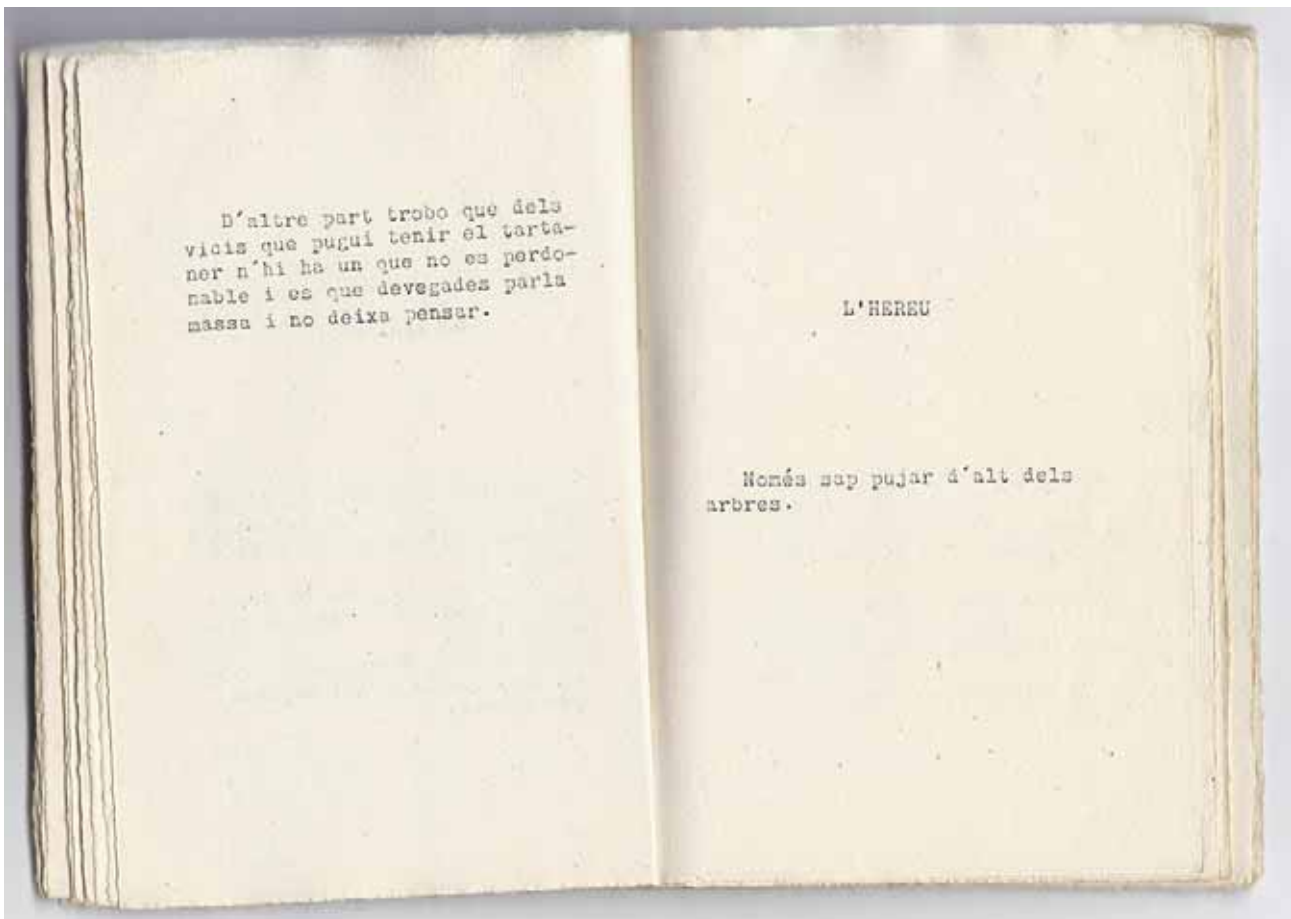
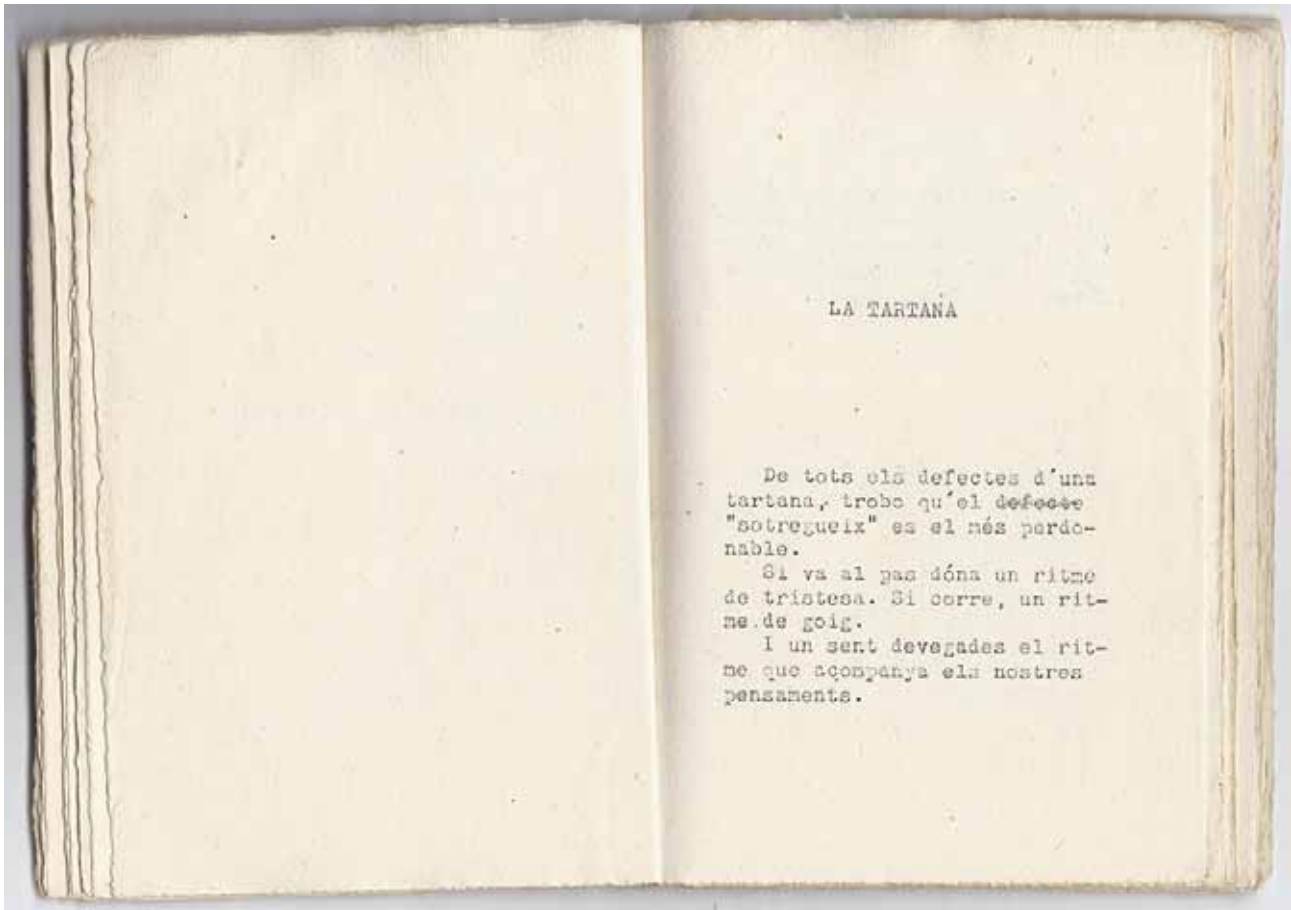
Avui passen deu anys sobre el caní.

