

Santiago Kastner

FEDERICO MOMPOU



ANUARIO DE HISPANISMO
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

SANTIAGO KASTNER

FEDERICO MOMPOU

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

ANUARIO DE HISPANISMO

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el rol de la literatura en la construcción de la identidad nacional en Colombia. Se exploran los aportes de autores como José Martí y Simón Bolívar, así como el impacto de la novela y el cuento en la formación del imaginario colectivo. Se discute cómo la literatura ha servido como un espacio de reflexión crítica sobre la realidad social y política del país.

CONCLUSIONES

La literatura colombiana ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de la conciencia nacional. A través de sus obras, los autores han reflejado las aspiraciones, los conflictos y los valores de una sociedad en constante transformación. Este estudio resalta la importancia de mantener una tradición literaria que promueva el pensamiento crítico y la cohesión social.

REFERENCIAS

Alarcón, G. (2010). *La literatura colombiana: un siglo de historia*. Bogotá: Editorial del Pacífico.

F E D E R I C O M O M P O U

DEL MISMO AUTOR

- Cravistas Portugêses* (Maguncia, 1935).
5 *Tentos do P. Manuel Rodrigues Coelho* (Maguncia, 1936).
Música Hispánica (Lisboa, 1936).
Música Antigua Española y Portuguesa (Maguncia, 1940). (Publicación interrumpida por la guerra.)
Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa (Lisboa, 1941).
Carlos de Seixas (Coimbra, 1946).

COLABORACIONES:

- Prefacio para «Inventario dos Inéditos e Impressos Musicais»* (Coimbra, 1937).
Grove's Dictionary of Music (Londres, 1939 y 1945).
Hugo Riemanns Musiklexikon (12.^a ed.) (Maguncia).
Diccionario Musical de Hugo Riemann (Barcelona).

EN PREPARACIÓN:

- Música de novecientos.*
Antonio de Cabezón: su vida y sus obras.

SANTIAGO KASTNER

FEDERICO MOMPOU

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

A D. FRANCISCO MASÓ Y MAJÓ

C'est que la musique de Mompou n'est pas un discours. Elle ne péroré pas, du haut d'une tribune, pour soulever les foules. Elle est une confidence où le musicien livre ses secrets les plus intimes non pas à cent auditeurs, ni à dix, ni à deux, mais à un seul. C'est un message qu'il nous faut avoir à demeure sur notre piano, qu'il nous faut déchiffrer nous-même dans la solitude—comme certains poèmes—et qui souffre difficilement la médiation de l'interprète professionnel, pour excellent qu'il soit...

... Mais, nous le répétons, tout ce que nous pourrons dire de cet art sera peu de choses, tant il s'agit d'une «musique pure» ou plutôt—pour éviter toute équivoque—d'une «musique à l'état pur», d'une musique extérieure à toute catégorie, et qui, par là même, échappe à toute analyse.

P. J. GUINARD.

P R O L O G O

Hoy, que pongo mano en un libro sobre Federico Mompou, músico español de nuestro siglo XX, mis pensamientos, sin querer, se remontan hacia aquellos tiempos en que mi juvenil entusiasmo, siempre ávido de inusitados hallazgos musicales, de ánimo y de cuerpo, se entregaba al culto de los nuevos cometas que, uno tras otro, cruzaban el firmamento del arte nuestro sonoro. Hablo del año de 1924, la primera vez que supe de la existencia del maestro catalán. Fué en aquel año en que adquirí «Suburbis», mi iniciación en la obra mompouiana, páginas que me emocionaron y entusiasmaron como pocas de la música contemporánea.

¿Cuántos astros musicales no surgieron y fenecieron en el transcurso de los últimos veinte años? Cual meteoros en vertiginosa ascensión, unos, al herir su resbaladizo cénit, derramaron su precipitante fulgor—llamarada postrimera, lumbrarada perecedera—, despeñándose en la negrura del olvido perenne; otros, cual estrellas inmortales, adversas a vesanias de celeridad efímera, sin cesar intensando su potestad sidérea, rutilan en la inmensidad de la celeste bóveda musical; su destello aviva recordanzas, es norte, es vida y, será, mañana.

Suman legiones los compositores que, en los años inmediatos al armisticio, lanzaron la música en aquel torbellino de exageración, de exotismo, de descarrío, de superexhibicio-

SANTIAGO KASTNER

nismo, de iconoclasticismo, de disquisición cerebral y de afán de elocubración artificiosa, que caracteriza el arte musical de los primeros lustros que siguieron al 1918. Del montón de obras que cada año se publicaron, al mismo tiempo que una desenfrenada publicidad no se cansaba en proclamar constantemente nuevos genios musicales, muy poco ha podido sobrevivir a las contrariedades del inexorable destino temporario. No siempre constituyó tarea fácil el discernir, en medio del frenesí colectivo y del tremendo belén musical, los valores auténticos. Presentemente, imposible me sería nombrar una gran parte de los autores con que, voluntariamente o no, tropecé durante mis exploraciones por tierras vírgenes de la composición. Mucho de lo que entonces me entusiasmó y que, debido a su precipitación, la mocedad impulsiva acogió con simpatía exagerada, ahora, rechazado y olvidado, yace al margen de todo raudal gentiuno de la música viva.

Por cierto, las exigencias de una industria de instrumentos musicales obligábanme entonces a estar siempre a la par de las más recientes novedades compositóricas. Absorto un día en la revisión de caliginoso fango sonoro, de repente, «Suburbis» se me revelaron como que ondas de luz diáfana, tal su poder de iluminación en medio de esos siglos y tinieblas musicales que, por su inutilidad, no se me grabaron en la memoria. Y sí, desde aquellos tiempos, los primeros años entre dos guerras, la obra de Mompou ya no dejó de acompañarme, de representar para mí una bonanza espiritual que nunca más abandonaré. Pero pongamos de parte los casos personales para consignar sencillamente el hecho ineludible de que la Música de Mompou ha perdurado a través de la vorágine estética de los últimos cinco lustros. Hoy, ella suena tan nueva, tan fresca, tan in-

tachable, tan personal, tan lograda, tan extemporánea y espontánea como el día de su creación. Es un arte que parece rociado de la primavera eterna, siempre fragante, siempre centelleante, en el albor de su inocencia. Afortunadamente, son cada vez más las personas para las que el arte de Mompou significa un segmento de la música moderna de irresistible atracción, por el cual se siente una especial ternura.

Mucho ha contribuído a que me adentrase en la obra del maestro catalán un artículo que sobre Mompou y otros compositores que a la sazón residían en París, se publicó en el importante periódico de Amsterdam, el *Algemeen Handelsblad* del domingo 11 de julio de 1926. Desgraciadamente, nunca me ha sido posible averiguar la identidad del sutil cronista del rotativo holandés, cuyo redactor apenas si alude a «un corresponsal especial». Y pocos meses después, hallándome ya en España, primero Manuel Blancafort y después Juan Gibert Camins, acabaron por penetrarme y aunarme con la esencia mompouiana.

Quizá haya sido uno de los primeros que hicieron oír las obras de Mompou en Holanda, en Suecia, en Yugoslavia, en Alemania, y siempre con el más legítimo éxito para el compositor, comprobando, toda vez que esta música agrada plenamente en el ámbito no latino, que germánicos y eslavos comprenden su sustancia. Y eso contrario a la opinión de quienes, manteniendo en mi presencia que semejante música, consistente, según ellos, sólo en color y en sensaciones vagas, jamás podría agradar al público septentrional. No obstante tal parecer, no hesito en aseverar que también en aquellas latitudes agrada más el arte de un Mompou que el de un Manén compositor, por ejemplo. Esto en lo atañadero a criterios egocéntricos.

SANTIAGO KASTNER

Fué en París, el año de 1934, en que, por fin, encontré a Mompou personalmente, y que cimentamos sólida amistad.

De todos los compositores conocidos míos, y son bastantes, creo que es Mompou uno de los más «señor». Tal como su música es su apariencia: su traje, con su conjunto de colores y corte, resulta armonioso, sobrio; cuidado, sin ser atildado; refinado, sin ser rebuscado; de espontánea e innata distinción. Late en Mompou el sentido de la calidad adquirido a través de generaciones ennoblecidas al constante contacto con objetos de arte, al palpar con las yemas de sus dedos materias finas y exquisitas. Hombre de natural linajudo, de aspecto culto, de ademanes señoriales, de alta estatura, elegante y erguido, con su mirada virada hacia adentro; su rostro nos hace adivinar su vida interior intensa. Su porte y expresión infunden la impresión como si viviera en latente ensoñación, algo adormecido y enajenado del mundo real, laxo y ensimismado. Las comisuras de los labios y asimismo las espesas y sobresalientes cejas, empero, señalan energías indómitas, firmeza de carácter, convicción de sí propio, terquedad y perseverancia en sus intentos, sensualidad reprimida, y tampoco ocultan algo de desfallecimiento, traza que buriló una vida de nostálgico desperecerse, de añoranza indefinida, de ilusión no realizada, transmutándose en escepticismo, en cordojo contenido. Depresiones psíquicas, un alma xaurada, tal vez una neurastenia heredada, curtieron la fisionomía de Federico Mompou. Un trato superficial nos haría imaginarlo recatado, taciturno, encogido; sin embargo, la convivencia diurna, la confianza amistosa, lo demuestran animado narrador, ameno conversante, agudo y espirituoso humorista, compañero vivaz y chistoso, dotado de un don de observación envidiable, cuyo fruto reverbera en juicios y sentencias avi-



FEDERICO MOMPOU

sados; a ratos, no desprovistos de mordaz comicidad. Desde luego, la nota dominante en el carácter de Mompou es la melancolía.

Un ser como Mompou, viviendo una vida interior tan altamente intensa, muy absorbida por la contemplación del mundo exterior, por la concepción de impresiones y sensaciones musicales, por la meditación de problemas estéticos, por el estudio y el comentario de cuestiones técnicas de otros autores, naturalmente no puede disipar sus energías en el abandono a reuniones fútiles de sociedad o expender sus fuerzas en un trajín constante de tertulias, de bullicio mundano. Destinado por la Naturaleza a la concentración íntima, imposible es que la palabra fluya siempre con la misma facilidad. 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 cenital de lejanía y de ligero cansancio. Estar despierto y soñar, recibir pasivamente el flúido 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 del alma y contemplad!

Ha sido mi intención primitiva englobar en un solo relato la vida y la obra de Federico Mompou. Suele, en general, conyugarse la vida material con la ideal. Pero de ello desistí al percatarme, una vez más, de que en el arte de Mompou no existe un desarrollo sensible, de que no se manifiestan en su producción fases o maneras distintas relacionadas con cualquier acontecimiento ocurrido en su vida exterior. Aquí no nos hallamos ante una simultánea evolución interna y externa, ya que en su primera pieza, con que

SANTIAGO KASTNER

públicamente inició su carrera de compositor, está asentado su estilo de lo por venir. Además, la vida material de Mompou transcurrió, hasta ahora, sin dinamismos o peripecias apreciables; en la suya no encontramos la interdependencia entre la existencia real y la obra que, por ejemplo, en el caso de Mozart, torna inseparable la vida de la evolución productiva.

Aun así, la relativa regularidad en la existencia de Mompou, falta de altibajos, de modo alguno constituye un caso aislado. Los adelantos de la técnica, las modificaciones introducidas en el rumbo de las vidas humanas, preocupaciones y quehaceres de otra laya que los de antaño, influyeron también en la línea evolutiva de los compositores. En los tiempos de Cabezón, un viaje a Londres, a Bruselas, a Augsburgo; en los de J. S. Bach, una visita a Hamburgo, a Lübeck o a Wolfenbüttel; en los de Mozart, una jornada en Bolonia, Mannheim o París, ¡cuán hondamente no calaba en los vínculos del nexo humano de un músico!, ¡cuántos mundos nuevos no se abrieron delante de él! Hoy, los trenes expresos, el avión, la radio, el gramófono, la publicidad, eliminaron las distancias y quitaron misterio a los viajes:

Las invenciones de la técnica moderna, que redujeron las distancias entre pueblos y países, proporcionando visión más amplia y generalizada del mundo, contribuyeron, quizás, a que aflojase en los hombres la intensidad de sentir acontecimientos. Para los artistas de otras épocas, creo que existían más cosas que les daban ilusión que para los de nuestro siglo: Tampoco encontramos en el artista moderno la religiosidad espontánea y no sofisticada de los Morales, Victoria, Schütz, Bach o Bruckner, cuyo arte está hondamente enraizado en la vivencia de un credo y en la noción

FEDERICO MOMPOU

de sublimidades místicas. Menguaron en el hombre las facultades vivenciales, tornándolo más *blasé*, más *businesslike*, más seco. Recordémonos igualmente del desgüeñamiento emotivo de los románticos Chopin, Liszt, Paganini y sus viajes, sus pasiones, sus dolencias o, del ardor político y patriótico sin mezquindades de Verdi, Wagner, Smetana; todas esas vidas tan repletas de acontecimientos ponderosos.

En fin, nuestro siglo, merced a la rapidez de las comunicaciones, la expansión cultural más eficaz, el intercambio artístico cada vez mayor, la alterada estructura social y económica, privó la vida de los compositores de no pocas vicisitudes y aventuras que, en otras épocas, significaban algo más que sólo color y aliciente. Y hasta ahora la vida moderna no ha sabido hallar la compensación de los ideales perdidos. La existencia de casi todos los compositores contemporáneos se reduce a menores lances extraños y a placeres no tan heroicos o trascendentes como los de previas generaciones; y si hay viajes, éstos obedecen, generalmente, a una que otra necesidad de dislocación, pero no suelen aportar sensibles modificaciones estilísticas a la producción musical de los autores. Posiblemente aumentó, en algunos casos, la diversidad de la vida interior en detrimento de la exterior, dando lugar a una mayor dilaceración psíquica muy manifiesta en la producción sinfónica contemporánea.

Las vidas de Albéniz, Debussy o Strawinsky todavía nos suministran abundante materia narrable; pero, ¿qué decir de la vida de los Ravel, Hindemith, Walton, Martinu, Bartok? Son existencias, como la de Mompou, sumidas en pensamientos y trabajos, exentas de trascendentes peregrinaciones, de románticas amorosas apasionadas, de gestos y tisis grandilocuentes, de fantasías y visiones febriles o fáus-

SANTIAGO KASTNER

ticas, o quijotescas, o hamletianas. No; creo que la reformada idiosincrasia de los compositores de hoy nos obliga a procurar su vida esencialmente en su obra y no buscar a la obra en su vida. Tampoco creo que el refugiarse durante la última guerra en los Estados Unidos haya enriquecido el alma y el estilo musical de cuantos compositores abandonaron temporariamente o definitivamente la vieja Europa.

Reduciéndolos a algo secundario, relataré los acontecimientos capitales de la vida de Mompou, de modo muy sucinto; más nos interesarán sus ocurrencias en el orden mental e independientes, como dije, de sus andanzas por este mundo. Por de pronto, estas vidas modernas de compositores tienen la ventaja de no prestarse a ser vertidas en novelas más o menos cursis y de respeto muy discutible por la veracidad histórica.

LA VIDA DEL HOMBRE

«¡ Pianistas, siempre más pianistas!», o algo parecido, refunfuñarían los sólitos detractores, haciendo corro por el mundillo musical de la Ciudad Condal, el que, en la noche del lunes 4 de mayo de 1908, se hallaba reunido en el salón del Orfeón Barcelonés para asistir al anunciado «Recital de piano per los noys en Frederic Mompou (14 anys) i en Francesch Figueras (14' anys), deixebles d'en Pere Serra, dedicat als socis d'aquest Orfeò». Sin embargo, infundadas eran las suposiciones de que Mompou iría a aumentar la fila interminable de pianistas. Ni los padres de Federico Mompou, ni el público, ni los críticos y ni el propio don Pedro Serra, profesór del Conservatorio del Liceo, en cuya clase cursaba el «noi» sus estudios de piano, siquiera barruntaban entonces que este debut sería el primero y el último concierto público del pianista Mompou y que fuerzas creadoras descomunales dormitaban en el incipiente virtuoso del teclado.

Fenecida la velada musical, ¿quién habría osado formular pronósticos acerca del porvenir artístico del joven músico que apenas acababa de cumplir sus quince años de edad? Aunque el programa indicara la edad de Mompou como siendo de catorce años, en realidad tenía quince, pues nació en Barcelona el 16 de abril de 1893. Su padre era oriundo del campo de Tarragona; su madre, nacida en Barcelona, hija de franceses procedentes de Tarbes. Parece como si hasta

SANTIAGO KASTNER

al maestro Serra todavía no se le hubiera revelado, en aquel año de 1908, la verdadera faz interior de su alumno, ya desde muy niño harto tímido y ensimismado. Porque, considerando el carácter de las obras interpretadas por Mompou, constataremos que tanto la «Sonata en "la mayor"», de Mozart, como la «Primavera», de Grieg, el «Impromptu en "la bemol"», de Schubert, y las piezas de Mendelssohn, son precisamente composiciones no desprovistas de cierto racionalismo, exigiendo una ejecución que atienda en primer lugar a la elegancia y a la corrección del tocar, a la construcción bien planeada y lógica, al barniz y al brillo, a la vez pianístico y mundano, pero que apela mucho menos a las facultades de la fantasía, del ensueño, del encanto, del sensorio, de la sugestión, de la imaginación y del expresivismo; facultades éstas que presumo que desde la infancia se hallaban latentes en Federico Mompou. Y comparando el mencionado repertorio de Mompou con el interpretado por su condiscípulo Francisco Figueras, principalmente a base de Schumann y Chopin, hoy nos cuesta comprender por qué semejantes piezas románticas no habían sido adjudicadas a Mompou, cediéndole así la parte más poética del programa. Desde luego, por mucho que Serra escudriñase en el ánimo de su discípulo, éste difícilmente le descubriría su cariz verdadero. Ya por aquel entonces manifestáronse en el joven artista sus tendencias de compositor. Un hecho que, según él mismo me contó, escondía delante de todo el mundo. Sólo él, nadie más que él, tenía idea de su propensión hacia la creación musical.