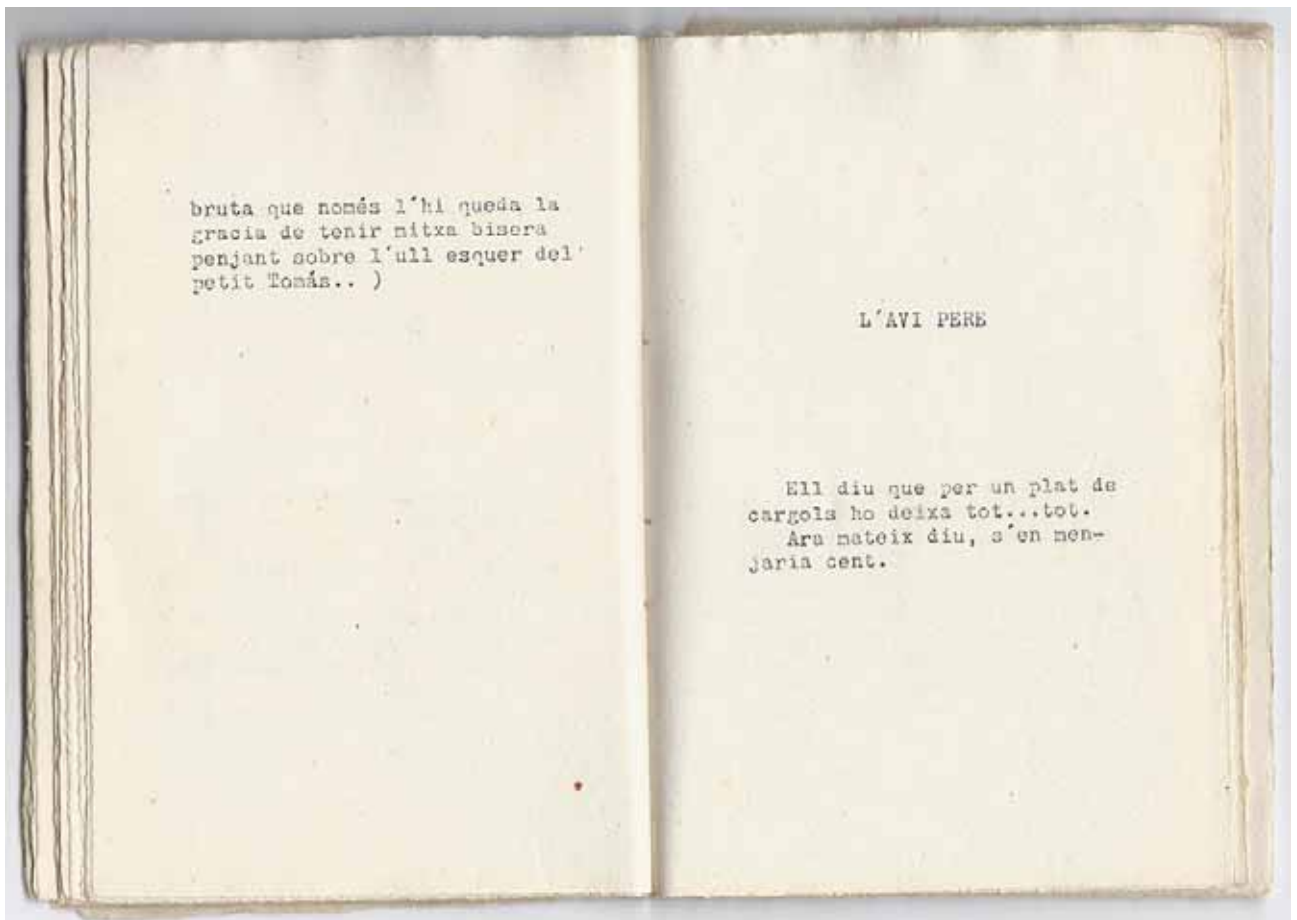
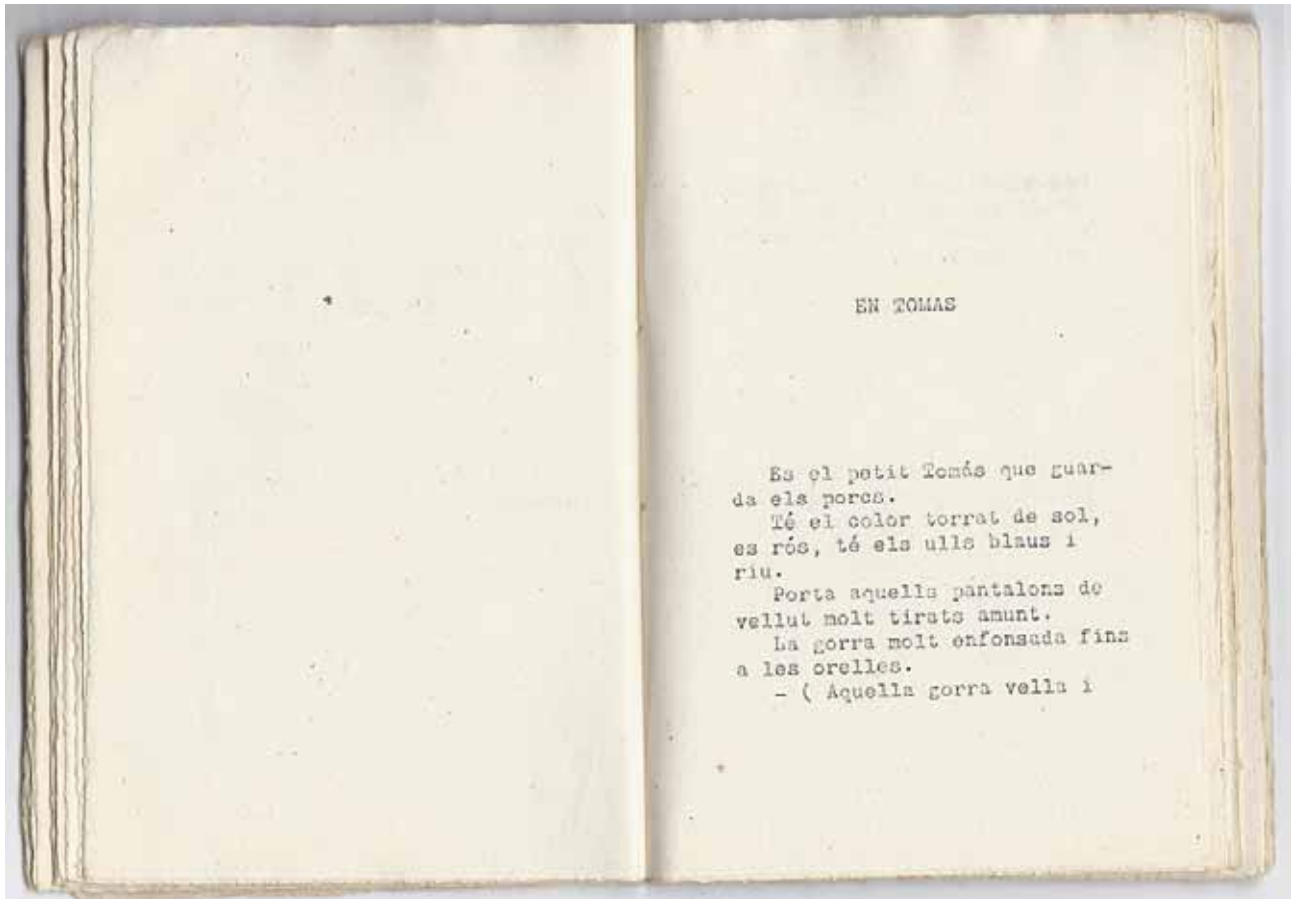
Passen deu anys i dugues som- bres juntes.

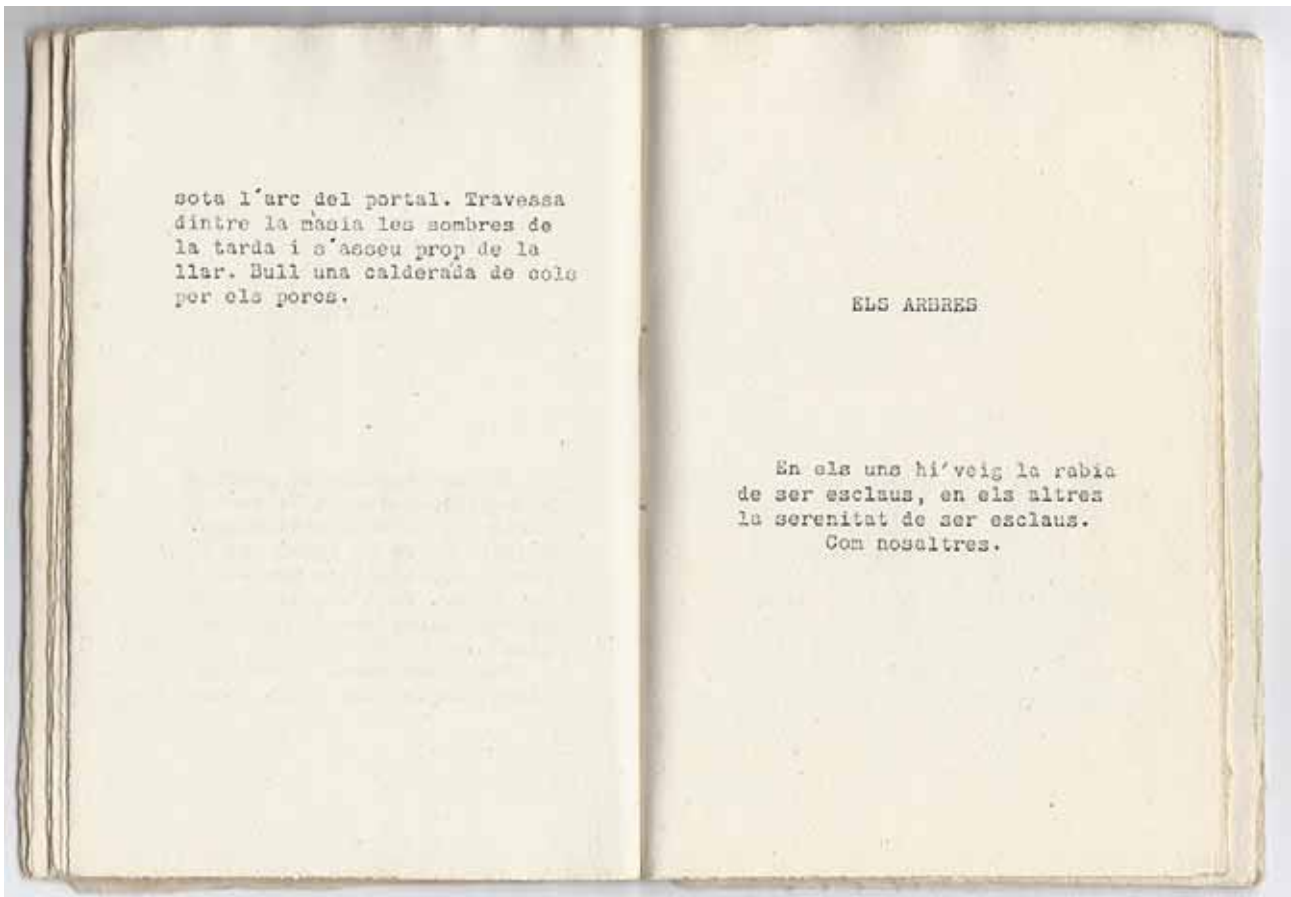
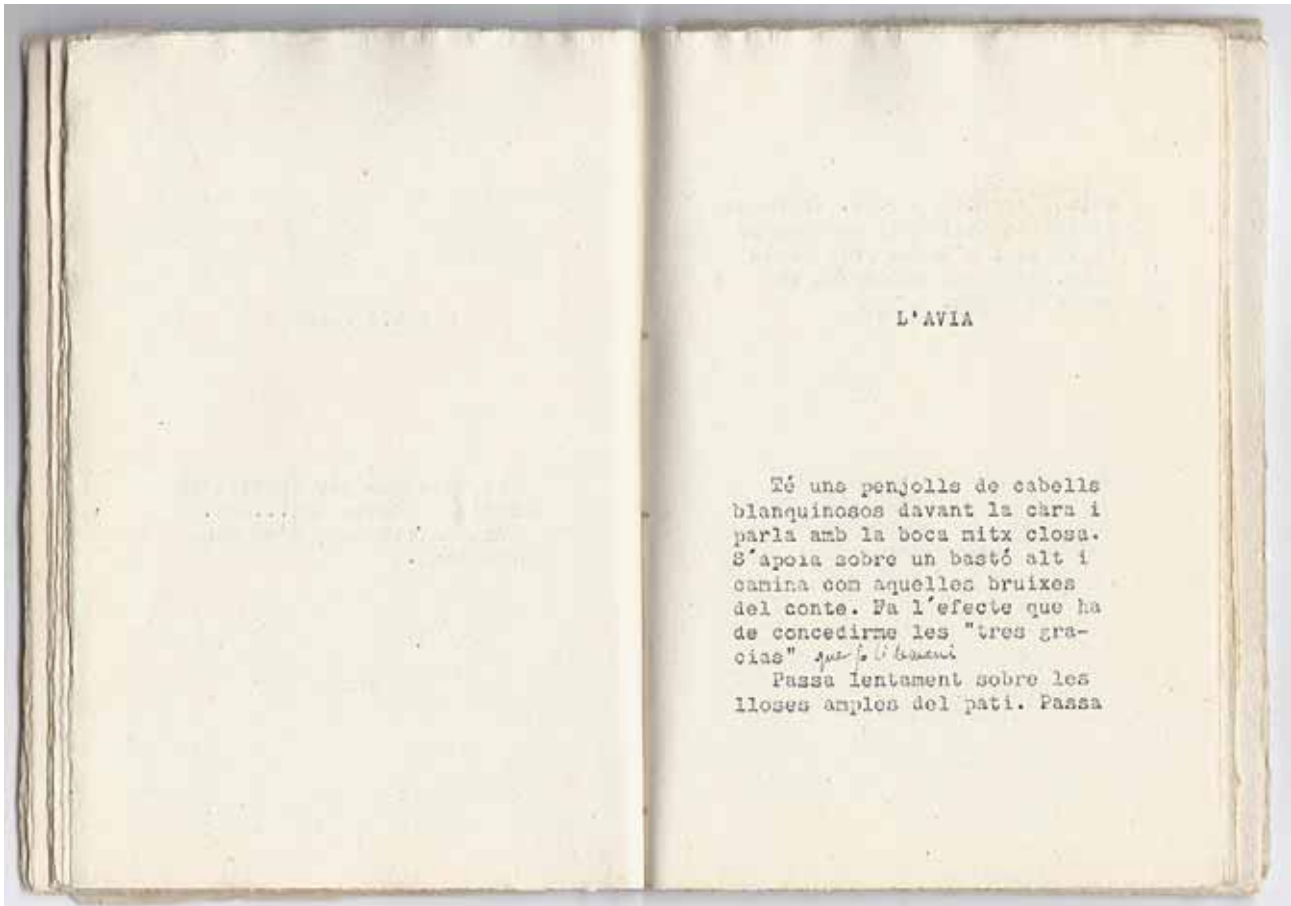
Entre la foscor de tarde i la foscor de nit sota la benedicció de les pluges.

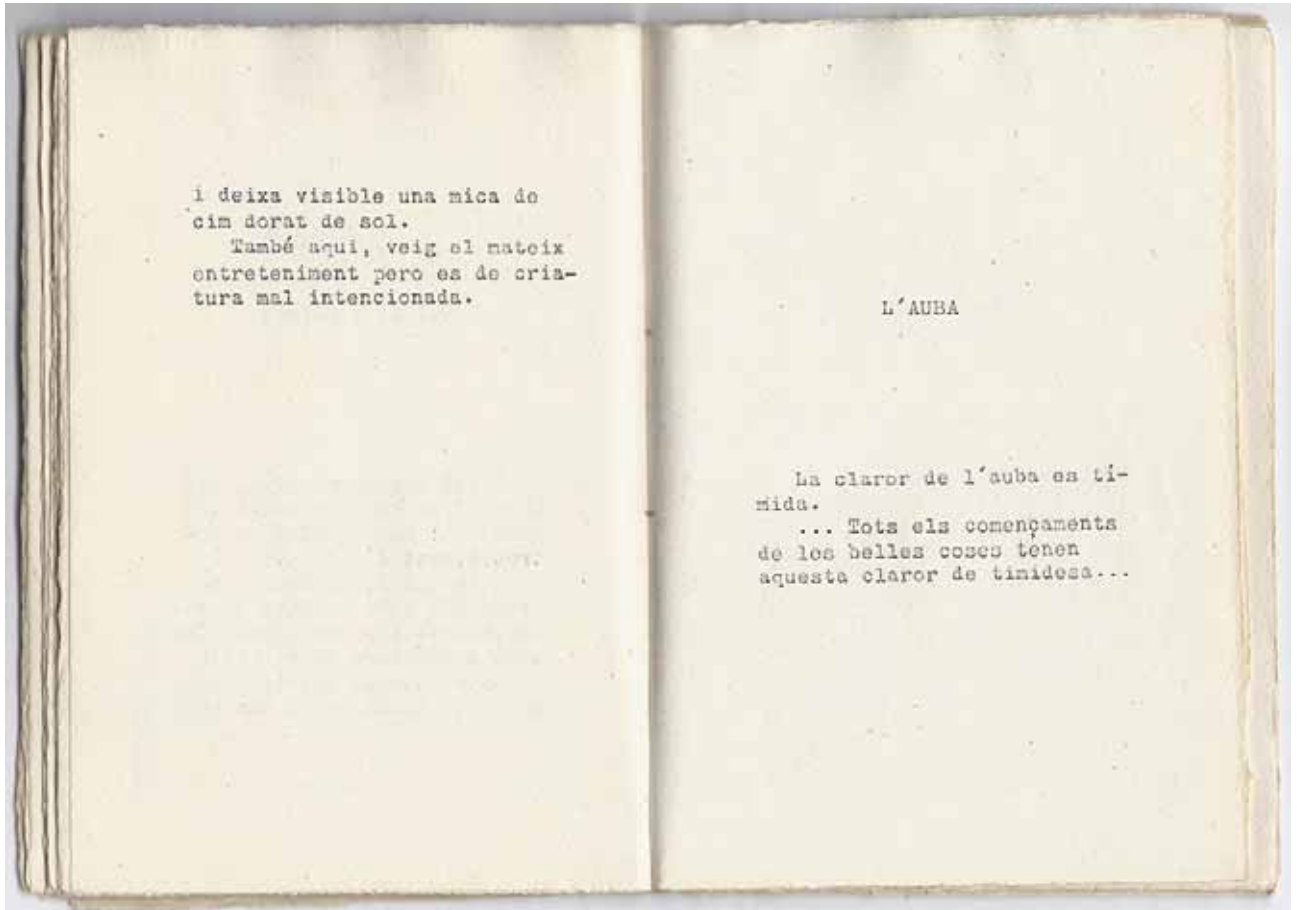
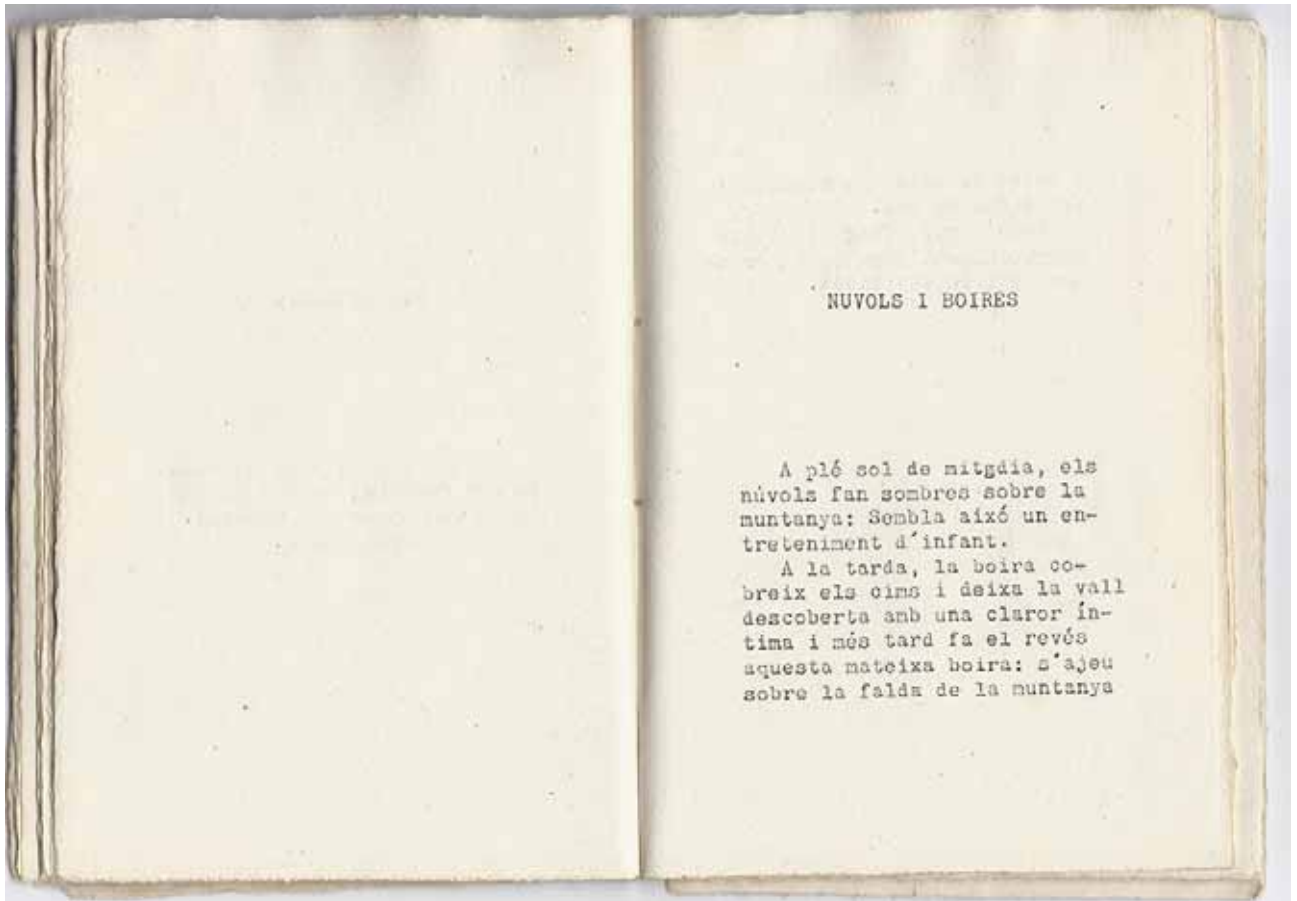
Ja no passarán demà. Han pu-