Así y todo continuó sus estudios pianísticos bajo la dirección del maestro Serra hasta el año 1911. De repente, un acontecimiento musical, seguramente uno de los más decisi-

FEDERICO MOMPOU

vos y hondos en la vida de Mompou, le hizo hallar su rumbo prescrito por el Destino.

Gabriel Fauré y Marguerite Long visitaron Barcelona durante la temporada musical del 1909 al 1910 para dar un concierto en la Sala Mozart. Todavía recuerda Mompou haber llegado tarde al salón de la calle Canuda. Ya había comenzado la audición, lo que le obligó a escuchar desde fuera el principio del programa. No obstante de recibir su primera impresión de la música de Fauré a través de una puerta cerrada, aquélla de veras, caló en él muy hondamente. Y si, en el decurso del concierto, subió su entusiasmo a tal punto que decidió firmemente entregarse a la composición y marcharse a París, en pos de las exquisitas novedades armónicas que tanto centelleaban en el arte aristocrático del maestro francés.

So pretexto de completar sus estudios pianísticos en París, pudo ocultar a su familia sus verdaderas intenciones. Provisto de una carta de recomendación escrita por Enrique Granados y enderezada a Fauré, encaminóse en 1911 hacia la capital francesa. En el mes de noviembre del mismo año dirigióse Mompou al Conservatorio, con el fin de entregar a Fauré la carta de Granados y de pedir a aquél algunos consejos sobre la manera que debía encauzar sus estudios.

Tropezó Mompou con bastante alboroto y afanoso vaivén en los pasillos del venerable instituto de la rue de Rome. Y no era de extrañar, por hallarse el mundo conservatoril en vísperas de concursos a los cuales iba a presentarse también un joven pianista español, que, al parecer, ya contaba en el ambiente del Conservatorio parisiense con cierta celebridad. Este pianista español era nada menos que José Iturbi. Al saberse que el recién llegado procedía igualmente de España, las conversaciones de pasillos y antecámaras no podían evi-

SANTIAGO KASTNER

tar de conjeturar, con la acostumbrada avidez de sensación, una competencia pianística entre ambos músicos celtíberos. Poco, desde luego, había de durar la curiosidad despertada por la llegada del joven catalán. No faltaba quien enterase a Mompou y sus circundantes curiosos de que él, con sus dieciocho años cumplidos, además en calidad de extranjero, excedía el límite de edad autorizado para la admisión en dicho Conservatorio. Pero Mompou, a pesar de ser informado de que no podría matricularse como alumno, no desistió de su intención de hablar con Gabriel Fauré. Conducido a la antesala de espera, aguardó su turno para ser recibido por el maestro; mas cuando quedaron sólo dos o tres personas para ser atendidas antes que él, sintióse invadido de esa terrible y habitual obstrucción de su vida: su extraordinaria timidez. Se asustó; azorado, salió a la calle sin haber entregado la carta, sin haber hablado a Fauré...

Para un carácter retraído, delicado, lleno de inhibiciones juveniles, saciado de sueños y de ilusiones, cuya concretización cualquier profesor indelicado y poco diestro en despertar personalidades destrozaría, resulta extremadamente difícil acertar en el laberinto de pedagogos para encontrar aquél maestro apto de guiar su formación con tino, de ser confidente y de encauzar al neófito hacia el desarrollo más en conformidad con sus dotes naturales. Así, también a Mompou forzoso le era andar a tientas buscando y no encontrando al anhelado consejero musical. Por de pronto, para dar continuación a su vocación pianística, decidió asistir a las clases de piano de Diémer, donde oír a Iturbi, frecuentando al mismo tiempo la clase de armonía y de composición de Pessard.

Mompou, mientras trabajaba en el Conservatorio del Liceo de Barcelona, nada había estudiado de composición y

FEDERICO MOMPOU

teoría. Pessard, por su parte, notando la insuficiencia de los conocimientos teóricos del catalán, y tal vez, anteviendo la eventualidad de algunas clases particulares más remunerativas que las del Conservatorio para «adelantar» al discípulo «atrasado», y que valía la pena atrapar, no pudo resistir a la tentación de hacer, en presencia de los demás compañeros de clase, el siguiente comentario desagradable, que, naturalmente, había de caer muy mal en un ser humano tan sensible como Mompou: «*Voilà en quel état ils nous arrivent d'Espagne et du Maroc.*» Al día siguiente, con sentimiento de amor propio, y debiendo reparar la ofensa recibida como músico y como español, durante una lección, no hesitó el tímido Mompou de hacer brillar sus extraordinarios dotes naturales—«Buena ocasión de desquite» (esto es observación del propio Mompou, al margen de mi manuscrito de este trabajo)—; con inusitada facilidad venció a sus compañeros por su prontitud y facultad de hacer diagnósticos musicales, de reconocer, gracias a su oído absoluto, sin hesitación alguna y sin mirar el teclado del piano, la tonalidad de cualquier trozo musical o las notas de los más complicados acordes. Bien orgulloso pudo quedar Mompou de lucir su sentido auditivo. Sin embargo, Pessard no comprendió el delicado espíritu, tanto musical como humano, de su alumno español. En otra ocasión, indudablemente ya desvanecidas las esperanzas de tener más este discípulo particular, al declararle Mompou que quería componer, Pessard apenas supo contestarle irónicamente: «*Alors, composez, composez!*», y es, en realidad, lo que hizo al día siguiente.

Semejantes incidentes suelen constituir un acicate para los músicos de llama sagrada. De la historia de la música pueden aducirse infinidad de casos, demostrándonos cuán poco entiende de la psicología del artista la mayoría de los

SANTIAGO KASTNER

que pretenden enseñar algo en un Conservatorio. Forman legión los que, en vez de expender, en una escuela de música, su estrecha sabiduría, tan ajena a las musas, procederían o hubiesen procedido mejor colocándose de escribanos o de yeseros. La mayoría de Conservatorios y Academias son frigoríficos de arte congelado, que cuestan caros a las naciones, cuyos genios auténticos hallan en ellos, sobre todo, obstáculos y desprecios. La mentalidad apenas sistematizadora, si a tanto llega, pero no creadora, de casi todos los profesores, arraigada en yertos e inmutables principios pedagógicos, y sin apartarse del obligatorio manual teórico, difícilmente podrá comprender al artista venidero, y tampoco conseguirá discernir las fuerzas nuevas que brotan en medio de la selva virgen de la inmadurez juvenil. Sin duda, será una de las condiciones primordiales para engendrar pensamientos musicales originales, el hecho de vivir en discordia con sus profesores o de encontrar su desinterés y abandono. Además, cuando demasiado bueno resulta el maestro, siendo por ende un genio innovador de características extremadamente personales, y excesivamente dúctil el alumno, éste, salvo raras excepciones, viene a ser un epígono, apóyase en el ejemplo idolatrado, renuncia a la imaginación e invención propia para hacer el papel poco heroico de una sombra.

Mompou, igual a Verdi, Albéniz, Debussy y tantos otros, cosechó principalmente zarzas al tentar las reglas e imposiciones de la educación musical corriente, pensada ante todo para las medianías, lo que tuvo por consecuencia saludable de depender más y más de sí propio, de encontrar las resoluciones tanto de los problemas musicales como las de la existencia de su carrera en la autoconcentración y valorización independiente de sus facultades. Así acabaron las enseñanzas de Pessard.

Pese a la reglamentación del Conservatorio de París, imposibilitando la participación de Mompou en los concursos, éste todavía no había desistido de la idea de concurrir con los otros pianistas, ya que de cuando en cuando solía ser posible conseguir una admisión excepcional. En vista de ello, para tal se preparaba, estudiando el célebre «Vals en "la bemol"», de Chopin. No mucho, empero, había de durar la preparación al concurso. Un día, de repente, se cansó de la carrera pianística, con sus constantes y tremendas batallas implícitas; en un acceso de rabia, despedazó la página del «Vals» de Chopin, para nunca más mirarla.

Desde luego, delante de la familia menester había mantener el pretexto de que su marcha a París obedecía a la continuación y al perfeccionamiento de su carrera de pianista, aunque lo que de verdad anhelaba en la capital de Francia era descubrir la técnica moderna de composición; de eso, por de pronto, dada su timidez, su incertidumbre, su autocrítica, su pudor de carácter íntegro, que se abstiene de revelar obras o hazañas en cuanto estén imperfectas, inacabadas y juzgadas por él de cualidad inferior, naturalmente, no podía hablar a los suyos. Es éste un rasgo magnífico, el de esconder sus tendencias y sus obras antes de no cerciorarse de su verdadera perfección y vitalidad. Sólo estando convencido el mismísimo Mompou de sus facultades de compositor, estando seguro de sus realizaciones musicales, confesaría sus inclinaciones auténticas al resto del mundo. Hermoso gesto el de la discreción, que evita toda precipitación y chabacanería tan en boga entre la mayoría de los que, en nuestros tiempos, pretenden hacerse compositores.

La nueva decisión tomada trajo consigo un cambio de profesores. Todavía, no queriendo abandonar completamente el piano, se le ocurrió presentarse como alumno en casa de

SANTIAGO KASTNER

Isidore Philipp. Pero a éste, ya tan abrumado con su famosa fragua de pianistas, no le quedaba tiempo libre para que pudiese admitirle, por lo que le recomendó a su discípulo Ferdinand Motte-Lacroix, con el que Mompou, desde ahora en adelante, había de trabar amistad sincera y que vino a ser su primer intérprete. Al principio, como es de suponer, Mompou iba únicamente a trabajar el piano con Motte-Lacroix, sin mencionarle su ahinco compositórico.

Mientras tanto, durante este curso de 1911 a 1912, secretamente y sólo para sí, iba componiendo esbozos de pequeñas piezas. Una de las obritas del año 1911, de todos modos, se ha quedado para la posteridad, y la destinó Mompou a constituir el primer conjunto de piezas denominado «Planys» o sea «Quejas», que inicia el ciclo de las «Impresiones íntimas». Estas «Quejas», de un sabor romántico, evidencian ya la futura personalidad y los contornos del estilo de Federico Mompou; mas de ello en otro capítulo se hablará.

Simultáneamente, decidió tomar lecciones de armonía con Samuel Rousseau, cuya música a muchos discípulos suyos, y parece que también a Mompou, siempre les supo a profesor de armonía. Y aquí, en las clases de Rousseau, comenzó el verdadero calvario de nuestro músico, que, afortunadamente, no había de durar mucho. Al enseñarle Rousseau con el máximo rigor las estrictas reglas de la armonía tradicional y clásica, todo el armazón árido de la teoría musical, las múltiples categorías de contrapunto, los preceptos que es preciso observar en la conducción de voces y un sinfín de avisos tan sagaces como severos, Mompou sentíase cogido de un terror indecible; tanta confusión y complicación le causaba la docta ciencia escolástica. Y justamente a él, a quien tanta ilusión le hacían las sucesiones de quintas, las paralelas de octavas, ahora se le quería proscribir sus exqui-

siteces sonoras, el encanto de lo imprevisto, el efecto musical extraído de sus propias necesidades de sonido y de resonancia, su vértice de color, de tonalidades opacamente irrisantes. Jamás creyera Mompou, que, como acabamos de ver, ya había compuesto algunos trozos de buena música, fuese menester este arsenal de artificios, reglas, raciocinios y preocupaciones teóricas para escribir un pedazo de música. Semejante pedantería disciplinaria era contraria a la espontánea musicalidad, al sentido estético innato, a la intuición sonora de Mompou. Tamaño tinglado de sabiduría estaba lejos de encontrar cristalino sedimento en su cerebro; no se sentía con ánimo ni para desatar ni para asimilar tan espinoso ovillo de máximas, considerando sencillamente un ñaque a tal profusión de escrupulosa doctrina. Advirtiéndole, pero no comprendiendo, Rousseau las dificultades de su alumno, transcurridas algunas lecciones, le decía: «*Vous êtes un homme intelligent, mais d'une lenteur surprenante à comprendre ces choses.*» Bastó a Mompou la fatal sentencia del maestro, con la que se acaba la historia de sus experiencias en el campo de la enseñanza de teorías musicales. De aquí en adelante los únicos guías en su ciencia de componer serán su propia inteligencia, instinto, intuición e imaginación.

Estos fueron los resultados que el músico catalán se llevó de París al ir a pasar las vacaciones del verano de 1912 en Barcelona. Todavía había de regresar a la capital francesa para orientarse y para ensanchar sus conocimientos de repertorio antiguo y moderno a través de la temporada musical de 1912 a 1913, recibiendo también uno que otro consejo de Motte-Lacroix.

Para cumplir el reglamento del servicio militar era indispensable volver a España; así, durante todo el invierno de 1913 a 1914 Mompou permaneció en Barcelona. En el mo-

SANTIAGO KASTNER

mento de querer salir nuevamente de su patria estalló la primera guerra mundial, la que le obligó a quedarse en la casa paterna. Y así, en Barcelona, desde el año 1914, se entregó en pleno a la composición, pero sin que por de pronto nadie de su familia se diese cuenta de ello.

Sólo en 1920 podía volver a París, y esta vez con la firme intención de presentarse como compositor y de hacer carrera. Durante los seis años de su sosegada estancia en la ciudad condal atisbó su verdadera tendencia artística, entreviendo claramente su naturaleza de músico inclinado hacia la síntesis musical, hacia un estilo primitivo exento de complicaciones artificiales. En esta fase de su devenir musical, de importancia inestimable e imborrable para su formación estética, sintióse atraído por el discernimiento de los fundamentos del arte, que lo indujo a ahondarse en la contemplación de la pintura primitiva, en la de los frescos del arte románico con sus destellos de bizantinismo que tan copiosamente se encuentran esparcidos por la Cataluña oriental; a adentrarse en el estudio de la música y literatura de la aurora medieval, remontando, cada vez más, a los gérmenes y los alizaces de los sendos estilos, procurando, por doquier le fuese posible, configuraciones primevas, estados de arte incipientes o embrionarios. Con semejante reducción a su estado primario de las formas extremadamente evolucionadas e hipercultivadas en el decurso de los siglos, llevando implícitas intrincados cánones de técnica y de ejecución, anhelaba Mompou un «Recomençament», un recomienzo, una base más sencilla para rehacer a la música. Contrario a Schönberg, siente Mompou la música en su forma más asequible y sencilla, sin por eso caer en lo simple. Muchas fueron sus tentativas de destrucción para obrar su recomienzo a raíz de configuraciones asentadas en quintas siempre re-

FEDERICO MOMPOU

petidas u otras constelaciones de intervalos arcaizantes; hasta gozaba de la sensación de sentirse bárbaro y salvaje primitivo. Será obvio decir que estos primeros excesos de primitivismo obedecían a la impulsividad, al «Sturm und Drang», propio de un adolescente, y bastante se modificaron antes de hallar su cuerpo definitivo en el arte de nuestro autor.

Todo lo que se suele llamar «primitivo» es muy relativo. Es tan poco absoluto, tan cumplido y artístico el primitivismo de Mompou, como el de Roger van der Weyden, por ejemplo. Pero que nadie confunda el primitivismo y el recomienzo de Mompou con las tendencias neoclasicistas o arcaizantes de otros compositores contemporáneos, porque el músico catalán no solicita ni retornos ni efigies ya existentes; su primitivismo y recomienzo son una creación enteramente nueva y dentro del estado de la armonía, de la ritmia y de la estructura melódica de la música contemporánea. No hace Mompou de Magister Perotinus, de Paumann, Tallis o Cavazzoni; no rebusca modelos antiguos ya establecidos, sino que su despojo y alisadura se realiza dentro del arte, del pensamiento y de la estética de hoy y merced a una incontestable originalidad, tanto actual como espontánea. Espero basten estas palabras para que todos entiendan el primitivismo y el recomienzo de Mompou como cosa viva y opuesta a propensiones historizantes. Otrosí es plausible que para llegar a conclusiones propias es indispensable el estudio del arte antiguo y moderno. En parecido estudio aprendió Mompou a crear y no a imitar. Lástima que Strawinsky, Casella y otros a cuyas denominaciones de estilo es preciso anteponer la partícula «neo», no sepan encontrar, tal como Mompou, su estética y forma por medio de un proceso autóctono e independiente.

SANTIAGO KASTNER

En aquella época, alrededor del año de 1920, entusiasmóse Mompou igualmente con las ingeniosidades de Erik Satie, sin que lo afectasen sus pretenciosas desmañas, y con el agudo libro de Cocteau «Le coq et l'arlequin» y el francés grupo de los «Seis». Y justificado se juzgaba Mompou por no concebir el estudio de las formas complicadas de contrapunto, de polifonía o de estructura compleja, por sentir únicamente la forma inversa, o sea lo primario, lo sencillo, sin ningún enmarañamiento. Su tendencia estética, estribando en el despojo musical, es, según el propio Mompou, una consecuencia del pormenorizado autoanálisis. Con este estilo desaparece el acto de la composición musical, para ceder su lugar a la concepción musical.