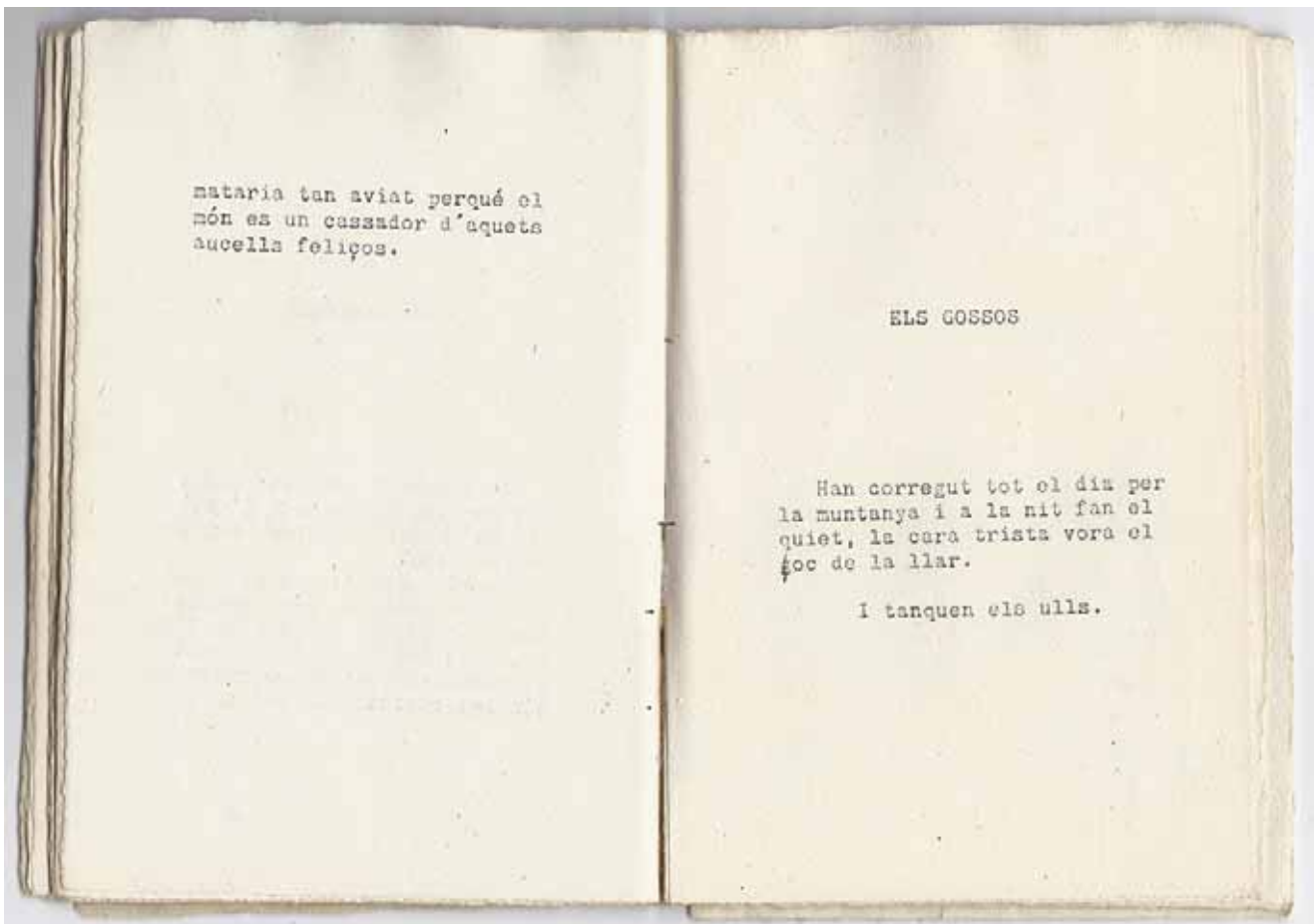
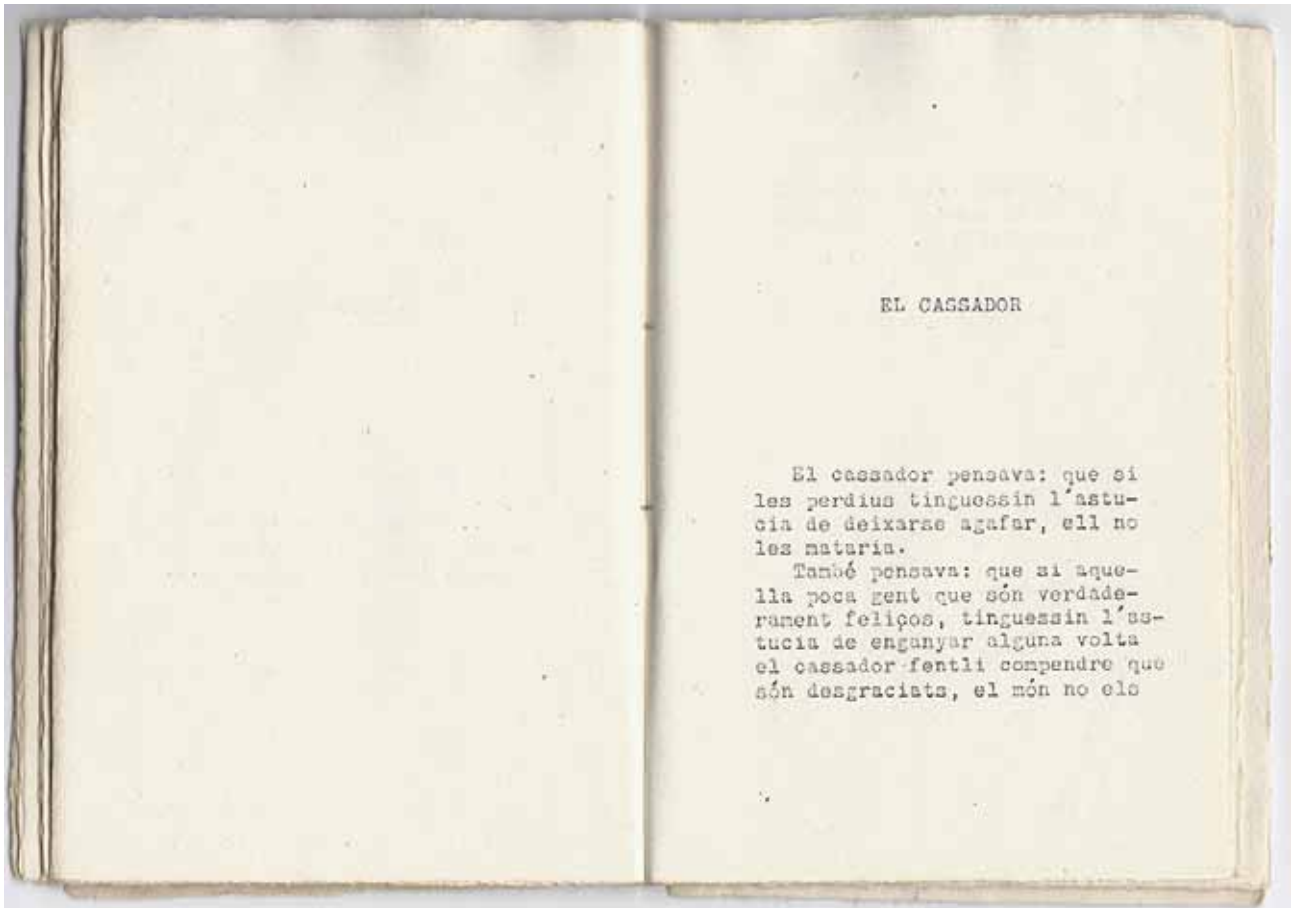












ELS SOROLLS

Continuament se senten tres sorolls en el mas: soroll d'aigua de regarot, soroll d'esqueles del bestiar...

(M'havia equivocat que només son dos els sorolls, perquè ara penso que el "baf de corral" no es cap soroll.)

EL VENT

El vent, mateix serveix per fer volter les ales d'un molí que per a fer volar un estel.

Igualment tira una casa a terra que refresca unes galtes acalorades.

Igualment fa corre els núvols en el cel, que fa corre una fulla d'arbre sobre la terra.

Tot això no m'agrada.

EL SOL

El sol, Deu i adorat dels antics, ara es sols desitjnt com a calefacció a l'hivern, i a l'estiu per cremarse la pell perquè el color terrat es el color a la moda...

LA MUSICA DE LES MUNTANYES

Les muntanyes ~~desitgen~~ ~~que~~ sols desitgen música de fluviol i de campanas. ~~sempre~~

Mes tots els anys, cada ermita celebra la seva festa, i allavors pugen els músics del poble i fan ball a l'hera.

Que es deliciós el valset de la petita música del poble. I les muntanyes ~~se~~ senten

també una emoció estranya de tristesa cap al tard de la festa, quan comença a brillar la primera estrella en el cel i el primer llumet de masia sobre la plana!*

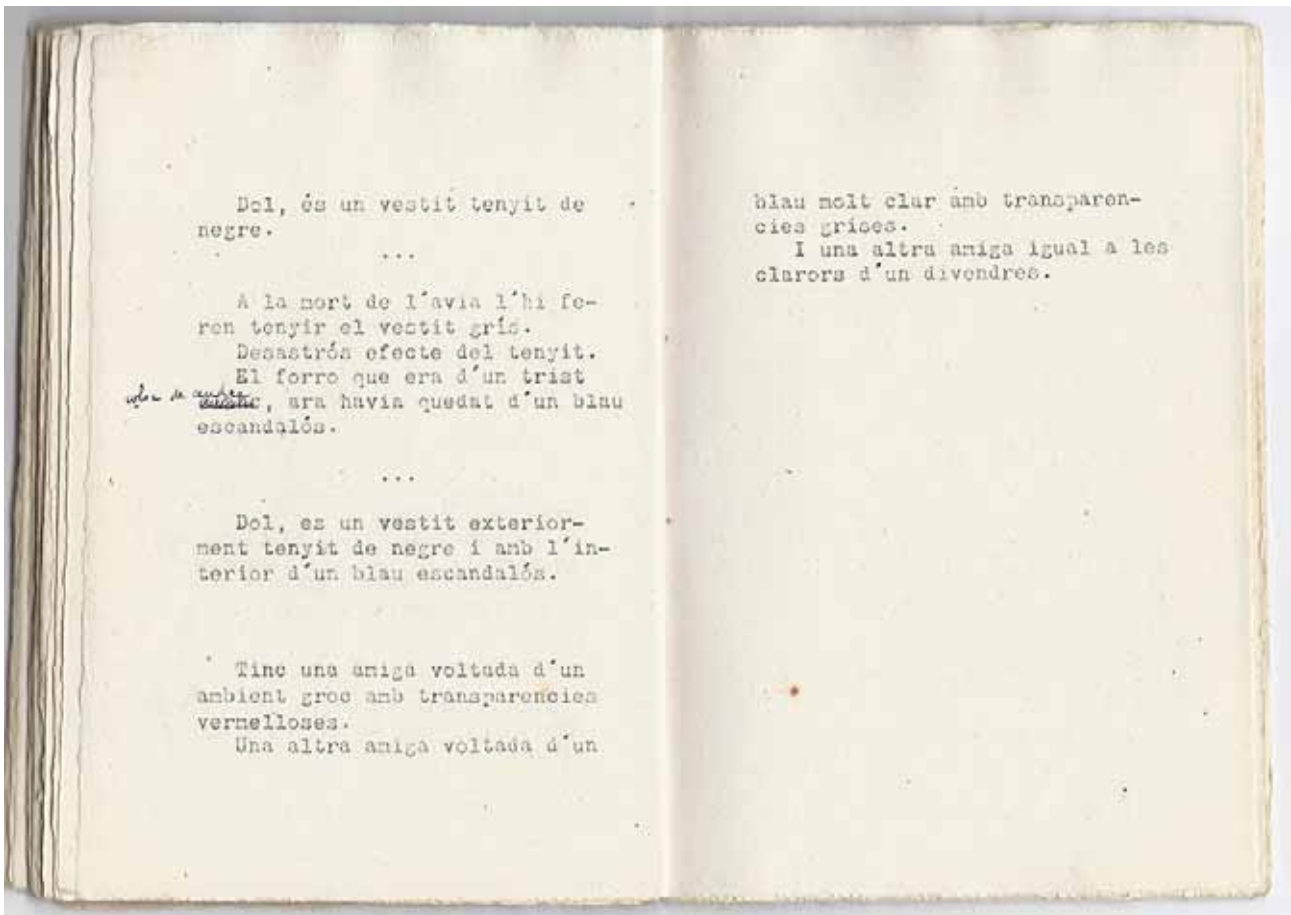
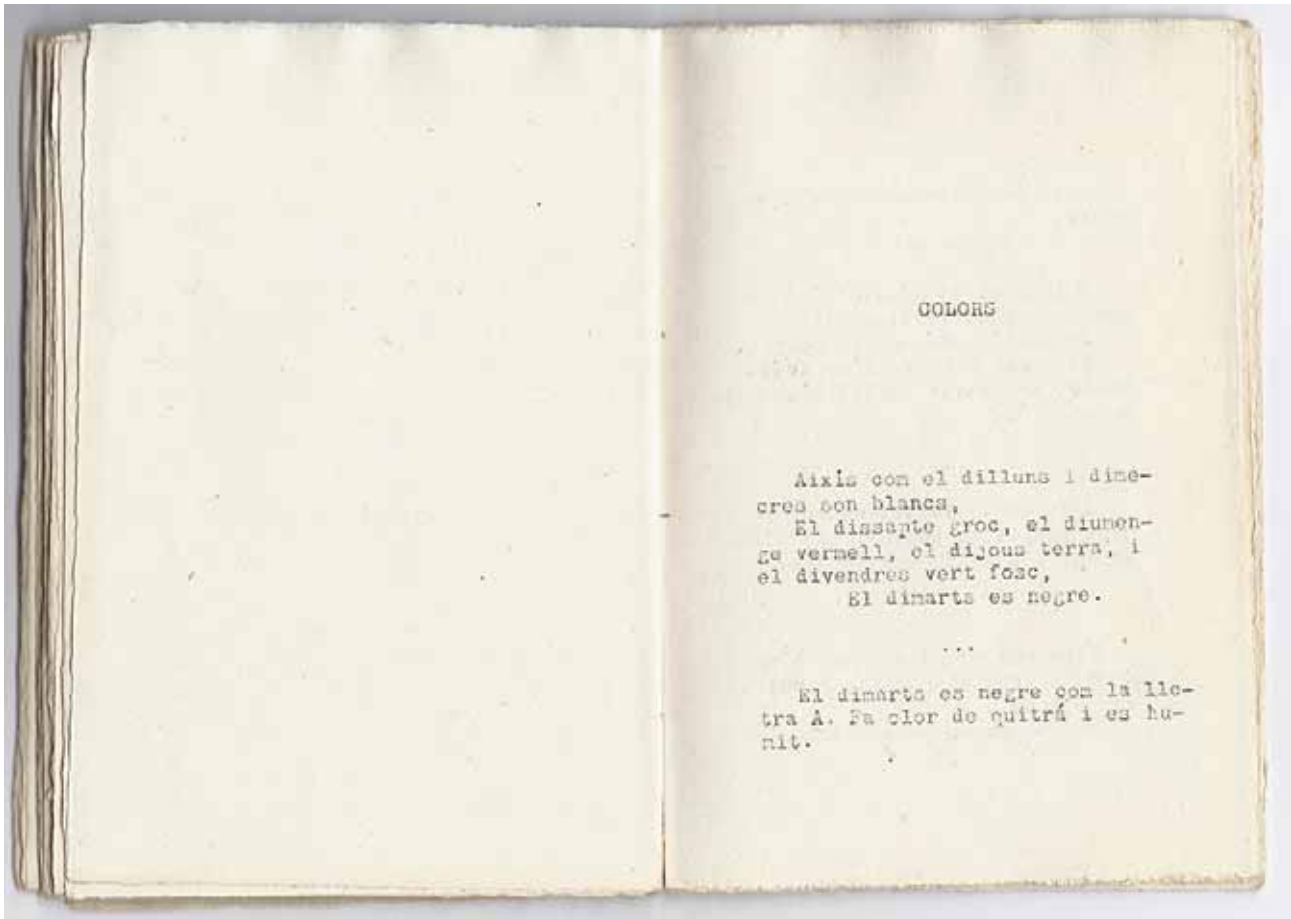
~~No sentien pas qualsevol~~
Una tristesa que corre per tota la vall, amb l'aire de la tarda, amb les rialles ~~que ve-~~
~~ien~~ i amb l'últim valslet de la petita música del poble!*

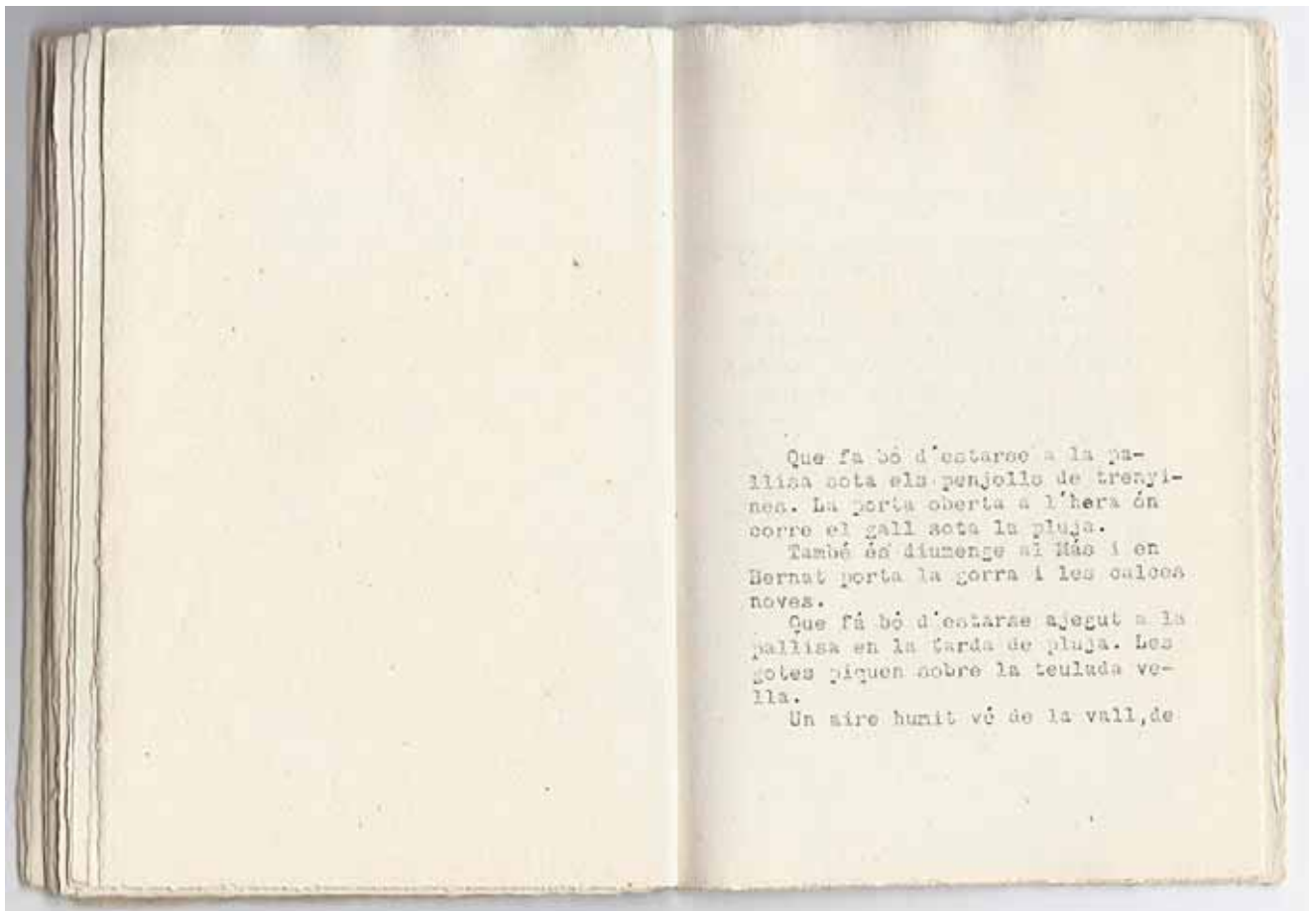
LA FONT

Desde aquell dia que vaig sentir en la "gran amistat" el primer moment terrible de disminució, jo no podia pararme al costat de cap font, perquè, mirant fixament el raig, em feia l'efecte que veia rajar cada vagada menys quantitat d'aigua.

Ara, desde el dia que m'han

fet entendre que existia una "amistat sense disminució" tampoc puc estar al costat de cap font perquè ara veig el raig massa igual que promet aigua per temps i mes temps....





les valls, de l'horitzó, de més enllà..

L'aire fresc de Setembre, aquest aire de petit hivern també hi entra a la pallisa a renovar l'ambient calentó. I encara anirà més enllà del Més i trobarà altres muntanyes i altres ermites, i més enllà d'altres i darrera, d'aquelles d'altres.. i d'altres..

Que fa bé de pensar a l'infinit dintre la pallisa en la tarda de pluja. Si en l'espai són les estrelles, en la Terra les ermites...

EL RELLOGE

Són a dia quinze de mes.

....

El Pare puja cuidadosament sobre una cadira i dona corda al rellotge del menjador.

L'AEIRPLA

Obertes ses ales sobre el camp, ha relliscat en l'aire pujant magistrosament per una via infinita. En l'aire les vies no tenen marges ni rails ni regarot d'aigua.

Més, si les nostres ales venen a aproparnos el perill de la mort, cada vegada serem més esclaus per volguer ser més lliures.

...

I pensar que tantes vegades
en el camí ocultat dintre el tor-
rent, hem sentit la llibertat més
gran de poder besar l'amiga...

NIT DE DESEMBRE

Molt fret. El cel feia pen-
sar amb les nits de Nadal i de
Reis.

Era el mateix cel qu'es veu
pintat sobre la felicitació del
vigilant i del sereno. Aquell
cel net, blau i brillant. Una
claror pura i alegre.

Passava poca gent pel carrer
i la poca gent que passava ana-

Va tapada fins a les orelles
i caminava amb pressa.

Tristes clarors les d'aquí
baix. Llums groges dels fanals
arreglerats.

Jo em sentia atret per a-
quell cel, caminant d'esma tot
mirant aquella claror tranqui-
la i bondadosa.

Hauria volgut deslligar-me
de la terra per penetrar din-
tre el misteri d'aquell cel
blau.