Ya al cobrar conciencia en sus mocedades sintióse Mompou atraído por todas las manifestaciones llanas del arte alejadas del afanoso tecnicismo. Bajo la señal de la ermita, ladeada por dos cipreses, quiso reunir a sus compañeros en las artes que coincidiesen con sus designios, cenáculo que no logró juntar. Pero la viñeta, para tal fin diseñada por él mismo, la aprovechó para ornamento de los frontispicios de sus obras editadas. El símbolo de la puerta entreabierta de la ermita en medio de los dos «mástiles de la soledad», como Gerardo Diego llama tan poéticamente a los cipreses, franquea la entrada al quietismo musical de su autor.

Así nacieron, en los años que van del 1911 al 1920 las «Impresiones íntimas», las «Escenas infantiles», los «Suburbios», los «Cantos mágicos», las «Fiestas lejanas», los «Pessebres» y parte de «Charmes».

Al contemplar la prolija producción de casi dos lustros, y bien consciente de su valor, es natural que Mompou deseara romper su aislamiento para ver, finalmente, sus obras tocadas en público y editadas, a fin de facilitar su circulación

.FEDERICO MOMPOU

y divulgación. Quiso la suerte que un día encontrase en la tienda de la Unión Musical de Barcelona, cuyo concesionario era entonces Francisco Martí, al pianista Agustín Quintas, a quien mostró el manuscrito de los «Cantos mágicos», que llevaba debajo del brazo. Quintas, ese auténtico factótum musical dotado de notable sagacidad artística, alcanzó con olfato seguro las intenciones estéticas y el valor intrínseco de la obra de Mompou. Tanto se entusiasmó con esta música que en seguida la recomendó a la Unión Musical para que ésta emprendiera su publicación.

Por cierto, Francisco Martí y su ilustre amigo Amadeo Vives no poco se asustaron al ver el manuscrito de los «Cantos mágicos» sin líneas divisorias de compás, ora utilizando una, ora dos o tres pentagramas, para la anotación de sus deslavados acordes y melodías. Hasta entonces, nunca se editara en España semejante música, aparentemente tan en pugna con los preceptos de la correcta gramática y ortografía musical. Martí estuvo a punto de rehusar la edición; dudaba de que alguien comprase una música de aspecto tan vago, más bien parecida a un ontrón, de aquellos que no se sabe antes de escarcuñarlos con toda prudencia si son charco o césped. No obstante todas las objeciones, insistió el buen Quintas sobre el valor comercial de esas páginas, hasta que, persuadido por el criterio sano y la previsión de éste, Francisco Martí aceptó definitivamente el manuscrito de Mompou. De esta suerte, «Cants Mágics», impresos en 1920, constituyen la primera obra de Mompou editada; él la dedicó «*A mon cher maître F. Motte-Lacroix.*»

Y con esta obra publicada y muchas otras manuscritas, en aquel mismo año se marchó a París, para, en calidad de compositor, probar fortuna. Igualmente deseaba conocer al grupo de los «Seis», el que, a través del libro de Coc-

SANTIAGO KASTNER

teau, le había despertado bastante curiosidad y con el que, tal vez, llegara a sentir cierta afinidad. Por ende, pensaba saludar a su ídolo Maurice Ravel, a quien acababa de escribir una carta—no hay nada más animador que una palabra de estímulo, un pequeño elogio, proferido por una reconocida autoridad en el asunto—; pero el autor de «Daphnis et Chloë» no contestó...

Sin ser lanzado, sin ser protegido por personalidades influyentes, es casi imposible abrirse uno camino en la gran metrópoli, uno de los principales emporios musicales del mundo en que abundan el egoísmo, la envidia, la intriga, la mentira, la vanidad y todos los vicios y tráficós que a la sazón rebajan el arte al más vil y miserable de los comercios. El arte, por sublime que fuere, por sí solo, desgraciadamente, no suele recomendarse; requiere el vulgo la publicidad, el pregón, creyendo además que a él le corresponde el derecho de determinar si el artista es una gloria o un fracaso, cuando, en realidad, las más de las veces apenas si sabe el propio genio lo que es.

Al visitar a Motte-Lacroix, su caro maestro, después de tantos años de ausencia, éste no sospechaba que Mompou no viniera con otro fin que no fuese el de reanudar las clases de piano. Harto grande fué la sorpresa del pianista francés al revelársele compositor su discípulo español, entregándole, juntamente con la primera edición de una obra suya, dedicada a él, una voluminosa carpeta llena de manuscritos. Huelga decir cómo el profesor de piano de antaño se entusiasmó con esta música, declarándose inmediatamente dispuesto a sufragar la causa del músico catalán. A Motte-Lacroix debe Mompou su acercamiento a Emile Vuillermoz, el musicógrafo todopoderoso, al que encontró por vez primera en casa de Bex, amigo de ambos músicos franceses. Durante

FEDERICO MOMPOU

este primer contacto, hizo nuestro autor oír sus «Noies al jardí» de las «Escenes infantiles», que en el acto le conquistaron todas las simpatías y la admiración de Vuillermoz y, por añadidura, el resultado de manifestarse éste dispuesto a lanzarlo en el mundo musical parisiense. Desde luego, tanto Motte-Lacroix como Vuillermoz aconsejaron a Mompou a abandonar su proyecto de aproximarse al grupo de los «Seis» y disuadiéronlo de enredarse con su estética. Ya en aquella época contrastaban muy considerablemente los estilos y estéticas de cada uno de los «Seis», y tal como se presenta actualmente la obra del único compositor importante del mencionado grupo, Arthur Honegger, la más superficial ojeada evidenciará que mide un abismo entre el suizo y el español. Motte-Lacroix y Vuillermoz, ambos se habían dado cuenta de que la índole del arte de Mompou no se deja atar a programas o grupos, por ser su individualidad extremadamente destacada; debido a idénticas razones había que fallar, otrosí, aquel mal propositado grupo de los «Cuatro», constituido efeméricamente por tan antagónicas personalidades como Adolfo Salazar, Federico Mompou, Roberto Gerhard y Oscar Esplá.

Vuillermoz, ya preparado a apoyar al músico español y a hacer valer toda su influencia para presentarlo condignamente en el ambiente internacional francés, su primer paso en tal sentido fué combinar con Mompou determinado día y hora para redactar una entrevista, que aparecería en el periódico *Le Temps*, del que era crítico musical. Pero Mompou, cual un tímido rapaz de quince años, y tal como le sucedió con Fauré, azorado, sin coraje, y sí, con muchas zozobras, no resistiendo a la idea de ser arrancado de su solitario ensueño, no acudió a la cita; sin decir palabra, cogió el tren y

SANTIAGO KASTNER

regresó a España. Atrasando increíblemente su celebridad y carrera por un año entero, no volvió a París sino en 1921, y esta vez sin huir de las personas bien intencionadas. Ahora sí se dejará lanzar, aunque le costase sacrificios del ánimo.

A los 15 de abril de 1921, un viernes, dió Motte-Lacroix, en la sala Erard, un recital de piano, dedicando la parte central al estreno de algunas obras de Mompou, lo que vino a ser la primera vez que sus composiciones figurasen, fuera de Cataluña, en un programa de concierto público. Interpretó Motte-Lacroix en esta primera audición parisiense: «Cuatro canciones catalanas», «Escenas infantiles» y «Cantos mágicos». El éxito fué completo, el más halagador a que podía aspirar el estrenante. Algunos días a seguir, el 22 de abril, pudo Emile Vuillermoz, finalmente, publicar en *Le Temps* su famoso artículo sobre Federico Mompou, lanzándolo a todos los vientos. Gracias a Vuillermoz tenía Mompou el fuego encendido. El mismo crítico aún había de referirse, con suma simpatía, al arte del músico español, en su libro «Música de hoy».

Mientras Vuillermoz confeccionaba su ya citada crónica, efectuó Mompou un corto viaje de turismo a Londres sin entrar, por ahora, en contacto con los círculos musicales ingleses. Festejado en la capital francesa, sin embargo, comenzó a añorar el hogar barcelonés; de su madre heredó la angustia de la separación o dislocadura y una neurastenia que le hace imaginar acontecimientos horribles que podrían, durante su ausencia, darse en su casa. Así, una vez más, dejó París para permanecer durante todo el año de 1922 en su ciudad natal.

En plena explayación artística, otra vez se encaminó hacia Francia, por el año de 1923, con el fin de escuchar unas

obras suyas que Motte-Lacroix iba a tocar en un concierto. Y esta nueva estancia en París había de transformarse en residencia, quedándose Mompou a vivir en esta metrópoli hasta 1941; sólo de trecho en trecho la abandonaba para pasar cortas temporadas en Barcelona.

Instalado en París, todas las circunstancias interiores y exteriores contribuyeron a que él representase un acontecimiento musical. Muy solicitado del mundo musical y de la alta sociedad, la de rancia alcurnia y la de gran dinero, las mejores casas le abrían sus puertas, colmándolo con convites y gentilezas. A pesar de haber conseguido lo que otros, por ventura, en vano anhelarían: la espontánea aceptación pública, no tardó mucho que Mompou se hallase saciado del trajín mundano. Su necesidad de aislamiento era más fuerte que la atracción de las amenidades en las moradas suntuosas de magnates, nobles y banqueros. Las dedicaciones de obras, por ejemplo, a la Princesa Bassiano, a la Baronesa Robert de Rothschild, a la señora de J. Lion, demuestran las relaciones magníficas y útiles que Mompou entabló en aquellos tiempos. Sí, pero el trato con «le tout París» de la sociedad no puede satisfacer a un ente humano tan pensativo y de vida interior tan intensa como nuestro compositor. Su afán de soledad, en bastantes ocasiones lo hizo romper casi groseramente con algunos de sus admiradores o aduladores de sociedad; pero, ¿cómo es posible entregarse un músico a la creación sino retrayéndose en los escondrijos de su propio yo, entregándose a la vida contemplativa, concentrándose en su órbita de conceptos, de estros, de vivencias? El quicio de la vida y de la creación musical de Mompou estriba en la llenanza de la soledad. Por mucho que alternase con lo más rico y lo de más postín del mundo, tornaba siempre a acu-

SANTIAGO KASTNER

ciar su aislamiento para poder soñar y vivir sus sensaciones musicales. Mompou, esta extraña mezcla de lo mundano y elegante con lo ensimismado y sencillo, nunca supo comercializar su arte. Ya a los quince años le espantaba la idea de cómo se habría de ganar la vida, dándose cuenta de su espíritu contemplativo, de su nulo genio adquisitivo, de su incapacidad mercantil, de su inhabilidad de pedir nada a nadie, de jamás conseguir, como otros suyos compatriotas, prebendas, enchufes o subsidios. Tremendo complejo de inferioridad, éste de dudar de su propio talento económico; pero quiso la suerte que hasta ahora nunca le faltase nada, que pudiese vivir con dignidad sin abdicar de sus elevados ideales. Así es que, también en París, se reintegrara a su existencia apartadiza, dedicada al efluvio de sus concepciones musicales.

De su permanencia prolongada en la capital de Francia datan, otrosí, las relaciones amistosas con muchos de los primeros intérpretes de sus obras; en primer lugar, con Ricardo Viñes, que acudió a los recitales de Motte-Lacroix y seguidamente se declaró amigo de su compatriota.

La segunda guerra mundial y las vicisitudes de Francia bajo la ocupación foránea, hicieron que Mompou residiese, desde 1941, nuevamente en Barcelona, para continuar su obra bajo el cielo de Cataluña.

Y hasta aquí la condensada enumeración de las más importantes fechas de la vida externa del autor de «Suburbis»; no fué extremadamente rica o variada en peripecias trascendentes, en altibajos convulsivos. No, la vida de Mompou es ante todo un continuo desperdersse en el ascua siempre encendida de su soledad germinadora, de realizarse merced a la psíquica intensidad vivencial de su ser interior, que,

FEDERICO MOMPOU

dada la abundancia de sensaciones y de impresiones procedentes del nexo íntimo, puede prescindir de los acontecimientos excitantes proporcionados por el mundo exterior. Pero de ello hablaré más en el capítulo siguiente, pues en el presente apenas intenté trazar el derrotero llano de su vida material.

LA VIDA DE LA OBRA

Mompou es de los grandes poetas de la música; su lugar no está entre los prosistas prolijos del arte sonoro. No es Mompou más pequeño que los prosistas sinfónicos por no haberse dedicado también a la composición de dilatadas formas musicales. El arte no consiente criterios que se dejan guiar por el tamaño exterior de las obras. Es la calidad que importa. Vale más una miniatura perfecta que un enorme lienzo embadurnado. Miniatura, poesía, orfebrería, no es arte menor. Tanto precisamos de las vastas sinfonías de un Antón Bruckner, Gustav Mahler, John Ernest Moeran, como de los sucintos apuntes de un Federico Mompou o Antón von Webern. Cada cosa a la hora propicia. Depende de las circunstancias del momento si preferimos escuchar, y más nos dice o una obra de Guillaume de Machault o una de Willaert, Palestrina, della Ciaja, Rameau, Stamitz, Donizetti, Beethoven, Reger, Debussy, Prokofieff, Mompou o una de quienquiera. Siendo variado el gusto del verdadero amigo del arte, su disposición íntima, sujeta a cambios según la vida, el día y la hora, se le antojarán los más distintos estilos, las más dispares formas de arte, las más opuestas tendencias estéticas.

Las reglas ortodoxas de los catedráticos del esteticismo

SANTIAGO KASTNER

- suelen fallar constantemente cuando se trata de vivir el arte.
- Son tan anchas las posibilidades en el Arte, en lo Bello, tan numerosas las soluciones dables a un mismo tema o problema, que no puede haber margen para exclusivas. Es igualmente hermosa una gótica seo española de piedra ocre, con su interior de negrura dorada, con el atuendo armonioso de sus coros y sillerías talladas, la policromía de sus imágenes, retablos y vidrieras de relucientes santos, que una gótica catedral holandesa de rojizo ladrillo, con sus ventanales taraceados de chapas verdosas de cristal convexo, su interior enjalbegado, con su blancura luminosa, pero suave, apenas contrastada por el roble del maderaje, el cobre de las arañas, el estaño de los tubos del órgano. Dos conceptos distintos, son sobriedades contrastantes, ambas de belleza idéntica.

Y denominador, tal vez principal, en las fracciones del arte, representa la pugna entre la técnica y la expresión. Hay las técnicas evidentes y las disimuladas, existe la potencialidad expresiva a base de virtuosismo, pero la hay también con bravura menos adiestrada; todo ello para burlarse la estética del arte de las normas generalizantes y para insistir sobre el milagro individual de cada caso. Al contemplar las telas de inmaterialidad mozartiana de Jan Vermeer de Delft o los lienzos de terrenidad haydniana de Juan Valdés Leal, de coordinación tan distinta entre razón, sentimiento, expresión y técnica, no sabríamos si preferir este o aquel medio; desde luego, en última instancia no cuentan los medios, el aderezo, la técnica, sino el resultado ulterior, el habla, lo comunicativo y emotivo de la obra de arte.

De parecido modo sucede con el arte de Mompou. Su parsimonia técnica consigue una fuerza de sugestión, una intensidad de hermosura y una conglobación de emotividad igual a la de un Falla, Ravel, Hindemith o Walton, elaborada con

FEDERICO MOMPOU

infinitamente más complejidad, tanto técnica como formal. Hasta cierto punto constituye Mompou una reacción contra el exceso de técnica, ciencia y especulación compositórica verificada en la música moderna. Aún resulta más drástica su reacción que la de un Morales, Victoria o Palestrina, provocada por la no siempre espontánea profusión contrapuntística y los laberintos polifónicos de los Okeghem, Obrecht, Gombert o Verdelot. El conjunto de la historia de la música arroja esporádicamente tendencias de simplificación y otras de complicación. 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, Strawinsky, Krenek, Honegger y los demás destiladores de las más enrevesadas poliarmonías, polifonías y poliritmías. Afortunadamente, la conciencia y honestidad profesionales de Mompou no se dejaron intimidar por tan copioso arsenal de aderezos compositóricos, de artificios teóricos, que, a ratos, induce a los autores a olvidarse de la Música.

A semejanza de Sibelius, el gran sinfonista tan mal conocido y peor comprendido en España y en Portugal, mantúvose Mompou a la vera de híbridas experiencias, de maneños no sentidos íntimamente, de amalgamas, tanteos y combinaciones estilísticas retrospectivas o futuristas no dictadas por la necesidad artística. A ambos los salvó el abrigarse en su propio Yo musical, que ningún torrente surgido de sopetón les ha podido arrancar. Reposando su arte exclusivamente en la bien controlada inspiración y personalidad, y merced a su generoso manantial de inventiva y ocurrencia tanto musical como melódica, su arte no ha envejecido, conservando la frescura de jugosa creación.

SANTIAGO KASTNER

Por diferente que sea el arte de los dos, Sibelius y Mompou, bajo el aspecto técnico o exterior de modo alguno relacionado el uno con el otro, hasta cierto punto, empero, coincide éste en la configuración de sus contornos ambientales extraídos del paisaje, del clima, de la luz, del carácter, respectivamente finlandés y español. La música de ambos emana el vaho del surco natal. Ambos resumen y aúnan a la vez distintas corrientes estilísticas. Sibelius tendió serenamente combado arco, abarcando clasicismo, romanticismo e impresionismo, conjugados en orgánica unidad; Mompou, con ademán seguro y sin incongruencias, ceñió romanticismo, impresionismo y expresionismo, fusionándolos en confluencia afortunada.