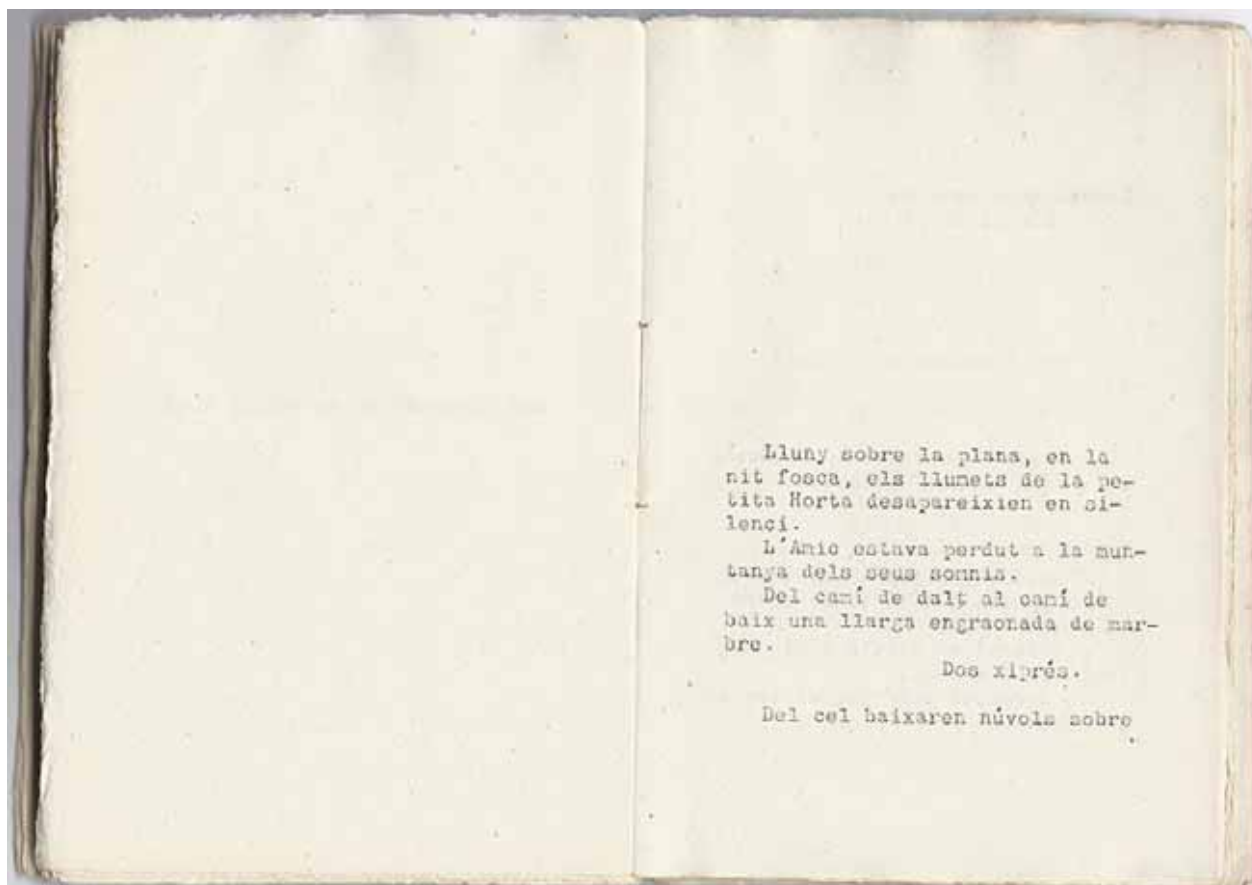
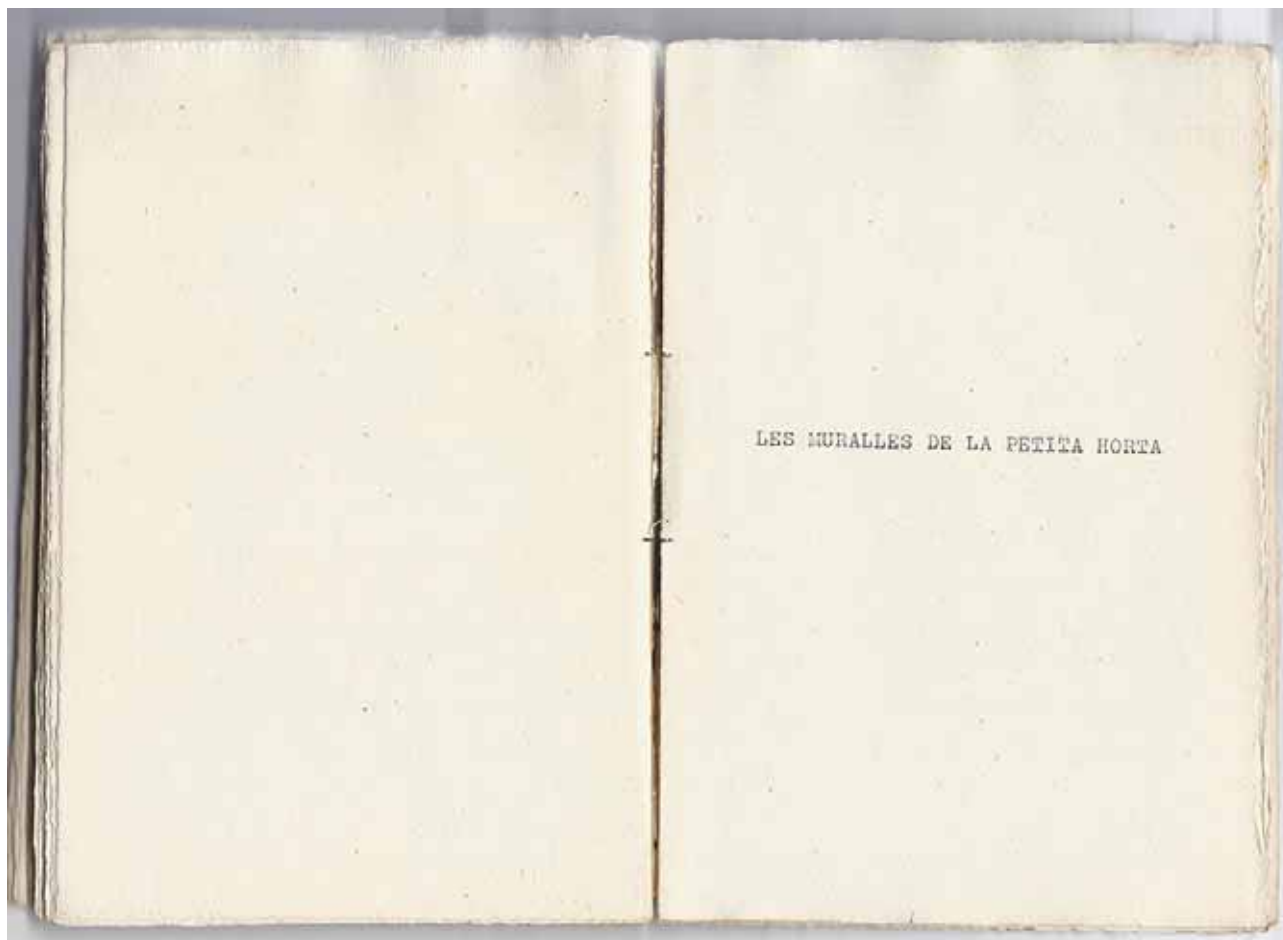
He sentit la tristesa del
recort.

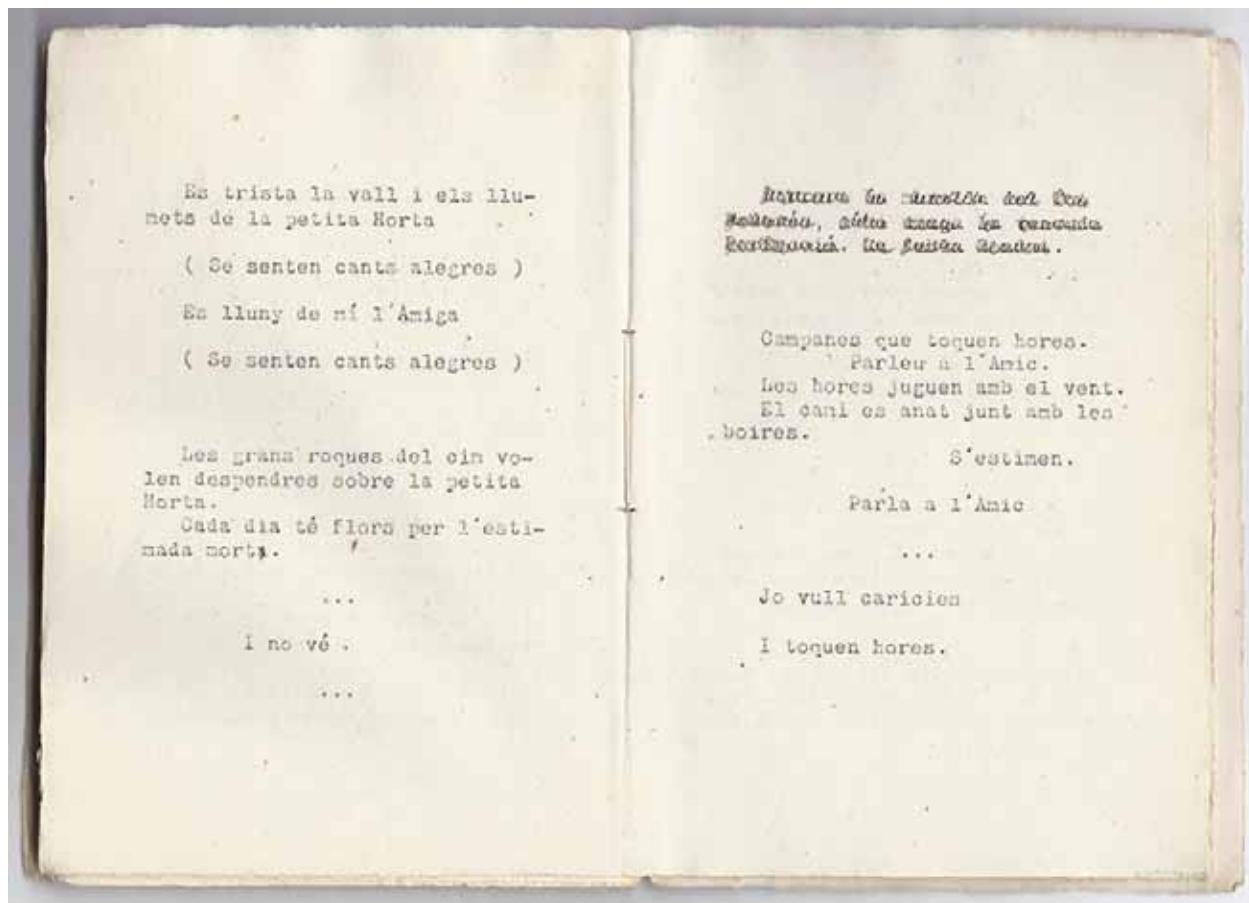
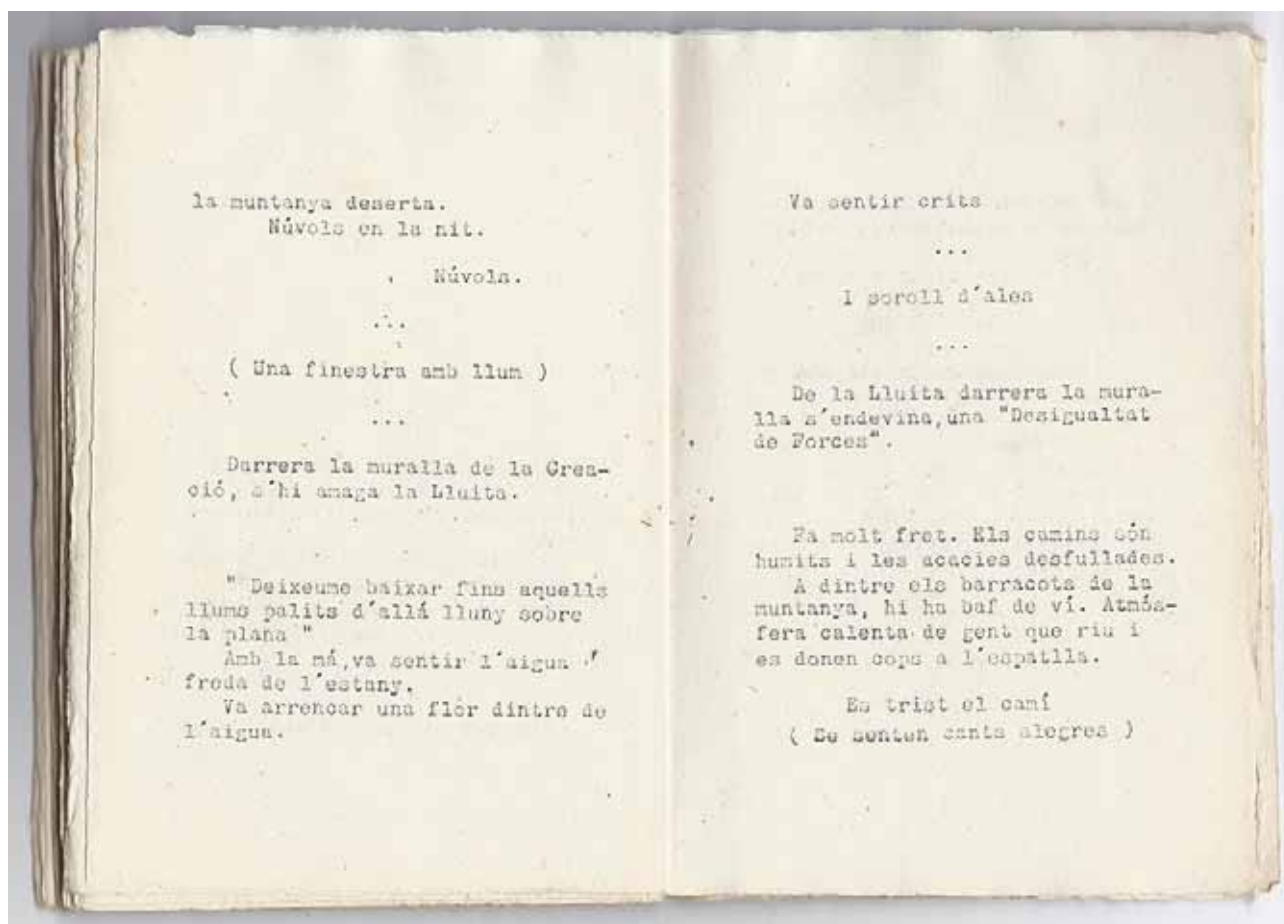
Dintre les cases, el gran
foc del menjador atreuria totes
les mirades. Els estimats se
recullirán al seu voltant dis-
frutant d'aquells moments d'en-
cantament.

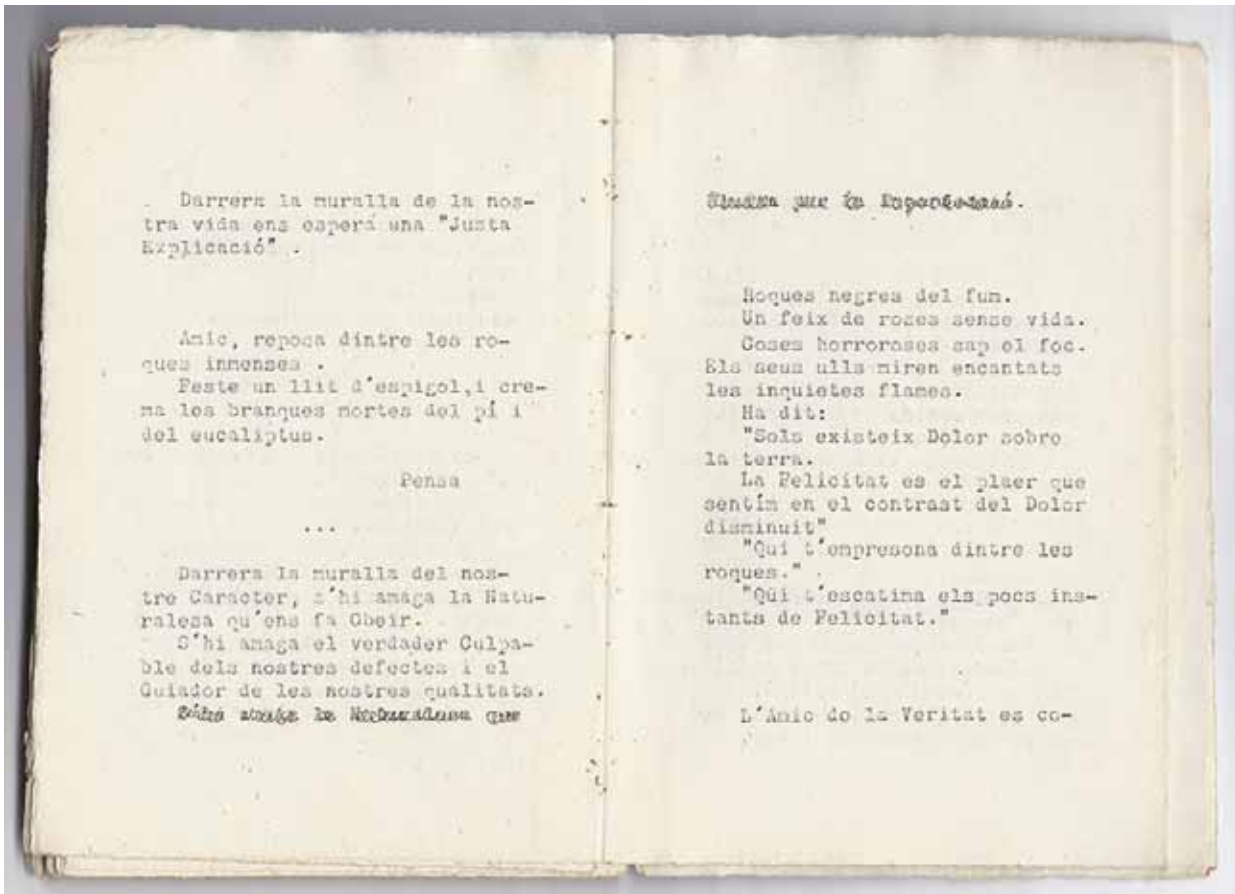
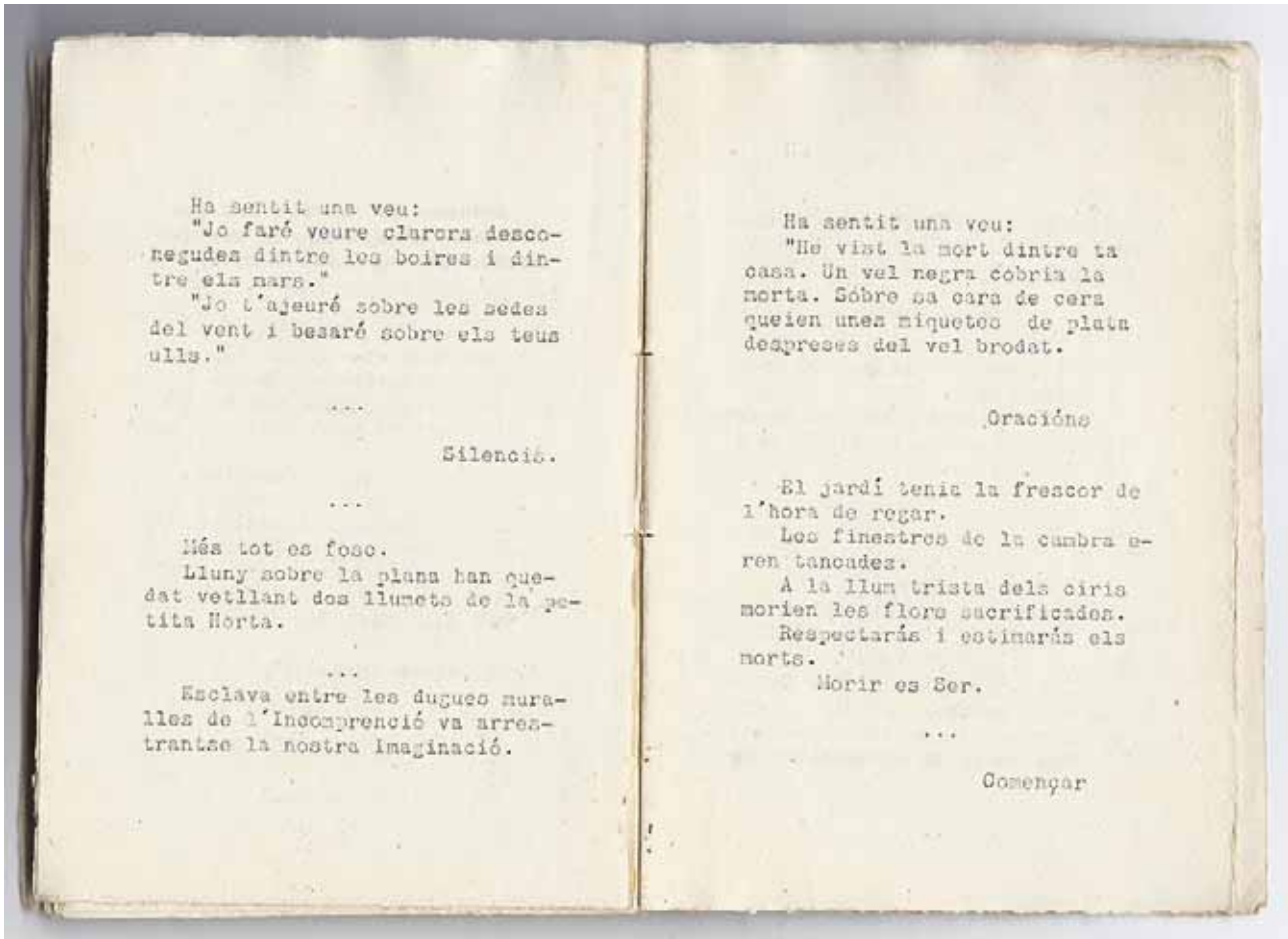
Jo mirava la llum d'una fi-

nestra alta.

Jo hauria volgut tenir l'a-
miga al meu costat i qu'em di-
gués: "Tinc fret".







bert per les roques immenses.

...

Darrera la muralla de la ~~Comoditat~~ ^{Justícia}
Darrera s'hi amaga la Comoditat,
~~la comoditat.~~

Darrera la muralla de totes
les Lleis dels Homes s'hi amaga
una arma contra la Sinceritat,
contra la Justícia.

S'hi amaga la Comoditat, l'En-
gany.

La llum.

Els grossos núvols sobre la ter-
ra s'han dissolt.

Van fonentse les estrelles.

S'endevinen les clarors tímides
de l'aurora a l'horitzó.

L'aire del matí passa la mà
sobre les herbes més fines.

Despertem els estanys con
trocets de cel caiguts sobre la
plana.

Pugen de la vall ondejades
gassas.

El pardal fa un crit.

La petita Horta desperta.

Les casetes són blanques. So-
bre d'elles el vel de la son
s'enlaire amb les clarors mora-
des del matí:

Aire fresc.

Reflexes dorats als vidres de
les finestres.

Els regarons d'aigua enjoga-
cada atravesen els camps.

Passen mandrosament sota el
portal, els bous amb la carreta.

Els esquellots repiquen en
els camps.

Aire fresc.

Una pols d'or ompla la vall
Els tarongers amb fruits
Els ametllers amb flors

...

I les campanes
I les cançons.

La posta és d'aran.

En l'hora d'estimar. Les cla-
rors són tèbies.

Clarors del sonni.

Sinceritat

Pugen amics i amigues pel ca-
ní dels tarongers.

Pugen amics i amigues pel ca-
ní dels ametllers

...

Darrera la muralla de l'amor
s'hi amaga l'Egoisme

...

Tota la muntanya es vostra.
Correu dintre del bosc.

Vostres robes perfumades
Cobriu vos de flors

Junten vostres boques desit-
jades

...

Darrera la muralla de la Sen-
sualitat s'hi amaga una "~~desesper~~
~~caçat~~" ^{fora univèrs}

...

Cantem els grills.

El foc de les teieres ilumi-
na un Temple.

Les aigües dels llacs són
quietes

...

Reflexes de foc.

...

L'auccellot de la nit ha caigut sobre la muntanya.
Han baixat núvols sobre la terra.
Núvols sobre les muralles

Núvols

...

Lluny sobre la plana han quedat vetllant dos llumets de la petita Horta.

BALL DE CARRER

Nit de juny. Ball de carrer
sota els balcons de l'amiga.
Ella dorm.

Ell passa. Va caminant carrer avall.

Ella dorm.

Ell ja es lluny i sent aquella música de carrer, desafinada.

S'ha girat i ha vist aquella

Claror de festa.
Ha mirat una entrella.
Ella dorm.
Va caminant carrer avall..
avall.

...

Que serà tant de misteri.

MATI DE NOVEMBRE

Mati serà qu'el vent diu co-
ses a cau d'orella. D'aquells
matins que sense fer molt fret,
es troba un bon consell d'asseu-
res al sol.