La propensión clasificadora de la crítica musical moderna, con su manía de fichar y catalogar la ascendencia musical de los distintos compositores, estableció para Mompou bastantes antepasados de procedencia harto heterogénea y no del todo bien acertados. La deducción de coincidencias estilísticas emprendida a base de la comparación con otros autores, es una tarea que tanto encierra de fácil cuanto de pueril y peligroso, ya que las supuestas influencias se reducen frecuentemente a paralelismos ocasionales, inconscientes o ignorados del todo. Parientes musicales los tienen todos los compositores, esto es inevitable, y no siendo así, ¿en dónde íbamos a buscar los eslabones sucesivos de la evolución musical? Por un lado, es natural que de todas las épocas estilísticas vividas por la Humanidad y por el arte haya quedado algo en el hombre de nuestro tiempo, a lo menos los residuos de lo esencial, y que no nos limitamos a un determinado «ismo» exclusivo en cuanto poseyésemos una sensibilidad bien equilibrada; por otro lado, es comprensible que Mompou buscara sus ejemplos y relaciones musicales más en co-

FEDERICO MOMPOU

respondencia con sus inclinaciones estéticas. Todavía si en un J. S. Bach no nos rehusamos de discernir trazos góticos, renacentistas, barrocos, clasicistas y hasta buena porción de romanticismo y naturalismo, sabiendo además que el hecho de recopilar obras de Vivaldi, Corelli, Grigny, Froberger, Marcello y de tantos otros no alteró ni en una tilde su originalidad y fuerza creadora, así igualmente será lícito aplicar el mismo criterio amplio y justo a otros compositores. Un Bach o un Chopin, compendiando lo antecedente y usando de sano eclecticismo al aportar lo suyo y nuevo a la técnica, forma o armonía ya existente, contribuyeron al proseguimiento orgánico de la evolución musical, deber que incumbe de modo idéntico a todos los compositores de nuestro siglo. El continuo desarrollo histórico de la música, su urdimbre incesable, depende mucho más de los autores que, compenetrados de la responsabilidad por el pasado, radican en la tradición y desde ella irradian con su arte nuevo de que de los repentinos innovadores dispuestos a remejer al arte en sus cimientos, sacudiendo yugos y leyes que hacen estremecerse las células del crecimiento ordenado. Precisamente en la música ocasionó bastantes desastres el afán de algunos jóvenes autores de cortar hasta la raíz con lo de antaño y de ser a todo precio originales, sin saber bien en qué había de consistir su nuevo arte original. Todos los ultraísmos y especies de dadaísmos que hacia el 1920 alcanzaron su auge en la música, para morir poco después, de ningún modo pueden ser comparados ni siquiera relacionados con el «recomienzo» de Mompou, el cual aspira a una simplificación dentro de la tradición. La cristalización del estilo musical de Mompou efectuóse dentro de las premisas históricas y dentro de la existencia y concentración de distintas características estéticas pertenecientes a varios siglos de música. Y nótese bien

SANTIAGO KASTNER

que el autor de «Suburbis» se fué en busca de un «recomienzo», pero no de un «comienzo», como si saliese de la nada, Mompou, por cierto, significa para el arte eslabón de tradiciones, pero sí tradiciones con acrecencias personales.

Oteada la figura de Federico Mompou en el paisaje de la música moderna, impónese otorgarle todos los derechos de ciudadanía. En lo que concierna a su disposición psíquica, a su finalidad expresiva, a sus ansias y dudas, se integra en la principal corriente del arte actual. Con el advenimiento del romanticismo, la alegría abandonó la música. Schubert, Beethoven, Haydn, Mozart, Rossini, Donizetti, contienen todavía fresca alegría; ocasionalmente encontrámosla aún en una que otra «Mazurka», de Chopin; «Danza», de Smetana: «Danza o Humoresca», de Dvorak; pero poco a poco la música se fué inclinando cada vez más al tragicismo, al padecimiento, a la tristeza sin consuelo, pero repleta de congoja. Ni Debussy ni Ravel conocieron la alegría pura; su risa sabe siempre a la ironía tajante. Otros autores más recientes, como Poulenc o Prokofieff, manifiestan una albórbola que, ante todo, es placer de movimiento, jocosidad provocada a base de mucha maña artificial; mas no es la risa de un corazón libre de cohibiciones.

Hace unos quince o veinte años pudo haber momentos en que el delicado ámbito expresivo del arte de Mompou parecería fuera de moda, visto que el vocerío de los entonces extremistas predicaba la objetividad, la desentimentalización, la deshumanización a todo trance de la música, o admitía, en calidad de música moderna, sólo aquella que consistía en un balbucir cacofónico, en la caricatura grotesca, en arbitrarios o demasiado calculados conglomerados de disonancias, en extravagancias sonoras que especulaban con el hastío que a lo sano tenían ciertas mentalidades cansadas o

FEDERICO MOMPOU

«blasées». Las pesadillas que en sonidos durante aquellos años se inventaron, al escucharlas ahora, nos proporcionan la sensación de algo completamente anticuado y sin conexión con nuestra existencia. Desde entonces acá, afortunadamente, muchas cosas modificáronse en el seno de la creación musical, y resulta que salieron incólumes de la batalla los que permanecieron fieles a lo que les dictaba el corazón. Mompou, esa sensibilidad musical de mimosa; Sibelius, el genial y a veces un poco zahareño sinfonista, no peligran, en 1945, de parecer fuera de la moda; no habiendo nunca exagerado, se quedaron adonde los otros hubieron que volver. La deshumanización de la música observada antaño, quizás una reacción necesaria contra determinado ultrarromanticismo patológico e impresionismo, tan afeminado cuan enervante, que reclamaba un endurecimiento de la materia sonora y una ducha de agua glacial, fué reemplazada por una rehumanización; la excesiva abstracción y objetividad musical volvió sus miradas hacia la fantasía, así que columbramos en la nueva música una disposición que podríamos denominar: romanticismo depurado.

Pero no significa esto la pérdida de la bienhechora claridad intelectual y espiritual conquistada a coste de muchos sacrificios. Y, sobre todo, volvieron los compositores a adquirir carácter, cambiaron el estilo por el carácter, siendo éste un atributo mucho más personal que aquél. Tener buen estilo no quiere decir que se componga música provista de carácter o personalidad. Pero para que haya carácter es indispensable considerar el propio «Ego». Que la manifestación del «Ego» no excluye las más complejas construcciones de la técnica moderna, esto lo explicó admirablemente el supersutil e hipersensitivo Alban Berg en su dedicatoria a Schönberg del «Kammerkonzert», diciendo: «Sí, te digo, queri-

SANTIAGO KASTNER

dísimo amigo, si las gentes supieran la cantidad de amistad, de cariño y el mundo de relaciones humano-psíquicas que he introducido con algún secreteo precisamente en estos tres tiempos, los adictos de la música de programa—si éstos todavía existen—tendrían su máximo placer, y los representantes y defensores del «nuevo clasicismo» y de la «nueva objetividad», los «lineales» y «fisiólogos», los «contrapuntistas» y «formalistas» me ultrajarían debido a semejante inclinación «romántica», si al mismo tiempo no les advirtiese que todos ellos también, cuando estuvieran dispuestos a indagar, hallarían su satisfacción.»

No cabe duda de que la escuela inglesa es presentemente una de las más vitales de la música de nuestro tiempo. Esto, en parte, merced a que no niega la vida y realidad humana. Pero fuera de Vaughan Williams, William Walton, John Ernest Moeran, Arthur Bliss, Benjamín Britten profesan autores no ingleses como Paul Hindemith, Arthur Honegger, Francesco Malipiero, Bohuslav Martinu, Henk Badings, Jean Hubeau, Jón Leifs; en fin, lo más representativo de la música de hoy, a despecho de sus diferencias técnicas, igualmente el romanticismo depurado.

Por esta razón expresiva y humana de la música se integra Mompou a la corriente general de los susomencionados compositores. La juntura de romanticismo, de ideas programáticas, de la confesión sentimental con las tendencias absolutas de la música, el constructivismo, el polifonismo, etc., tan bien ilustrado por Alban Berg, y una de las principales estéticas del arte sonoro actual será, hasta cierto punto, un fruto de la confluencia de la estética de Wagner, Bruckner, Mahler y Franck con la de Brahms y elementos musicales del renacimiento y barroco, así, por lo menos, lo atestiguan los iniciadores de la principal escuela sinfónica de hoy: Max

F E D E R I C O M O M P O U

Reger, Arnold Schönberg, Albert Roussel, Jean Sibelius, Ralph Vaughan Williams y hasta aquel realista musical y ejaculatorio Leos Janáček, debiéndose observar que tal coincidencia o mezcla de estéticas y corrientes no se extiende a la absorción de giros musicales wagnerianos o brahmsianos o los que fueren, sino se refiere exclusivamente a cuestiones del espíritu, a la asimilación de elementos que se tornaron tradición. Claro está que influyeron, otrosí, los distintos nacionalismos musicales con su proporción de folklore y de autóctonas tradiciones eruditas. Y no menospreciamos tampoco el influjo de Giuseppe Verdi, de Modest Mussorgsky, de Gabriel Fauré, y no, por último, el de Claude Debussy.

Para Hindemith o Walton, el contrapunto ya no representa un problema técnico, por haberse transmutado en espontánea finalidad expresiva, que cesó de ser artificio. Tal como para los veteranos lisztianos, Pembaur o Viana da Mota, la técnica pianística de Liszt constituía siempre un problema, pero que acabó de serlo para Horowitz o Kentner, de parecido modo lo que, en la técnica horizontal, todavía eran quebraduras de cabeza para R. Strauss o Elgar, dejaron de serlo para Walton o Hindemith. Ambos saben coordinar y amalgamar lo consciente con lo subconsciente, apoyados por el poder de técnicas de veras enormes que se tornaron como que una segunda naturaleza, erigen ellos verdaderos domos musicales, donde la inspiración disciplinada y encauzada en el material de construcción demuestra cuán profundamente se aúnan materia e idea, razón y sentimiento, ciencia e imaginación, naturaleza y artificio.

Y si Hindemith, Honegger, Malipiero, Walton, Moeran, Britten, Badings, Martinu, Ernesto Halffter, Mompou, Blancafort, Krenek y tantos otros vuelven sus vistas hacia el romanticismo y sus postrimeros efluvios, es porque la fría

SANTIAGO KASTNER

objetividad, la burla, la mofa, lo brusco, la caricatura, la ironía, el barullo y la sátira de entre las dos guerras no les satisface. Sus añoranzas, que plañen soledades; sus almas nostálgicas, sus congojas unamunescas, solicitan caracteres musicales de mayor llenanza. Algo idéntico se puede constatar en la música rusa. Para aquel Dimitri Schostakovitch, tan ricamente dotado, pero cuyo gusto musical no está exento de vulgaridad, son mucho más importantes Tschaikowsky y Skriabine que Mussorgsky y Strawinsky. Posee Schostakovitch la facultad de componer «Largos» o «Adagios» verdaderamente inspirados, caso no muy frecuente en la música de hoy. Y lo que se explaya tan agradablemente sobre todo «romanticismo depurado» es su contención, su castidad, que no se expande en derroches sentimentales o sexuales; su lenguaje serio y comedido corresponde a las preocupaciones del mundo contemporáneo. La tensión dramática de la vida trajo nuevas reflexiones al seno de la música. Ciertamente, la música de quitapesares, antaño tan en boga, no consigue aliviar los graves trances de nuestros días. Ahora soleva lo que ahonda. Es cada vez mayor la cantidad de obras modernas cuyo final evita el climax brillante, la ruidosa terminación, para esfumarse lentamente con aire de contemplativa resignación, para ir amortiguando sus vibraciones en sucesivo apagamiento, apocando sonoridades para indefinirse en el silencio. De ello cunden las más nobles páginas de Sibelius, de Alban Berg, de Roussel, de Falla, de Vaughan Williams, de Walton, de Britten, de Moeran, de Honegger, de Martínu, de Hindemith, de Kaminski, de Halffter y también de Mompou. Posición un tanto aislada ocupa el ceñudo estilo dinámico de Béla Bartók, que, desde luego, en las más recientes obras acusa también un lenguaje más cálido y una eufonía que se va desentrañando de la percusión rítmica.

A medida que ganamos distancia histórica entre nosotros y Ravel y Debussy, ya no nos extraña de modo alguno su idioma musical; verificamos, especialmente en lo atañadero a Ravel, su dependencia de los clavecinistas franceses, de Chopin y de Liszt. No es un error llamar al impresionismo una subsección del romanticismo. Tal vez no será inútil observar que el neoclasicismo de Ravel se apoya mucho más en el romanticismo que el del yermo y reseco Strawinsky. Ravel no era hombre de caprichosos retornos sin obedecer a sentidas necesidades de exteriorización musical.

Desde luego, pertenece Strawinsky al grupo de compositores oriundos de la periferia europea, cuyo ámbito musical, o por no haber participado tanto de la tradición centro-europea, o por estar influenciado por orientalismos y otros exotismos, o por ser menos internacionalizada y nivelada su civilización y cultura, más que el contenido reflexivo, más que el lirismo metafísico, procura en la música la fuerza elemental del dinamismo y de la percusión, al ritmo, el aporético movimiento sonoro, lo abstracto de la música. Semejante despojado estilo de precisión matemática en sus acentos agógicos, geométrico, asentimental, de robustez física, fuera de Strawinsky lo vemos cultivado por Prokofieff, Béla Bartók, Josip Slavenski, Lopes Graça y, en parte, por Manuel de Falla. Pero donde Falla es recio con la sensualidad del austero hambriento de sexo, y Bartók feroz y encrespado de barbarismo elemental, allí es Slavenski salvaje, con el frenesí de la naturaleza humana, y Lopes Graça salvaje con el intelectualismo del hombre racional. Debido a condiciones algo parecidas ocasionadas por el alejamiento del clásico triángulo musical germano-italo-francés y su anexo inglés-polaco-neerlandés-escandinavo, con su convención de formas, moldes, estructuras y demás medios musicales, esta manera

SANTIAGO KASTNER

halló igualmente algunos adeptos en la América del Sur (Villa Lobos, Francisco Mignone) y del Centro.

En la mismísima Alemania mezcló Carl Orff elementos de este estilo con otros tradicionales, logrando un lenguaje musical que vale en su cualidad de experiencia quedando por afirmarse su vitalidad.

Mompou, a pesar de sólidamente integrado en la órbita del «processus» musical centroeuropeo, donde predomina la melodía sobre el ritmo y todo parece domesticado, selecto y hasta domado con evidentes señales de sangre algún tanto degenerada, no está completamente ajeno al dinamismo elemental, al soplo vehemente de este estilo primordial y percusivo. En sus «Charmes», por ejemplo, encuéntrase irrupciones de bárbaros conjuros en ritmos obstinados, haciéndose melodía el ritmo después de haber renunciado al tradicional elemento melódico que entendemos bajo el significado de la palabra: Canto.

No obstante la cantidad de críticos que quieren ver en el rudo dinamismo rítmico y asentimental o en la estática percusión las verdaderas tendencias de la música contemporánea y sus más auténticas posibilidades, creyendo además que ello corresponde al hombre del siglo de la ingeniería, de la industria moderna, del deporte y de la química, continuo opinando que representa un magnífico manantial de fuerzas vírgenes y de salud para rejuvenecer una música hipercultivada, pero que no puede satisfacer, en su forma cruda y su ademán tan corpóreo, las exigencias del hombre civilizado y sensible, mientras que éste no se desalme o petrifique. Siempre pueden interesarnos los alicientes exóticos, mas por eso todavía no consiguen conmover o elevarnos.

Nuestra inclinación más natural será siempre aquella que busca las sublimidades inefables de las inflexiones me-

FEDERICO MOMPPOU

lódicas originadas por la vivencia de sensaciones «europeas» de cálida intensidad. En la música, todo lo abstracto, salvaje, bárbaro, maquinal, exótico, percusivo, puede ser preciso en dados momentos y circunstancias; además, será indispensable para producir determinados efectos, para exteriorizar modos típicos; pero no llenará, no solevará como aquella milenaria música creada por la ética consciente de una humanidad que depositó el más augusto padrón de su principal tendencia musical en el canto gregoriano y el bizantino.

Colocado de esta suerte en la vida palpitante de la música contemporánea, el lector se dará cuenta hasta qué punto Mompou participa del arte actual y que de ninguna manera vive al margen del devenir artístico de nuestros días. Ya que no estoy escribiendo panorama alguno de la música contemporánea, mis observaciones se ciñen a lo más sumario, para apenas aludir al cenario en que se mueve el músico catalán, y nada más.