Ell és anat a seure a la mun-
tanya. Veu la ciutat abrigada
per l'atmosfera tèrbola dels
fums. Fums negres i grisos que
sobre d'ella formen pisos de gas-

sas brutes. Les punxes i les cúpules surten d'ací i d'allí asfixiades i el mar extén una blavor indiferenta i adornada.

La muntanya és clara. La verdor dels arbres és neta.

Les acacies ja només ensenyen les branques primes i caigudes.

Mirant els garrofers es diria que encare es l'estiu. Plens de vida. La soca energicament retorçantse i les branques fent contorcions rabioses semblen amenaçar el cel.

Es mitgdia. Se senten xiulets i sirenes de les fabriques. Pel passeig de les torres, passa un obrer.

Allí en els garrofers, l'espera la seva dona amb el dinar dintre una cilleta. Allí al sol dinaran.

Sentirán encare una altre sirena. Sentirán sorolls llunyans: el tren, una trompeta, una campana, crits de nois, cops de martell sobre l'enclusa.

L'hora del repós. Les mosques no voltejen com a l'estiu. El sol escalfa poc. Els aucells passen sense cridar.

I una fulla seca portada pel ventet, fa un sorollet per terra.

FRONTERES

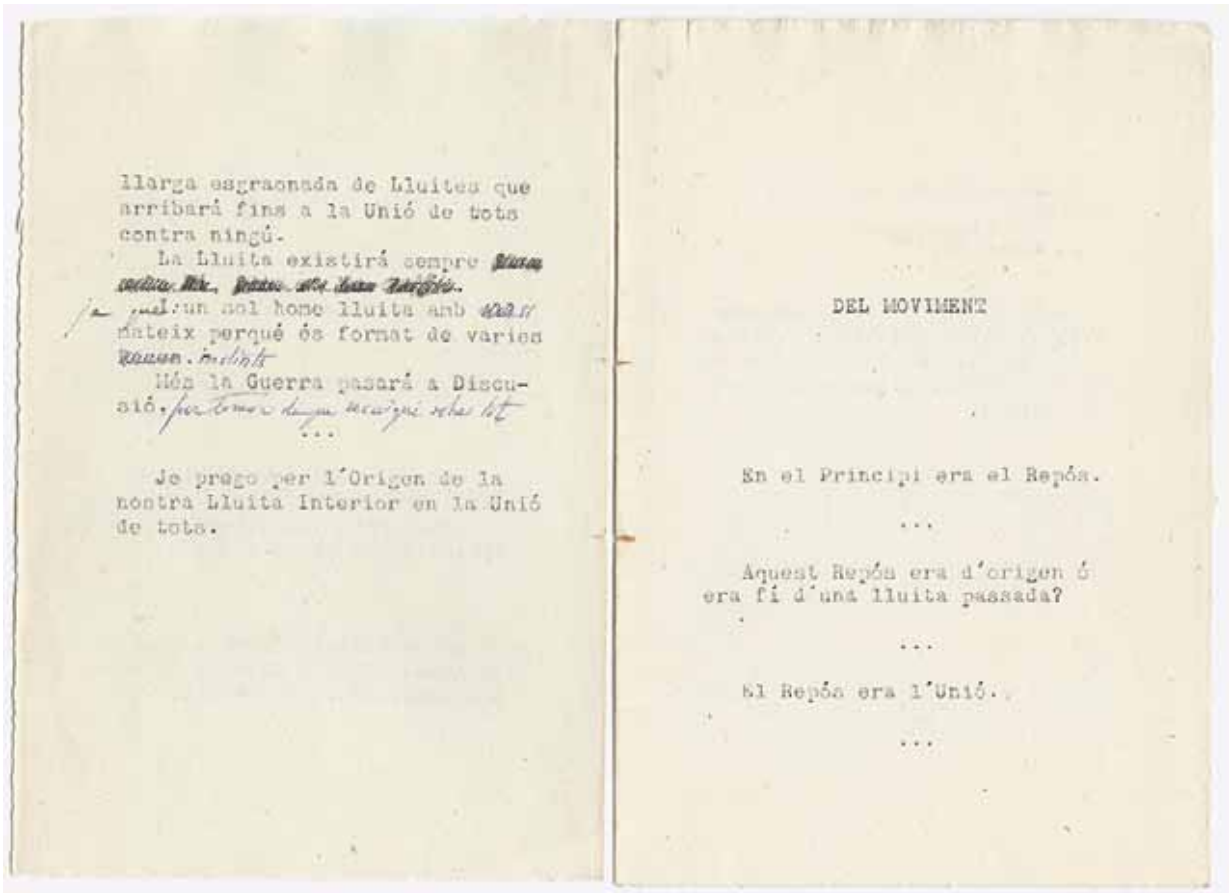
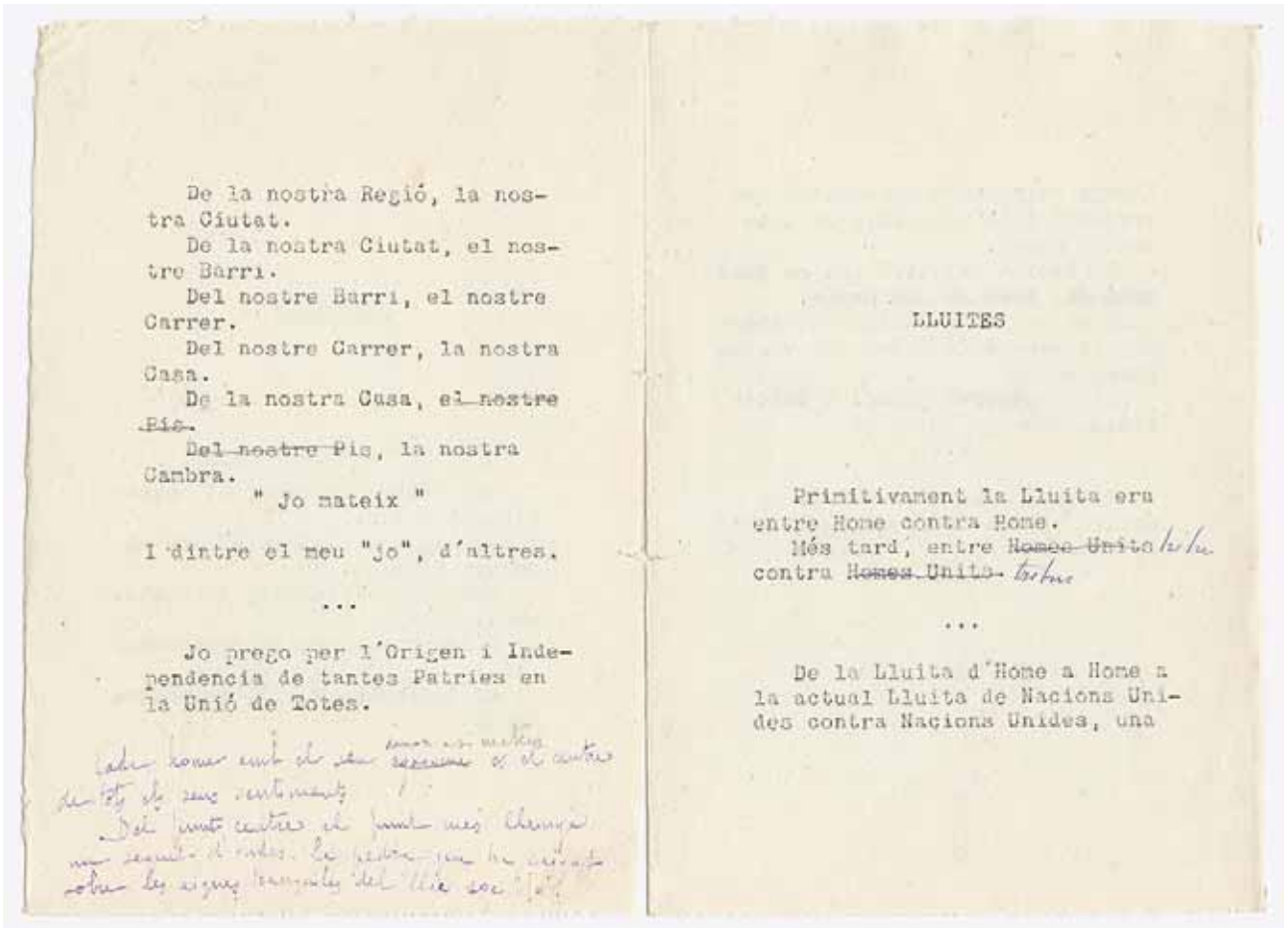
Del nostre Univers, ^{delivers} el nostre Sistema Solar.

Del nostre Sistema Solar, el nostre Planeta.

Del nostre Planeta, la nostra Expt. ^{Part}

D'aquesta Part, la nostra Nació.

De la nostra Nació, la nostra Regió.



La Desunió va ser la força de la Vida.

...

I en el moment de la Separació, la força unitaria: (Perfecció - Repós), va començar son camí per reconstruirse vers l'origen perdut.

DE LA VERITABLE PERFECCIO

La bellesa de la Perfecció, la veritable Perfecció neix per una justa combinació d'elements oposats.

La Claror per si sola és imperfecta.
La bellesa de la Claror, con-

sisteix en una justa combinació de llum i ombra.

- Una cara formada de línees perfectes és faltada d'expressió.

Dintre aquesta perfecció, una combinada imperfecció la farà expressiva.

La veritable Bondat consisteix en una lluita en si mateix, de bé i de mal

El fi de la veritable Perfecció consisteix en la "Unió", amstatt dels dos elements oposats.
No en la separació.

L'ART

Jo sento la música senzilla com el camí de muntanya.

Jo he sentit la senzillesa en l'art inspirat per l'art.

Simplicitat. Simplitat de forta emoció.

Nostre modern en l'art és el

retorn al primitiu. *En les selvas*
No, no és retorn, és "recomen-
çar".
Recomençar amb tot lo que sa-
bém. *de nos*

Tota mort no és una fi.
Morir és avencar.
Recomençar en l'art, no és tor-
nar enrera, és seguir.

Senillesa d'emoció, no.
Es senillesa de forma. Es pri-
mitiu en la manera de fer. In-
genu en la manera de construir.
Ha de ser intensa en emoció.
Música tranquil·la per la nostra
vida d'inquietuts.

Destrucció i reconstrucció.
En l'art senzillesa i compli-
cació.
L'art ha inspirat un recomen-
cament per a avencar.

AMOR

Cada home amb el seu Egoisme,
és el centre de tots els seus Sen-
timents.

Amb el seu Amor Propi és el
centre de la seva Patria.

Una Patria : Amor a la terra
qu'és *per* "aquella nostra".

Del punt centre al punt més
llunyà, un seguit d'ondes.

La pedra que ha caigut sobre

les aigües tranquiles del llac
"soc jo".

...

Altre Patria més veritable:
Amor a la terra aprop ó llunyana que guarda un tros del nostra esperit.

La Nació en la qual he nascut
no és, "del tot" la meua Patria,
ni la provincia ni la ciutat per-
què sols hi tinc "alguns" llocs
estimats de recorts.

I aquets llocs estimats que
son la meua Patria veritable per-
què son part del meu esperit d'a-
quets també en tinc fora de la
Nació en la qual he nascut.

...

Uns punts escapats sobre la
terra marcarán la nostra veri-
table Patria al mitg d'un se-
guit d'ondes.

Mes tot junt voltant al ma-
teix centre: Amor a sí mateix.