A la pregunta de si Mompou hizo escuela de entre una generación más joven, cabe contestar sí y no. Sí, porque compositores como Manuel Blancafort, Baltasar Samper, en España, y Vojislav Vučkovič, en Yugoslavia, adoptaron, durante algún tiempo, la factura primitivista de Mompou. Blancafort, por ejemplo, en sus «Cants intims»; Vučkovič, en su suite «Peron». No, porque los citados autores abandonaron muy pronto este estilo para dedicarse a formas más dilatadas y a otros sistemas armónicos de mayores perspectivas moduladoras: además, prosigue la respuesta negativa, por la sencilla razón que Mompou no se dedica a la enseñanza, y que su manera de concebir la música es demasiado personal y dependiente de su propia idiosincrasia para que pudiese sufrir demoradas transplantaciones o adaptaciones. Como se verá, el arte de Mompou no tiene nada en común

SANTIAGO KASTNER

con las ciencias musicales; este hecho por sí sólo lo restringe en última instancia a su propia y única personalidad. Un estilo de composición tan individualizado que sólo para Mompou puede constituir un fin, para Blancafort o Vučković no significa más que una etapa a lo largo de su evolución hacia la arquitectura musical de dimensiones harto distintas. Sin embargo, el alumno de composición que intente experimentarse dentro de los confines compositóricos de Mompou, no sólo aprenderá la concentración musical, sino también la intensificación de su materia expresiva. Y para el catalán y el servio, no cabe duda, ha sido muy útil su experiencia en la órbita mompouiana de los espacios reducidos.

Concretizada la posición de Mompou en el mundo musical, urge fijar la delineación de su técnica de composición. Para tal me atenderé lo más posible a las palabras del propio maestro que apunté apresuradamente al confiarme éste, durante un áureo atardecer en el Parque de Montjuich, algunos rasgos de su proceder relativo a la creación musical. Aquellas notas no las alargaré mediante copiosa literatura, para evitar traicionar las tajantes afirmaciones de mi interlocutor.

A la faena que consiste en consignar sobre el pentagrama sus conceptos musicales, no quiere Mompou que se la denomine componer, porque componer, en términos musicales, suele significar desarrollar. Tal como lo expresa la voz «componer», conforme al Diccionario de la Lengua Española: formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden, sólo en este caso, Mompou aceptaría tal denominación. No accediendo al desarrollo temático, no es posible aplicarle la palabra «componer» con la misma exactitud como se suele hacerlo en el caso de Falla, Hindemith o Walton. Muy poco hay para componer en el arte de Mompou; su actividad cerebral es casi nula, o, por lo menos, no se re-

laciona con pensamientos en términos de la sonata, sinfonía, fuga, suite u otras formas sujetas a elaboraciones temáticas premeditadas. Harto significativo resulta en este sentido la contestación que Mompou dió a José Bruyr, autor de «L'Écran des Musiciens», en que figura un explícito capítulo acerca de nuestro maestro, cuando aquél lo procuró en su casa parisiense. Pues al propio Mompou, que abrió la puerta y que entonces no le conocía, preguntó Bruyr por «el compositor Mompou», a lo que éste respondió que no estaba; pero insistiendo el francés reiteradamente, por fin díjole que estaba «el músico Mompou».

«Estoy convencido—peroraba Mompou en nuestro coloquio—de mi personalidad y destino para aquel estilo mío. Mis compañeros y amigos, por ejemplo, Manuel Blancafort, Joaquín Grau, Juan Gibert Camins, no pueden comprender que yo no 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; por eso tampoco escribiría un concierto de moldes clásicos. Mucho más difícil me resulta la realización material que la imaginación; por eso, 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 cualidad musical, mientras se abstienen de atribuirlo a una única hoja de buena música.

»Huyo lo más posible el impresionismo, buscando en el concepto la concreción de la formá y de la línea. No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no las siento; desde luego, supongo que en el caso mío acaecerá como en el de tantos otros compositores de nuestra historia musical: nace

SANTIAGO KASTNER

primero la obra; después, el tratado teórico. La teoría sistematiza la práctica y la comenta.

»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, en las que todos los compases sean de la misma altura cualitativa.

»Estoy convencido—repito—de la forma que llevo dentro de mí; es como si fuese una fuerza o un destino del que no puedo desprenderme y que, simultáneamente, resulta ser el vigor de mi música y una de sus máximas. Y máximas por las razones siguientes: debes concebir la música como una pura inspiración, como un flúido 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. No tengo ni chispa de audición interna; no pienso música; sin embargo, actualmente, inclínome cada vez más a esforzarme cediendo al deseo de seguir la creación melódica, lo que implica que yo mismo tomase un poco de parte activa. Acostumbro trabajar al piano, mas últimamente pruebo si encuentro las cosas cantando o imaginando en el pensamiento el decurso de una línea melódica. Antaño excitábame el raudal de la inspiración; impedíame dormir antes que no se formara en mi cabeza un borrador; hoy, al contrario, no me deja dormir la preocupación de mejorar o alterar el sentido de una línea musical. Es decir, a la espontaneidad de antaño cedió un poco la preocupación mental. Estórbame el desvelo intelectual; sobre todo, al querer, en el piano, desarrollar una idea, ésta se queda cortada,

FEDERICO MOMPOU

pero puedo desenvolver un tema sin pensar demasiado en ello. Incluso he concebido música estando distraído, hablando con otra persona. Parece como si mi música fuesen mis manos. Manos que tientan en el teclado hasta acertar el conjunto de teclas a calar, y suele el tañimiento guiarme hacia el cauce musical.

»Siempre he pretendido hacer buena música. Es mi único afán producir obras en que nada sobre y nada falte. Es preciso limitarse a lo esencial, no perderse en ideas secundarias de menos eficacia musical. En la música de otros compositores me doy perfectamente cuenta de cuáles son los puntos de inspiración y cuáles son los períodos que corresponden a traspasos, transiciones y desarrollos elaborados con empeño mental; entonces pienso que sería horrible si yo escribiese semejantes pasajes de desenvolvimiento, de divagación o de paja musical, que, sin añadir nada de nuevo al contenido, dan extensión a las obras. Veo también cuando un Rachmaninoff, por ejemplo, trabaja dominado por el impulso de la inspiración y cuando se sirve del material previamente intuído para ir tirando, alargando, hilvanando, desarrollando.

»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 «Charme» 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 acaso llego a concretizar todo con un axioma, entonces, sí, soy filósofo y pensador.

SANTIAGO KASTNER

»Todavía se hará menester aclarar que, en mi arte, la construcción de la forma no pertenece a la música, no obstante preocuparme de dar forma, por ser la concepción natural lo más importante.»

De Mompou bien se puede decir que lleva a la forma innata. Todas las vivencias exteriores se reflejan en el músico español de modo musical. 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 cinesias, de visiones y de sentimientos emanados del calidoscopio de la vida del gran teatro que es el mundo. Y un poder sobrehumano le regaló la forma y la armonía.

Hablando todavía del problema de la forma que parece representar para Mompou una cuestión tan sin importancia a resolver, nadie se figura que nuestro maestro no haya estudiado las vueltas que otros autores dieron a tan trascendente asunto. Yo mismo nunca sospechara en Mompou semejante profundo conocimiento y preocupación acerca de las formas musicales, hasta el día que, juntos, estuvimos leyendo algunas sonatas de varios autores, constatando entonces, con manifiesta sorpresa, cómo él sabe resumir, y mejor que los analistas profesionales, en clarísima definición, las características principales de las distintas estructuras de la sonata, tal como fueron amoldadas individualmente por Mozart, Schubert, Beethoven, Chopin, Scriabine o Debussy.

Tristán la Rosa observó muy acertadamente en su documentado artículo sobre el músico catalán, publicado en la *Estafeta Literaria*, que Federico estriba en algunos moldes de la música instrumental de los siglos XVI y XVII, en formas sucintas desprovistas de desarrollos o divagaciones temáticas. Debido a su consideración por la forma, se explica también en gran parte—claro está, sin dejar que prevalezcan

aún otros motivos estéticos preponderantes—aquellas palabras que acerca de sus preferencias musicales confió Mompou a José Bruyr: *«J'aime Bach. Mais j'avouerais que j'aime déjà moins Haydn et Mozart. Quant à Beethoven, il m'ennuie souvent.»* De la forma, desde luego, más veremos al comentar, una por una, las piezas de Mompou.

Es más que natural que el autor de «Suburbis», debido a su encetada carrera de pianista, se interesase de manera especial por los compositores relacionados directamente con su instrumento predilecto, y que supieron desenvainar del piano algunos de los mejores secretos en cuanto a sonoridad y a resonancias armónicas: Chopin, Liszt, Schumann, Grieg, Fauré, Debussy, Ravel, Scriabine, Rachmaninoff, Granados, Albéniz. Esto en lo atañadero al pianismo de por sí e independientemente de cuestiones de forma, armonía o grafía musical. En Mompou, nótese bien, no se manifiesta el afán de la modulación tan altamente desenvuelto en la mayoría de los susomencionados maestros. Puesto que el autor de «Pessebres» evita los desarrollos de la forma y la progresiva hilitura temática, quedan bastante reducidas cualesquiera necesidades de modulación.

Sea como fuere, representando Mompou, como se ha dicho, una concatenación histórica en la que constituye uno de los peldaños evolutivos de la música para piano, resulta más que lógico que se relacione directamente con sus ilustres antecesores en aquél arte específico. Integróse Mompou en el ámbito armónico de la música pianística, tal como lo encontró preparado por los recién citados compositores. Tal esfera armónica cubre las necesidades de la música romántico-impresionista, órbita tonal que nuestro español no dejó de enriquecer con aportaciones suyas y con combinaciones modales extraídas de la vernácula música catalana.

Queda todavía por enunciar otro detalle armónico de ve-

SANTIAGO KASTNER

ras muy esencial y personalísimo. Poseían los antepasados de Federico Mompou una fundición de campanas. Conforme él mismo me declaró, nació su intuición musical al son del repique del hierro y del bronce. Ha sido la fundición de campanas la que le imbuyó la base armónica de la sonoridad metálica tan decisiva para la constitución de su paleta armónica. Tanto se le entrañó la resonancia campanil, que bien puede decirse que lleva el ruido metálico en la sangre y en el espíritu. Ello todo lo indujo a reproducir en el piano estas sugestivas sonoridades evocadoras del latido contra el hierro y el bronce, que quedaron fijadas en una serie de acordes, como pueden ejemplificar los siguientes:

The image displays two musical examples, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Both examples are in 6/8 time. The first example shows a sequence of chords in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The second example shows a similar sequence with a different harmonic structure.

Tamaños acordes de tonalidad énea son muy frecuentes en la música de Mompou y pertenecen a sus fundamentos armónicos. Podemos encontrar la aplicación de los acordes

éneos en varias posiciones e inversiones a través de su producción musical entera, quizá llegando a ser sus más penetrantes alcamonías armónicas. Mompou todavía pretende la evocación musical del ruido de las fábricas y de las resonancias de las fundiciones a la vera del mar, evocación que constituiría un trozo para una segunda parte o suite de «Suburbis», ya que no ha podido realizarla en la primera.

Y habiendo discurrido sobre tantos aspectos generales de la música mompouiana, urge adentrarnos ahora en los diversos ciclos de obras. En el previo capítulo aludí a «Planys» (Quejas), la primera parte de las «Impresiones íntimas», que datan de entre 1911 y 1914, como siendo la pieza con que Mompou dió por comenzada su carrera pública de compositor y que halló digna de ser editada junto con las otras piezas del mismo cuaderno concebidas uno a tres años más tarde.

El primer trozo de los «Planys» evidencia de modo categórico el primitivismo anhelado por el autor. Despojado del ropaje y de toda envoltura que no tiende a sencillez, aparece aquí el «recomençament», el recomienzo, en su forma más pura, tal como lo ideó Mompou. Infunde este recomienzo la sensación de quietismo absoluto, de llanura trascendental, de reposo estático, de relajación ensimismada, igual a la impresión que experimentamos al contemplar la pintura de un Pedro Serra o un Pablo Vergós, al escuchar música de un Pedro Alberto Vila o un Juan Pablo Pujol; al leer versos de un Ausias March o un Jordi de Sant Jordi, todos tan alejados del sañoso nervosismo, de la exaltación artificial, de la inquietud barroca, del psicologismo freudiano, del titánico superhombre que trasluce en Beethoven, Keats o Delacroix. Tal reposar en sí mismo de los primitivos o incipientes renacentistas, tal certidumbre rectilínea sin hesitación ni duda,

SANTIAGO KASTNER

la hay también en el recomienzo ínsito de Mompou. Su idiosincrasia recatada y retraída corresponde a un estado de espíritu no muy desemejante al de los creadores de sencilleces trascendentales exentas de motivos psico—o pato—lógicos. Es un yacer hondo como las aguas de un verde gris de agave del pirenaico estanque de Tristanya. Sí, Tristanya, Tristán y tristeza mompouiana de cualquier modo se conjugan.

Ya se dijo que la producción total de Mompou no acusa las evoluciones por fases que estamos acostumbrados de advertir a lo largo de la obra de otros autores. A través de los años, la forma de Mompou permaneció sensiblemente la misma. En el primer trozo de «Planys», por ejemplo, que data de 1911, encontramos la triple exposición del único tema, o sea de la principal idea musical, si bien muy levemente modificada la segunda y tercera vez, para producir, a guisa de climax melódico, un aumento de intensidad expresiva de igual suerte, como volveremos a presenciarlo en el octavo «Preludio», concebido en 1943. Menos el primer trecho de «Planys», los restantes tres, a semejanza de las otras piezas pertenecientes a «Impresiones íntimas», llevan signaturas de compás, y todas están provistas de líneas divisorias entre los sendos compases. El esquema armónico, aunque eficaz, sorprende por su simplicidad ajena a modulaciones, procediendo las únicas modificaciones armónicas de la introducción de uno que otro bajo básico, extraído de una dominante o de un otro grado inmediato y relacionado con la tonalidad fundamental. Las leves alteraciones en la melodía pueden ser interpretadas armónicamente como si fuesen apoyaturas, notas de paso o sensibles. A cada paso marca la preeminencia de la tónica que domina toda la existencia armónica, cuya condición es el ser del estatismo y no el devenir de un circuito.

FEDERICO MOMPOU

No obstante la casi inmovilidad armónica y temática, introduce Mompou contrastes de luz y sombra, y éstos a base de transponer determinada frase a un registro más agudo o más grave del piano, según lo requieran las exigencias expresivas. La segunda página de «Planys» ofrece un ejemplo de tal transposición, procurando la única idea musical repentinamente postura más oscura, con el fin de exteriorizar lo sombrío imaginado por el compositor. Semejante medio de obtener contrastes merced a la transposición a otros registros del teclado, ya la podemos encontrar en los clavicimbanistas de los siglos XVI y XVII; practicáronla los virginalistas ingleses y aún más los clavecinistas franceses, sobre todo Dandrieu y François Couperin. Véanse de éste, por ejemplo, sus «Folies Françaises, ou les dominos», que también casi sin modular aballan sus colores y provocan sus contrastes por medio de trasladar la textura ocasionalmente una o más octavas arriba o abajo. Gracias a tan fácil procedimiento, la música de poca complejidad armónica no peligra de caer en la monotonía.

«Planys» acusan nítidamente la personalidad de Mompou; constituyen la raíz de su creación sucesiva; en ellos se halla cristalizando su ambiente armónico. Ambiente o lenguaje armónico enteramente personal matizado por su propia idiosincrasia sonora. Sin embargo, para las personas que sólo con la ayuda de las comparaciones saben situarse en la topografía musical, diré que el primer trozo de estas «Quejas» se encuentra en alguna parte entre Schumann, Grieg y las canciones populares de la Bretaña; el segundo recuerda la fase media de Scriabine, por ejemplo la de su «Preludio op. 51, núm. 2» (algo scriabiniana resulta también la indicación de Mompou: «*Dins la sombra d'una preocupació*»); el tercero se mueve entre Schumann y Fauré, mientras que

SANTIAGO KASTNER

el cuarto busca las agitadas y murmuradas tinieblas de entre Scriabine y Rachmaninoff.

Insistamos, empero, en que las determinaciones de parecidos ambientes excluyen toda posibilidad de plagios o de hechuras «à la manière de...». Mompou nunca ha precisado inspirarse en el trabajo de otros; en cambio, es más que natural que un artista joven exteriorice inconscientemente reminiscencias o residuos musicales absorbidos, como en el presente caso, durante la preparación para una carrera pianística con sus exigencias de conocimiento de literatura y eclecticismo en el repertorio. Además, ignoro completamente cuándo y cómo entró Mompou por vez primera en contacto con la música de Scriabine y de Rachmaninoff; la de Fauré, como dije en otro capítulo, relativamente tarde la conoció, y lo más moderno del repertorio interpretado por Mompou y Figueras en el debut barcelonés fué Grieg. (Al leer el manuscrito de mi librito, añadió Mompou a este párrafo lo siguiente: «Es Scriabine y Rachmaninoff, con los cuales entré en contacto hace pocos años. Fauré, en cambio, fué el principio. Tanto es así, que fué la música de Fauré que me despertó el deseo de escribir música.»)

Muchas ocurrencias musicales suelen manifestarse simultáneamente en las cuatro direcciones de la rosa de los vientos. Son numerosos los sincronismos compositóricos, las paralelas involuntarias que acaecen en el seno del arte y que nos recomiendan proceder muy cautelosamente y no abusar de la falsa denuncia. De todos modos, prosiguiendo Mompou con la evolución natural de la música pianística, será obvio mencionar que él se encadenó a ella en aquel lugar y estado que juzgaba conveniente para continuar sin producir interrupciones desnecesarias. «Impressions in-

F E D E R I C O M O M P O U

tims», creo yo, representa un puente entre la tradición pianística postromántica, la impresionista y el futuro camino de Mompou; aúnanse en este cuaderno los reflejos del pianismo de Chopin a Ravel con la traza característica del maestro español.

Surge en «Quejas» todavía otro porvenir muy personal: el de la mano grande. Mompou, que con la mayor facilidad consigue efectuar en el teclado extensiones de décimas y éstas todavía en acordes bastante rellenos de armonías auxiliares, gusta de aplicar intervalos anchos y abiertos, que sus dedos cogen sin la menor dificultad física. Si de un lado tamañas extensiones proporcionan cantidad de angustiosos problemas a los pianistas de manos pequeñas y de dedos cortos, por otro no se puede negar que acordes ensanchados y en posición extendida producen sonoridad llena y abarcan, según su reparto, mayor cantidad de resonancias armónicas (tal como sucede gracias al despliegue de acordes, por ejemplo, en el primer «Estudio en "do mayor"», de Chopin, una posibilidad sonora jamás soñada por Clementi), aumentando la voluminosidad y la redondez del sonido del piano. Esto y frecuentes pedales internos constituyen un sello característico de las texturas de Mompou y ocasionan vibración tan intensa. Puede la grafía musical del maestro aparecer parca en notas, pero sabido es que no es la masa de notas la que produce la cantidad y cualidad de la sonoridad, sino la buena disposición y distribución de los acordes, la hábil conducción de las voces. Este pormenor demuestra a Mompou maestro verdadero a partir de su primera obra publicada. La hábil ligación, amalgama o mezcla de armonías por medio del pedal fuerte representa otro refinamiento de nuestro autor.

Son aún dignas de referencia las secuencias, divisa téc-

SANTIAGO KASTNER

nica muy usada en la música instrumental de los siglos XVI al XVIII, y hasta más tarde, nunca completamente abandonada, y la que Mompou cultiva con abundancia. Y habiendo enunciado uno que otro detalle personal revelado por los pentagramas mompouianos, excusado será insistir prolongadamente sobre su construcción de la forma, por ser tan nítida y sencilla; lo mismo se puede decir del recorrido armónico de cada pieza, bastante más llano que el de una sonata de Scarlatti. Pero al contemplar tamaña sencillez, o, diría casi, desnudez de la estructura musical de Mompou, se queda uno maravillado cómo es posible producir, con tan escasos medios, tanta intensidad expresiva. Esta música sabe algo a la nobleza, pureza y a la transparencia de Corelli; representa una sublimación poética tan concentrada que ni Déodat de Sévérac, ni Cyril Scott, ni John Ireland, ni Walter Niemann lograron, aunque empleando medios mucho más amplios.

La segunda pieza de «Impressions intimes», «Ocell trist», terminada tres años más tarde que «Planys», respira un leve dejo raveliano; cuidadosamente provista de acentos por el propio autor, canta con inefable «mágoa» (valga la expresiva voz portuguesa) las tristezas del alma inocente de un pájaro. La tercera composición, «La barca», de 1912, muy delicada en su cromatismo discreto y armónicamente algo más expansiva que las recién mencionadas, se complace en apoyaturas y notas de paso que no desmienten la relación del autor con Chopin y Liszt. Es, sin duda, la más chopiniana de las obras de Mompou, hasta la suave ondulación rítmica, casi a guisa de vals, inclínase hacia la elegante voluptuosidad eslava. A continuación, «Breçol», de 1914, es una delicada brezadora no ajena a la armonía de Liszt; el diseño rítmico, un doce por ocho, una negra

FEDERICO MOMPOU

seguida por dos semicorcheas, cunea con blanda resignación. «Secret», de 1912, vuelve a los parajes scriabinescos. Dentro de su admirable equilibrio estructural, musitan las dudas misteriosas e informes del adolescente: dolor interrogativo, quejoso preguntar al que la timidez no deja poner alivio en las confidencias. Muy característica la obstinación del bajo—el secreto perdura—, las demandas de la melodía no hallan contestación, naufragan en el silencio. Y finalmente, «Gitano», de 1914, la última de las piezas que constituyen las «Impresiones íntimas». Aunque de hechura muy individual, nos vemos transportados al ambiente de algunas «Danzas españolas», de Granados; al de unas cuantas «Piezas españolas», de Albéniz; a la esfera de Malats y a la del Grieg de las danzas populares acompañadas de sus bajos toscos, típicos del folklore. No se trata, entiéndase bien, ni de una imitación ni de una adaptación de la técnica de aquellos compositores, sino apenas si de una aproximación ambiental. El hecho de que estotros modulan en su música mucho más que Mompou, tal pormenor de orden armónico y técnico nada tiene que ver con el resto de las órbitas musicales, cuyos vahos y lenguajes se relacionan muy por encima de la mera realización material. De todos modos, representa «Gitano» una de las composiciones de Mompou que más se entregan a la modulación y que menos se agarran a la inmovilidad armónica. Acompaña la bien doseada modulación el carácter ambiguo de la séptima (sensible), ora mayor, ora menor, haciendo oscilar esta obra entre el modo mixolidio y el corriente "sol mayor". Oscilaciones parecidas son también muy frecuentes en la música antigua; los virginalistas ingleses las empleaban con abundancia; John Bull, entre otros, nos da una prueba fehaciente en su «The King's Hunt», compuesta igualmente en el

SANTIAGO KASTNER

tono de "sol". «Gitano», pieza no exenta de giros pintorescos archiconocidos, todavía no llega a delimitar los contornos del españolismo individual de las creaciones mompouianas posteriores. Los viroles de «Gitano», según mi ver la más directa relación de su autor con Granados y Albéniz, serán, tal vez, los menos característicos de Mompou; ellos, empero, no dejan de evidenciar que también él sabe desempeñar su papel de músico en el ejercicio de un género más prodigalizado.

De esta suerte, para las premisas estilísticas de nuestro autor, resulta bastante elucidativo el conjunto de las «Impresiones íntimas», revelándonos al mismo tiempo la órbita musical de la cual partió Mompou para sus futuras exploraciones. Sobre todas estas piezas, como, desde luego, sobre el arte entero de nuestro poeta en sonidos, gravita la melancolía española.

Siguen, por orden cronológico, «Pessebres», concebidos entre 1914 y 1916, aquellos años de guerra tan fértiles para la producción mompouiana no interrumpidos por excitantes viajes a París, el músico permaneciendo en Barcelona sumido en el proceso de la creación musical.

Las tres piezas que integran los «Pessebres», una suite muy homogénea, muestran el Mompou inspirado en el rústico paisaje catalán. La «Danza», el comienzo de la suite, acentúa la ambigüedad de las sensibles mayor y menor, al mismo tiempo que no desdeña elementos modulatorios. Tanto esta «Danza» como el segundo trozo, intitulado «L'Ermita», y el último, denominado «El pastor», cultivan las tonalidades modales de ambiguas alteraciones del tercer grado con sus fluctuaciones, por ejemplo, en la escala de "sol", entre "si bemol", "si natural" y "do bemol" (recambio enarmónico), inherentes a la música popular del Lan-

FEDERICO MOMPOU

guedoc y del Rosellón (franceses) y de las colindantes comarcas catalanas, tal como las encontramos igualmente en ciertas composiciones de Déodat de Sévérac o de Antonio Nicolau. «L'Ermita», además, está dominada por un característico acorde metálico, matiz harto personal de Mompou.

Si hemos podido apuntar en «Impresiones íntimas» y «Pessebres» una que otra relación con los antepasados musicales de Mompou—y posee su ascendencia musical todo compositor—, las «Escenas infantiles» (1915-1918) y «Suburbios» (1916-1917) ofrecen el arte de Mompou completamente autonomizado. A estas dos colecciones debemos añadir las «Fiestas lejanas», porque la suave poesía de estas tres, a saber: «Escenas infantiles», «Suburbios» y «Fiestas lejanas», centra en ruidos vividos, en vivencias visuales, que se transformaron en música. El ciclo entero, aún por terminar, que comprende «Suburbios», pertenece probablemente a las obras que con más hondura calan en el hontanar psicomusical de Mompou. La cantidad de sus imágenes viviólas en la periferia de su ciudad natal, cerca de la montaña o próximo al mar o en el silencio del frondoso Parque de Montjuich, adonde el aire lleva los rumores de la urbe y en el que se quiebran las resonancias del emporio en vibración constante. Cual un cuerpo astral circundan los personajes de «Suburbis» su polo magnético en alternante atracción y emanación. No sólo vivió Mompou sus «Suburbis», sino que sobre ellos también escribió literariamente; redactó pequeñas historias, relatando su impresión e imaginación de las escenas vislumbradas en los arrabales.

No será exagerar con decir que todos los «Suburbis» pertenecen a las más sentidas obras de Mompou. Y con qué convicción se explaya en ellos el «recomençament» del autor, recomienzo después de haber sacudido el peso de lo

SANTIAGO KASTNER

rebuscado, de las disquisiciones, de las complicaciones, que tanto cohiben el arte de nuestra época. Hubo ocasiones en que Mompou nombró a Eric Satie como el símbolo del nuevo primitivismo, del «recomençament». Opino, sin embargo, que Satie fué movido por muchos motivos de «snob», de «enfant terrible», de intelectual saciado, que en el fondo de su alma no sentía aquella pureza angelical, aquel candor natural y espontáneo, aquella discreción no claudicada de Mompou. Satie jamás hubiera sido capaz de expresar tanta delicadeza, tanta inocencia, tanto rubor infantiles como expone Mompou sin el más mínimo esfuerzo o sacrificio de la naturalidad en sus «Escenas infantiles». Los niños de las «Kinderszenen», de Schumann, nunca se ven libres de ayos y tutores; son niños imaginados por un crecido; los del «Children's Corner», de Debussy, parecen meninos de postín encerrados en lujosa «nursery», al paso que los seres infantiles de Mompou son rapaces y muchachas de vaguedad juvenil, criaturas cristalinas que sueñan al aire libre. Basta ver en sus «Cris dans la rue» de las «Escenas infantiles» la indicación dada al motivo central, el canto: «Chantez un peu grossièrement», canto que se repite en la última pieza de esta auténtica suite basada en una siempre idéntica célula temática de la segunda mayor ascendiente y en su inversión, o sea descendiente. Pero las «Jeunes filles au jardin» no dan entonación grosera a su melopea; participó entre tanto la melodía de la transformación ambiental de la calle en jardín, e indica su autor: «Chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide», haciendo surgir delante de nosotros los rincones de niños verdaderos.

Si pudimos constatar en las obras anteriores ataderos con el romanticismo, en todas las piezas que integran el género de los «Suburbis», la báscula estético musical del maes-

tro se inclina más hacia el impresionismo, mas sin perder su aureola de sentimiento subjetivo. El poder de caracterización aumentó considerablemente en todo cuanto pertenece a «Suburbios»; la faceta de este arte no consiste en el corriente impresionismo acuoso, sino en plasticidad matizada. El verdadero impresionismo francés es mucho más vago y más grisáceo que el del catalán. En el de Mompou hay cielo añil, sol de España. En relación a Debussy, encuéntranse llenos de espíritu las figuras humanas y los paisajes de Mompou. Es que el arte racial español nunca puede esconder el realismo; es éste una de sus condiciones primordiales.

Y será éste el momento oportuno de hablar algo del españolismo o quizá, mejor dicho, hispanismo de Mompou. La trayectoria del autor de las «Escenas infantiles», que se mueve entre Barcelona y París, lo aísla aparentemente del musical «hinterland» español, y podrá haber quien crea que por eso su arte carece del sólido perfil ibérico. No se debe perder de vista que todas las hazañas musicales de nuestro artista obedecen a la soledad. Su estética, su forma, su armonía, su grafía, no fueron aprendidas con ninguno de los pocos profesores que tuvo; ante todo, autodidacta en la composición y dotado de extraordinaria fantasía, se comprende que Mompou no sintiese ningún deseo de hacerse epígono o de asimilarse al estilo de otros autores españoles, ya que él halló el suyo muy temprano en la imaginación del «recomençament». Tampoco es Mompou de los artistas que para componer precisan de la convivencia con otros músicos; la plenitud de su soledad explica sobradamente su escaso contacto con otros compositores.

Como se ha visto en otro capítulo, las relaciones personales de Mompou con Granados se reducen casi a aquella

SANTIAGO KASTNER

única entrevista, durante la cual éste le entregó la carta de presentación para Fauré. Durante los años de París, no tuvo Mompou la menor relación con Joaquín Turina. Con Manuel de Falla, en cambio, se veía siempre que éste iba a la capital de Francia; pero cuando Mompou se instaló en ella, Falla ya había vuelto a residir en España. Asimismo, no necesitó Mompou el empuje de otros españoles, tal como Turina lo recibió de Albéniz, para infundir a su obra rasgos que fijen la procedencia geográfica. Mompou es seguramente tan español como Albéniz, Turina o Falla; solamente no usa el lenguaje de la Arabia española, el pintoresco estilo andaluz con claveles, anís y jipíos, y tampoco abusa de la segunda aumentada, ese intervalo tan maltratado, ni de la imitación de guitarreos. El prisma de Mompou espiritualiza lo popular, atenúa todo lo que podría venir a ser exuberancia basta. Sin embargo, con qué fuerza impresiva dibujó los dos apuntes de «Gitanos» en «Suburbios»; no hay sol de España más relumbrante que el de estas piezas, no pueden ser más burilados los rasgos fundamentales de sus figuras. Y sólo es calle española y ninguna otra aquel «Carrer» con «el guitarrista i el vell cavall». Y la gracia, el brío de «L'home de l'aristó»! ¡ Y el vals fatigado y tristón de las «Fiestas lejanas»! No exagera Mompou el escenario español; no cultiva ni la España de pandereta ni la de los trágicos y sangrientos eccehemos. La suya es una España equilibrada, europea, pero llena de carácter que se universaliza merced a su consistencia, a su espíritu, por lo que humanamente tiene de común con otros pueblos y no por su color y por su fachada pintoresca, que es lo que atrae a los turistas incultos e incautos.

Debajo del punto de vista de la grafía musical, suspendió el autor en el gran ciclo de los «Suburbios» las líneas

FEDERICO MOMPOU

divisorias de compás. Esto con fundamento absoluto, de dos cosas, una, pues, o se siente la estructura melódica tan sencilla, el ritmo y el compás de esta música, o más vale abstenerse de tocarla, porque aprender sin sentir no es lo mismo, es inútil. Los titubeos de la pálida «Ciegucecita» se hace menester poseerlos en el tacto de la mano; no es música que se puede martillar acompañada del tictac de un metrónomo. Además, resulta clarísima la sintaxis musical del maestro, muy legibles sus puntos de exclamación, interrogación, suspensión y respiración, de modo que se torna superflua la inserción de otras señales rítmicas mucho menos expresas.

La armonía modula en estos «Suburbios» menos que en algunos trozos de las colecciones anteriores, pero es más irisante. Existen más superposiciones de intervalos, se evidencia una mayor riqueza en la combinación y composición de los acordes, evitando, eso sí, toda disonancia agresiva, toda armonía sucia. Junto a los acordes metálicos hay otros blandos de la más declinada paleta impresionista. Es en «Suburbis», «Diálogos» y «Charmes» donde la armonía de Mompou más se diluye; sus obras de años más recientes acusan nuevo endurecimiento armónico, concretización de imprecisiones impresionistas; empero, sin mengua de la complejidad y variedad de los ingredientes armónicos. Encontramos en las obras ulteriores un sentido horizontal de la música; una conducción de voces más incisiva, que no se aviene con la fase más impresionista del autor y a la cual pertenecen precisamente las tres referidas colectáneas.

Solía Mompou terminar sus piezas anteriores al ciclo de los «Suburbis» con un acorde perfecto, enteramente consonante, significando límite y punto final. Los comienzos y las terminaciones de los «Suburbis» no participan de los con-

SANTIAGO KASTNER

finés materiales de la mayoría de la música. Parece como si los «Suburbios» existieran eternamente, sólo que Mompou los capta en el éter haciéndolos audibles para nosotros. Cuando empezamos a oírlos, diríamos que ya estuvieron sonando durante largo tiempo (la «Fantasía Baética», de Falla, comienza también de esta suerte), y que únicamente, poco a poco, cobran realidad para nuestros oídos. Su fin tampoco se acaba; en su lugar, se desvanece, se amortigua, se esfuma. Eterniza Mompou las notas finales y prolonga la imaginación auditiva enturbiando los últimos acordes mediante la añadidura de una segunda o de otro intervalo de baja tensión disonante. Tal adjunción insignificante sumersa en la resonancia producida por el levantamiento, por medio del pedal, de todos los apagadores del piano, destruye la sensación de una conclusión tajante. Desde luego, no significa esto un procedimiento exclusivo de Mompou; igualmente aplicáronlo Mahler, Scriabine, Debussy, Falla, Ireland, Scott, citando al azar; para el catalán, toda vez, no deja de constituir un poderoso medio sugestivo. Hasta hubo quien dijera, y con razón, que «La calle, el guitarrista y el añoso caballo» acaban en el cielo.

No será aconsejable aproximar los «Suburbios» demasiado, como lo hicieron algunos críticos, a Debussy o a otros impresionistas franceses. Las imágenes y estampas de los verdaderos impresionistas son más conscientes. Mompou no pinta o ilustra como Debussy; éste es más pintor de ambientes, mientras aquél es evocador de estados de ánimo. En la obra de Debussy abundan las páginas relacionadas con paisajes, ambientes de la Naturaleza o escenas de la vida que se pueden retener en una visión pictórica; así no acaece en la obra de Mompou, en la que apenas los «Suburbios», incluyendo en ellos las «Escenas infantiles» y poca cosa más,

se refieren a algo visible que podía representar un programa. Jamás ha sido la música española tan ilustrativa como siempre lo fué la francesa. Reproduce Mompou en la música sensaciones sentidas, evoca «moods» y «Stimmungen»; pero no suele dibujar cosas vistas, concretizar cuadros musicales. El fondo psíquico de la música de Mompou será, sin duda, más vago que el de Debussy o Ravel; mas dado que el catalán mantiene a través de su obra entera la misma disposición de ánimo, sin modificarla, y en la que radican todas sus evocaciones y sensaciones, por distintas que sean, no hay peligro de formarse un caos de vaguedades. Otro pormenor que diferencia la música de Mompou de la de Debussy es la estructura de los períodos musicales. Los períodos musicales de Debussy suelen ser muy irregulares y de composición caprichosa, mientras que los de Mompou se atienen a la estructura regular no desprovista de simetría y de números iguales de compás. Radicando Mompou en la estructura de la canción popular, acusa su música formas y construcciones mucho menos complejas y diluídas que la de Debussy. Precisamente en cuestiones de construcción y de arquitectura musical mide un gran abismo entre Debussy y Mompou, y es el conservativismo manifestado en la estructura de los períodos musicales que no hace participar Mompou en la elasticidad del impresionismo francés.

Como queda dicho, salvo en los ejemplos aducidos, no intenta hacer cuadros. Su visión pictórica de una pieza musical es inconsciente; le acontece con frecuencia ver la imagen sólo después de haber realizado la música. La mayoría de los impresionistas son ajenos a este procedimiento inverso. Tuvo Mompou, además, ambiciones de escritor literario. A pesar de su timidez y su inhibición de comunicarse con otros, sintió la necesidad de abrirse, de exteriorizar las fuer-

SANTIAGO KASTNER

zas concentradas en su interior, y no haciéndolo escribiendo prosa o poesía, convirtió sus afanes en música. No cabe la menor duda de que, trasladando sus pensamientos al arte sonoro, antes de concebir cuadros llenos de asuntos pictóricos, se expresaría conforme a la sazón se le antoja a su espíritu despreocupado. Muchos títulos de piezas de Mompou no son nada más que un hábil disfraz de música absoluta e íntima; en lugar de nombres tan poéticos como evocadores, sería más verídico encabezar no pocas páginas con el rótulo de «Efluvio sonoro». Aunque siendo así, debemos concordar en que un título más poético perfuma el ámbito de mejor manera y guía al intérprete desprevenido.

Al hablar de las «Fiestas lejanas» me anticipé a los «Cantos mágicos», escritos en 1919, siendo, como es sabido, la primera obra impresa. La ida, en 1921, de Mompou a París, sus inmediatos éxitos gracias al apoyo de Vuillermoz, Motte-Lacroix y otros, pronto le abrieron las puertas de los grandes editores franceses, publicándose a partir de entonces todas las obras anteriores y que vine comentando. Data de aquel año la consolidación de Mompou en la vida musical internacional. A la edad de veintiocho años tornóse compositor consagrado.

«Cants Mágics» aparecen desde el punto de vista pianístico y musical más sencillos que los «Suburbis». Los acordes metálicos encuentran aquí largo aprovechamiento. Aseméjense estos «Cants Mágics» a primitivas fórmulas de conjuro. Son sutiles tejidos armónicos divididos en notas esenciales sobre otras de mero fondo decorativo. A estas páginas no les puedo negar cierta monotonía; opino que no alcanzan la genial concentración de todos los «Suburbios».

Infinitamente más logrados y repletos de interés resultan «Charmes» (1921), dedicados a Emilio Vuillermoz. El

FEDERICO MOMPÒU

propio autor definió «Charmes» por «forme primitive d'incantation», lo que fija de manera inequívoca el contenido de estas piezas. Ya el primer trozo «pour endormir la souffrance» hace entrever, en el diseño invariado de la mano izquierda, el dinamismo rítmico percutivo de algunas páginas a seguir. Semejante obstinación de percusión, casi maquinal o salvaje, se aviene perfectamente con estas eyaculadas fórmulas musicales tan exóticas y paganas como la obsesión de las convulsiones frenéticas y éxtasis rítmicas de algunos pueblos de la periferia europea. En «Charmes» se mezcla este elemento primitivo, pero tan actual en la música contemporánea, admirablemente con los rasgos románticos, impresionistas y expresionistas, originando un estilo característico por excelencia, al mismo tiempo que aúna diversas tendencias de la música nueva.

La segunda fórmula, «pour pénétrer les âmes», las penetra de veras. La tercera, «pour inspirer l'amour», se parece en su principio al tercer «Preludio», igualmente repartido en dos elementos: uno, melódico; otro, rítmico-armónico; después se consuma este «Charme» en desenfrenado dinamismo percutivo hasta retomar su idioma emparentado con los expresionistas misterios scriabinescos. El cuarto «Encanto», y el quinto, llevan sus títulos confundidos; el del quinto corresponde al cuarto; el de éste, a aquél. Así, llámase el cuarto «Charme», «pour les guérisons», curación a base de sonoridades éneas de campanas y éxtasis de obstinado ritmo percutivo. El quinto, «pour évoquer l'image du passé», reúne, tal como el primero, las distintas tendencias todavía más agudizadas e ilustra el estilo del autor en posesión de sus mejores cualidades. Y al fin, el «Encanto» sexto, «pour appeler la joie», llamando por una alegría que, si llega,

SANTIAGO KASTNER

se hará acompañar de la melancolía. Hasta a los «Charmes» los vela un cendal de cordojo.

No carece de razón al decir el anónimo cronista holandés que la esencia espiritual de «Charmes» recuerda los «Six Epigraphes Antiques» de Debussy. En ambos ciclos pulsa el mismo sentimiento de la Naturaleza; los dos, Debussy y Mompou, escuchan las voces de la creación divina.

Del año 1921 datan también las «Tres variaciones», evidenciando el ingenio del autor en el arte de la española Diferencia.

En 1923, época en que Mompou fijó su residencia en París (hasta 1939), salen el primero y segundo de los «Diálogos», seguidos en 1941 por el «Diálogo» tercero, al que ahora se debe añadir un cuarto, resuelto en 1944. Ellos todos son composiciones altamente evocadoras, ejecutadas en posesión de la máxima madurez técnica. A través de los «Diálogos», igual a lo que sucede en muchas otras obras de Mompou, el romanticismo pianístico se trasvena, celebra su encendido ocaso antes de naufragar en los cerebralismos del vulgo, sin conexión íntima con uno de los más entrañables instrumentos del arte sonoro.

Cual un oasis surge el arte mompouiano de recomienzo en una época de excesiva disquisición y complicación técnica. Puede su estilo resultar despojado, primitivo o sintético; pero jamás será desnudo, álgido o yermo, manteniéndose siempre poético y cálido.

A partir de 1923 decrece ligeramente la actividad creadora del maestro. Aun así, durante los años que van del 23 al 39 produjo una serie de obras que, si no aumentan, por cierto conservan el nivel superior de las composiciones anteriores. No encontrando en la lista de obras mompouianas ninguna cuya fecha de conclusión corresponda a los años de

1931 a 1936, será lícito suponer una pausa creadora, necesaria a cada artista, para la reconcentración y la toma de nuevos alientos. Desde 1941, sin embargo, podemos constatar una renovada intensidad productiva sólo comparable a los primeros lustros de su labor.

Las épocas de composición de los «Preludios» y de las «Canciones y Danzas» se entrelazan sin cesar. Ambos ciclos quieren ser vistos en su conjunto. Por relacionarse más con las obras ya comentadas, será preferible proseguir mano a mano con los «Preludios».

Excepción hecha del segundo, contienen los «Preludios» menos elementos impresionísticos que los «Suburbis», incluso las «Escenas infantiles» o los «Encantos»; en su lugar, volvió a atizarse la savia del romanticismo. Esto no significa tanto una transformación armónica como ambiental. Impresionismo o romanticismo no pueden ser determinados a través de meros fenómenos armónicos. Los ingredientes armónicos de ambos son frecuentemente idénticos; apenas resulta otra su aplicación. Los blandos acordes de nonas, de segundas mayores, los acordes compuestos a base de cuartas, tanto existen en la música de ambiente romántico como en la de esferas impresionistas o expresionistas. Tampoco constituyen armónico tipismo impresionista las formaciones fundamentadas en escalas pentatónicas o en escalas de seis tonos enteros. La tan debussyana escala por seis tonos enteros, asentada en dos triadas aumentadas, sin provocar efecto impresionista, aparece ya en la «Fantasía» de Liszt, sobre el mozartiano «Don Juan». Trátese o no de una fusión de musicales elementos románticos e impresionistas, cromáticos, diatónicos o modales, todos ellos encuentran en el arte de Mompou su ahidalgamiento.

El primero de los cuatro «Preludios», compuestos en

SANTIAGO KASTNER

1928, acusa curvas melódicas harto románticas. Su comunicativo contenido extremadamente cálido y sincero se aviene con la indicación sobrepuesta: «Dans le style de romance». Lejos de ser retórica, es música que habla al corazón. Pertenece, sin duda, a las más pungentes y personificadas páginas de Mompou.

La pieza que figura en el cuaderno de los cuatro primeros «Preludios» como «Preludio segundo», debido a un error, el propio autor le atribuyó al principio esta denominación que no le corresponde. En realidad, pertenece esta obra al género de los «Suburbis» y su música pretende evocar impresiones suscitadas por pregones de vendedores ambulantes. Todavía recuerda el maestro que el motivo que constituye la principal idea musical de la sección anotada en el ritmo de tres por cuatro, y que lleva la indicación de «avec éclat», reproduce el grito de «La natera noies!». Efectivamente, el carácter de esta pieza, su mayor diversidad temática, su ambiente evocativo, su forma más dilatada, participa de la índole de los «Suburbios». En una futura edición de los «Preludios» sustituirá Mompou el que ahora lleva el número dos por otra obra adscrita a las modalidades de los «Preludios» y constituirá este «Suburbis» y «Ex-Preludio» parte de una nueva colección de piezas inspiradas por los rumores de los arrabales. Por el relieve de sus cambiantes y la sugerencia de ambientes plásticos, recuerdan estos «Crits de venedors» la concentración visual de «El carrer, el guitarrista i el vell cavall», «Gitanes» o «L'home de l'aristó»; son pedazos de música en que el compositor expresa con idéntica experiencia humana lo óptico y lo auditivo de un cuadro concebido; podría decir: una música en que se conyugan el alma, la vista y el oído, cuya quintaesencia es tridimensional.

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, recuerda algún tanto la estética de la pintura de Dalí y de Grau Sala. Al mismo tiempo, deja traslucir un vago expresionismo, diría un expresionismo zuñado por un esteta mediterráneo. Mejor que en este «Preludio», casi no se pueden aprovechar las contrastantes condiciones sonoras del piano.

El cuarto de los «Preludios», con su aire de ronda infantil, ronda muy catalana en franca oposición a la francesa del último tiempo de la «Sonata para violín y piano», de César Franck, tiene su base literaria en el «Cántico de los cánticos». Merece atención especial la esmerada conducción de las voces que todas cantan, requiriendo asimismo interpretación bastante matizada y diferenciada.

Síguese el por su indecible sencillez tan sublime «Preludio» quinto, concebido en 1930, cuando Mompou vivía rodeado del bullicio parisiense. No es la primera vez que un artista halló el silencio en medio del fragor de las masas. Después de mi artículo publicado sobre dicho «Preludio» en el *Jornal do Comércio e das Colónias*, de Lisboa (21/II/1943), no creo haga falta añadir más comentarios. Juzgando haber conseguido resumir a través de mi crónica en lengua portuguesa los aspectos principales del arte de Mompou, quiero para la orientación del lector, reproducirla aquí:

«Qual um convite para, longe do alvoroço das multidões, nos recolhermos em serena contemplação, orna Federico Mompou as capas das suas obras com uma vinheta, representando uma capelinha de porta aberta, ladeada por dois ciprestes. Encostadas à montanha que mira para o mar, essas ermidas por centenas se contam na Catalunha.

Paisagem de penhascos, oliveiras, vinhas e pinheiros.

SANTIAGO KASTNER

Profundo, o vermelho da terra, o anil do céu, o amarelo da giesta, o azul da marinha. Diáfana, a luz do país mediterrâneo; no ar, uma fragrância de aromáticos tomilhos e alecrim. De semelhante âmbito emana a música de Mompou. Podemos ainda imaginar-nos no átrio da capelinha, junto da porta aberta: um piano e, diante dele, o silencioso músico, escutando as vozes da natureza, ouvindo, ao longe, a melopeia duma vernácula canção catalã, ou procurando distinguir, de entre a vozeria que lhe chega dos arrabaldes dum empório muito próximo, o rasgado dum guitarrista, a canção de roda que entoam as crianças, o passo cansado dum velho cavalo—tôdas essas percepções destinadas a transformar-se, de sensações absorvidas, em vibrações sonoras.

A obra de Federico Mompou deixa descansar os que entraram no labirinto da música moderna. No meio de complicadas construções de extensas sonatas ou sinfonias, do vórtice de teorias e conceitos sobre linguagens harmónicas e sistemas tonais, eleva-se a solitária atalaia deste artista nato, de onde se avista, só, beleza, encanto, requinte e proximidade da natureza. Mompou é um poeta do piano; conhece os segredos sonoros do instrumento como talvez unicamente os conheceram Chopin, Scriabine, Albéniz, Fauré e Debussy. Quero dizer: a valorização inteira das possibilidades, tanto físicas como acústicas do pianoforte em que se canta e não se bate.

Impressionismo e neo-romantismo acharam em Mompou uma espontânea confluência. As sensações por êle absorvidas, e a que antes nos referimos, originam uma música que, além de ser imagem plástica, representa o reflexo da intensidade de vivência e do poder comunicativo do seu psiquismo. Graças às suas faculdades sugestivas, ao seu espírito de abstracção, pode Mompou mover-se em formas reduzidas sem

pecar por pobreza e usar combinações harmónicas muito coloridas, quasi isentas de modulações.

A ausência de progressões tonais não surpreende, visto os motivos em que o autor se inspira, procederem frequentemente da música popular que modula pouco. Nem por isso o mestre se limitaria à estilização do folclore; acima de tudo aproveita a incitação produzida pelo ambiente vernacular, realizando uma nova criação completamente independente. Identifica-se com o clima musical do seu país sem necessidade de o procurar com o artificial convencionalismo de um intelectual. Lembremo-nos dos contornos fundamentais, de grande relêvo, embora de forma extremamente sucinta, quinta-essenciada, cheia de emoção e ambiente, contornos saturados de paisagem e personalidade, como se nos apresentam na música dos "Suburbis", das "Cenas Infantís", de "Charmes", de "Fêtes lointaines", de "Impressões íntimas", das "Canções e Danças" ou dos "Preludios". Admirável êsse mistério criador em que a inteligência e a emoção se unem tão perfeitamente.

Há bastantes anos que Mompou não publicava nada. A sua silenciosa distinção afasta-o da publicidade especulativa, sendo cada edição precedida de um prolongado exame auto-crítico. Só agora autorizou que se imprimisse o seu último "Preludio" que há poucos dias tive o grande prazer de receber do autor.

Se Mompou foi conciso nas suas obras anteriores, neste novo "Preludio" o seu poder eliminatório ainda aumentou. Igual a Falla, Azorín, García Lorca, Gargallo ou Zuloaga, possui também Mompou essa espanhola qualidade de concentrar-se na fixação do essencial. Suprimem-se os interstícios supérfluos, os espaços puramente decorativos. Em sessenta compassos de música comprime, o autor, o seu ma-

SANTIAGO KASTNER

terial melódico, e harmonizá-o com tanta discreção e transparência que parece inverosímil que possa produzir, no instrumento, semelhante riqueza sonora. Vinte compassos de formosíssima melodia "dolce cantabile" são seguidos por outros vinte de motivo animado e contrastante, fazendo-se, depois, a repetição dos vinte compassos "cantabile" e a conclusão. Analisando, parece pouco; no entanto, é o conteúdo que importa.

Recondita emoção, sensibilidade lírica, suave melancolia, um pouco à guisa dos virginalistas ingleses, dos quais Mompou herdou também a sua singular polifonia perforada, domina o ambito expressivo destas páginas. É música pura e absoluta, de clareza mediterranea; são sensações e sentimentos comunicados por uma alma delicada. Esse estilo aforístico de subtilíssimo conteúdo, há de surpreender o vulgo e as massas. Sempre lhe custa compreender o essencial da Arte. Porém, com razão opinou Azorin: "O essencial em arte é o selecto." Música de candor aristocrático; à essência da obra de Mompou pertencem, também, o seu hispanismo e o seu catalanismo. O autor de "Suburbis" não é, apenas, um compositor regional, como o era, até certo ponto, Déodat de Sévéric. O músico catalão é muito mais original e amplo nos seus conceitos, exprimindo, a sua obra, características de uma nação inteira.

A porta aberta da capelinha, que mostra também a vinhetta do frontespício do recente "Prelúdio", dá acesso a um mundo musical em que nos distanciamos do vulgar, do estri-dente e do pretensioso, para admirarmos a virtude de ordenar os sons conforme as suas mais vantajosas condições físicas e leis acústicas, para gozarmos pura beleza e espiritual consistência. Arte do amago, cuja ensimesmação e sinceridade nunca cessarão de cativar-nos.

Ser essencial, concentrar a expressividade, eis o artil que custa atingir. Em Espanha, Falla e Mompou alcançaram-nos por ventura. A despojada simplicidade da forma, da textura e da harmonia dêste "Preludio", tão rico em substância imaterial, representa, com eloquência, o estado de depuração ao que pode chegar a música sem ser prejudicada nas suas necessidades expansivas. Que também a obra de Mompou se torne um bem espiritual comum a todos os amadores de música da Península. Faz-se mister subir à ermida catalã e entregar-se, nessa abençoada terra, à serena contemplação musical.»

A la producción del año de 1930 pertenece, otrosí, el sexto «Preludio», escrito para la mano izquierda sola. Bajo el título de «Séptimo Preludio» hízome Mompou escuchar una sugestiva composición, continuando la característica trayectoria de este género.

Con el octavo «Preludio» (1943), cuyo molde conserva esencialmente los principios de construcción idénticos a los del primer trozo de «Planys», compuesto treinta y dos años antes, emprende el autor una mayor intensificación de su inclinación polifónica y contrapuntística. La urdimbre del tejido musical aumentó en densidad; las distintas voces procuran la imitación motívica, contéstanse, derivando pequeños contrasujetos; la armonía parece más bien un resultado de su inherencia en la polifonía que una consecuencia de construcciones verticales y homófonas. Dentro de la economía de los motivos, con sus secuencias, imitaciones y respuestas, recuerda esta estructura los procedimientos propios a las primitivas «Fantasías» monotemáticas de la música de tecla de los siglos XVI y XVII. A través de su hilatura de rancio Tiento, el octavo «Preludio» nos conduce a regiones mu-

SANTIAGO KASTNER

sicales opuestas a la resquebrajada textura de los «Suburbios». Si en éstos y hasta en otros «Preludios», la expresión musical y ambiental varía o alterna constantemente dentro de su número y orden de ideas diferentes, en el presente «Preludio» se mantiene la ininterrumpida fluencia de la única idea ambiental, de la exclusiva disposición psíquica, que no modifica su humor. Ni las alteraciones armónicas, originadas durante las reexposiciones temáticas por cada vez distintas notas de paso, por modulaciones o por sorpresas resultantes del cambio de la composición o disposición de los acordes, consiguen que estalle el apretado círculo unimodo. Tal música, absorta en la contemplación estática, nos hace recordar la finalidad del «recomençament» mompouiano. Y demuestra que su recomienzo vigora con intensidad acrecida en el sentido de infundir llenanza y profundidad aún mayor a sus creaciones sucintas y sintetizadas. Noble, comedido, amoroso y depurado romanticismo pianístico, emana del octavo «Preludio».

De momento termina la serie de los «Preludios» con el noveno, concebido en 1944, y que se derrama por las vertientes del anterior.

Para una colectánea de piezas relacionadas con visiones de la Exposición Internacional de 1937, celebrada en París, a la que, a petición de la pianista Marguerite Long, contribuyeron varios compositores, entre ellos Ernesto Halffter, Arthur Honegger y Bohuslav Martinu, compuso Mompou sus «Souvenirs de l'Exposition», que, igual a los trozos de los otros autores, se resienten de la premura del encargo. El álbum entero de «L'Exposition» resultó bastante flojo.

Durante el 1938 hizo Mompou también sus «Variaciones sobre un tema de Chopin». Constituye el séptimo «Preludio en "la mayor"», de Chopin, el tema sobre el cual erigió el

poeta español del piano sus hermosas variaciones, que, sin abdicar de su personalidad, se amalgaman perfectamente con el espíritu chopiniano. Por un lado, evidencian estas variaciones el camino recorrido desde Chopin a Mompou, y demuestran cómo una época prepara a la otra y cómo lo nuevo nace de lo anterior; y por otro, dejan entrever cuán profundamente radica Mompou en la tradición pianística, de la que se puede decir es heredero auténtico. Según se puede desprender de las mencionadas variaciones, no son inferiores a Chopin la finura y la delicadeza aristocrática, el sentimiento poético y musical de Mompou.

Réstanos por comentar el importantísimo conjunto de las «Canciones y Danzas», iniciado en 1921, ensamblaje de verdaderas joyas musicales.

La canción popular ha jugado siempre un gran papel en la música erudita. 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. Las grandes músicas nacionales, y no sólo las de hoy, ciméntanse en proporción muy considerable en los datos de la música vernácula. Los vihuelistas españoles, los virginalistas ingleses, los organistas franceses del siglo XVIII, pertenecen a los más preclaros aprovechantes de las melodías populares, y ya no cabe decir cómo Frescobaldi, Scarlatti, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms y tantos otros clásicos se inspiraron en estos comunes bienes musicales. Con el advenimiento de las nuevas escuelas nacionales, formadas durante el siglo XIX, comenzaron también los estudios científicos de la música popular, cuya finalidad es la de determinar las características, tanto armónicas como melódicas, rítmicas y, con todo, morfológicas de las canciones; investigaciones y estudios que

SANTIAGO KASTNER

poco a poco se transformaron en una ciencia que tiende a complicarse cada vez más. Sobre todo, la armonización de canciones y danzas populares tornóse en un asunto apasionadamente discutido, olvidando muchos músicos que existe cantidad de música folklórica que no soporta armonización alguna y que jamás se destinó a ser envuelta en un ropaje sonoro ajeno a la absoluta autonomía musical inherente en semejante música pueblerina.

Debe añadirse que los aferrados nacionalismos que sólo comprenden lo nacional a través de lo exterior y tangible, ocasionaron verdaderos aludes de música popular, aderezada para servir en las salas de concierto del mundo entero de distracción pintoresca y de propaganda a la vez turística y patriótica. Sin embargo, la excesiva sofistería alrededor del arte popular hizo que numerosos compositores ya no se aproximasen con espíritu musical espontáneo a la melodía popular, sino procediendo a la vivisección de ella misma, aciertan únicamente sus condiciones estructurales y su ciencia, pero no sus premisas, que la capacitan para subsistir en lo privativo del arte selecto. ¡ Cuántos compositores no suelen fracasar en la armonización del arte sonoro pueblerino! Y es porque unos proveen acompañamientos demasiado rudimentarios, armonizaciones estereotípicas en extremo, mientras que otros pecan por el contrario, envolviendo a los sencillos cantos en una serie de armonías sobrecargadas sin corresponder a su ámbito armónico (supuesto que tal exista), o la ahogan en una profusa red contrapuntística acompañada de los últimos adelantos de la más artificiosa técnica de composición. Ver una canción popular injertada en tan sabihondo arreo musical me causa siempre el efecto de una campestre flor de enredadera colocada en medio de un ramo de esos opulentos tulipanes que se cultivan en los planteles holan-

deses. El acompañamiento y la armonización de melodías populares debe ser cual una sencilla y leve almohada sonora contra la que éstas se apoyan.

Dado que hay tosquedades en todo lo que anda en las bocas de las gentes, a los compositores bien intencionados no se les puede negar el derecho de dignificar las melodías, rectificando o modificando uno que otro giro demasiado zafio. Ofrece la moderna música erudita muy pocos arreglos de música popular que se pueden equiparar a la superior cualidad artística de las realizaciones de Mompou. No cabe duda de que el «recomienzo» mompouesco se aviene a maravilla con la despretensión de las melodías folklóricas. Sus arreglos, por artísticos y refinados que sean, aptos de convencer al más selecto de los gustos, de ningún modo abdicaron del candor pueblerino y del airecillo rural, y siempre serán comprendidos del pueblo y reconocidos como auténtica música vernácula. Ennoblecíó Mompou las melodías populares catalanas sin enajenarlas de su gleba. Desde luego, las «Canciones y Danzas» de Mompou existen para ser escuchadas o tocadas y no se prestan a ser descritas con palabras que, por escogidas que sean, nunca acertarán en dar una noción exacta del hermoso ambiente poético contenido en esta música.

Es admirable cómo el maestro logró fundir su propia personalidad musical con la idiosincrasia del folklore, cómo ha podido extraer de ambos elementos una nueva unidad tan de acuerdo con las dos modalidades. Y al revestirse de universalidad, estas «Canciones y Danzas» se hacen entender en cualquier parte del mundo civilizado, exhalando ellas la savia, «el suc», del terrón catalán.

Las melodías populares de las canciones y de las danzas, tal como se encuentran encadenadas en los distintos pares de Mompou, primitivamente nada tienen que ver las unas

SANTIAGO KASTNER

con las otras. Ha sido el seguro instinto estético de Mompou, que supo hallar para cada canción una melodía de danza adecuada y conyugar tan estrechamente la danza con la canción de modo que parecen inseparables. No es sólo el mantenimiento de la misma tonalidad a través de la danza y la canción que las aúna con tamaños lazos íntimos; es que, al mismo tiempo, respiran ambas idéntica órbita psíquica, sus confines ambientales se entrelazan a través del más cercano parentesco. Todas las ideas musicales están expuestas con el máximo interés artístico, de suerte que no hay repeticiones obvias que podrían cansar, y esto, en parte, debido al ingenio de Federico de saber o revestir cada reiteración temática con el diseño pianístico de la armonización levemente alterado o subordinar su conceso a una necesidad de transformación, ora métrica, ora psicológica. Jamás asistimos a repeticiones inútiles a guisa de reexposición, por la sencilla razón de que Mompou no especula con la forma y no encostra la música de origen popular con problemas que no le son correlativos.

Las combinaciones armónicas son sensiblemente las mismas de las otras obras de Mompou. Características de la técnica de composición del maestro, y que encontramos más en las «Canciones y Danzas» que en los restantes ciclos hasta ahora enumerados, son las pequeñas notas que coloca de cuando en cuando por encima del canto, como si fuesen resonancias armónicas o notas secundarias de fondo, que envuelven a la melodía en una tierna niebla sonora. La primera «Canción y Danza» acusa abundancia de tales resonancias sobrepuestas, que tanto pueden consistir en una sola nota como en octavas u otros intervalos de constitución consonante o disonante. Incluso hay un trozo para cuya ejecución el propio autor indicó: «Dins la boira» (En la nie-

FEDERICO MOMPOU

bla), lo que explica claramente sus intenciones musicales. También la cuarta «Canción y Danza» se complace reiteradamente con tal pormenor, pero aquí de modo más cristalino, como si zaracease; tanto se asemejan estas notas a rocío helado. En el tercer y cuarto compás de dicha «Canción» existen tres de estos acordes que rodean el canto, exigiendo de la mano derecha extensiones que apenas contados pianistas conseguirían sin dificultad. Hasta para no borrar la nítida línea del canto, conviene quebrar estos acordes, pero no arpegiando una nota tras otra desde abajo hacia arriba, sino primero tocar simultáneamente el canto y las armonías que estén debajo de aquél, y después, más suave y como en retraso, la nota superior. Así procede también Mompou a pesar de su gran mano.

Requiere la música de Mompou pulsación extremadamente plástica y matizada que sólo alcanzan manos y dedos muy educados a través de la polifonía de la época de Bach y a través de la independencia y oposición de acentos dinámicos de la texturas de Fauré, Debussy, Schönberg o Scriabine. No soporta el arte de Mompou interpretaciones patéticas, enfáticas o empalagosas, pero tampoco las que sean vapóreas, vagas e inconsistentes. Exige esta música intensidad del tecleo, sin que éste se haga duro o seco. Demandan las obras de Mompou del ejecutante una no afectada sencillez y, sobre todo, una intuición musical apta de discernir las notas y armonías primordiales para destacarlas de las secundarias y operar con los pedales las sonoridades y resonancias que más convienen a su vitalidad sonora. El arte de Mompou consiste en eufonía sana, que no se presta a rebuscas en extremidades pianísticas. Hay algo muy real en el sonido de esta música, una mediterránea presencia de espí-

SANTIAGO KASTNER

ritu que se opone diametralmente a la atmósfera menos transparente de Debussy.

De una manera general, no se presentan en la obra del maestro catalán dificultades trascendentes de mecanismo manual. Los embarazos residen ante todo en los matices, en los cambiantes, en la expresión, en la poesía, en el ambiente, en el justo entendimiento la estructura armónica. En fin, las piezas de Mompou colocan al pianista ante los mismos problemas de ejecución musical que los «Adagios» o «Andantes» de Mozart. Ambas son músicas que ni se enseñan ni se aprenden con la misma facilidad que cualquier trozo de Beethoven, Schuman o Dvorak, porque exigen peculiar sensibilidad musical, intuición del oído y yemas de los dedos que saben cariciar el marfil del teclado; cosas éstas que no se pueden explicar racionalmente. Probablemente será ésta una técnica de minoría pianística, mientras que la mayoría continuará embruteciendo su mecanismo manual y machacando los pobres pianos a través de Clementi, Liszt o Strawinsky.

Todas las melodías de canciones y danzas que son populares, las sacó Mompou de las cuatro series que publicó la «Biblioteca Popular de l'Avenç» de 1909 a 1916.

La primera «Canción» se basa en la melodía popular «La filla del Carmesí», la que Mompou ajustó en forma más elegante, suprimiendo dos repeticiones del primer motivo, para darle la equilibrada estructura motívica de AABB. Además, allanó el primitivo ritmo de seis por ocho para un tres por cuatro (Mompou apenas indica un 3 y omite las líneas divisorias de compás), y transpuso la melodía una tercera mayor hacia arriba, es decir: de "re mayor" a "fa sostenido". La danza anexa a esta primera canción es igualmente de procedencia popular, llamándose en su origen «Danza de Castelltersol».

La segunda «Canción y Danza» (1924) ostenta, como la anterior, su abolengo folklórico: la canción se titula «La senyora Isabel»; la danza, «Galop de cortesía».

La tercera «Canción y Danza» (1926), de indecible belleza, tiene únicamente la canción de origen popular, que es la conocidísima melodía de «El noi de la mare». Mompou trató esta canción en un estilo más polifónico que las otras, recordando su contextura, la polifonía agujerada y los breves contrapuntos de los virginalistas ingleses. La yuxtaposición de esta página de Mompou con las armonizaciones y variaciones de melodías folklóricas realizadas hace tres o más siglos por William Byrd, John Bull o Giles Farnaby, resulta muy elucidativa e instructiva y demuestra cómo la técnica de los isabelinos compositores británicos ha podido sobrevivir hasta los tiempos presentes. Todavía en otras composiciones de Mompou tropezamos con la asaz remullida polifonía aparente de los virginalistas.

La danza perteneciente al «Noi de la mare» es original: una sardana imaginada por el propio Mompou. A par de ser la mejor sardana para piano que conozco (la de la «Sonata», de Garreta, aunque muy bonita, es poco sardana), evidencia la facilidad de Mompou de integrarse espiritualmente en el ambiente folklórico y extraer de él creaciones de manifiesta originalidad. Tal como Sibelius logró componer música finlandesa de ambiente vernáculo, sin recurrir al empleo de melodías populares, así lo consiguió Mompou dentro de su esfera musical catalana.

Populares son, otrosí, la «Canción y Danza» número 4 (1928). Con suma arte armonizó y ahidalgó el maestro la canción «El mariner», que reaparece «en souvenir» al fin de la danza que se deriva del «Ball del Ciri», propio a las regiones de Castelltersol, Viladrau, etc., siendo éste un baile

SANTIAGO KASTNER

bastante más complejo que las otras danzas y, sin duda, uno de los más hermosos. El todo lleva el sello de la maestría de nuestro músico español. Especialmente la repetición de la canción con que concluye la obra, redondea la forma al máximo y crea la sensación de una unidad ideal. Además, posee la cuarta «Canción y Danza» cierto color instrumental, como si evocase el son de la cobla y parece que se entreoyen la tenora, «les xeremies, el flabiol i el tamborí». Según Joan Amades, el autor de la documentada monografía sobre la «Sardana», se relaciona «El Ball del Ciri» de cierta manera con la sardana. Recuerdo haber visto, en 1936, una hermosa interpretación coreográfica de esta catalanísima danza por el «Esbart de Dansaires», ejecutando rigurosamente las partes que corresponden al «passeig» o «promenade», y así las otras destinadas a la danza de rueda. Del mismo modo y ritmo mantuvo también Mompou las distintas secciones de este baile, conservando a través de su filigrana sonora toda la frescura de este jaez de música de payés señoril.

Las quinta y sexta «Canciones y Danzas» son originales todas. La quinta, concebida en 1942, parece salirse del ámbito catalán, tan finamente caracterizado en la primera, tercera y cuarta «Canción y Danza», para trasladarnos a Castilla. Diríamos hallarnos en la esfera conventual de Avila. Severa la melopeya de la canción impregnada de hondo misticismo y de unción religiosa. Su entonación habla de la lacerante angustia del cristianismo castellano. También se manifiestan en la red armónica de esta canción los pujos polifónicos del autor, explayándose en sutiles secuencias, imitaciones y contramotivos. La danza, inundada de luz castellana, conserva algo del aire sacro de la canción. Evoca monjas bailando una ronda con sus educandas en el claustro del convento. ¡Y cuán transparente nos suena el tintineo de

esta música de pureza angelical! El trío en medio de la danza forma bien ponderado contraste con la claridad del comienzo y final. Procura el trío los parajes de los antiguos vihuelistas, las cadencias llanas de un Luis Milán, de un Enríquez de Valderrábano o de un Miguel Fuenllana. Música castellana, la simboliza esta quinta «Canción y Danza», así lo creo. Dudo de que una música pueda ser aún más española que ésta. Sin embargo, no omitamos las «Berceuses», de Joaquín Rodrigo, igualmente testimonios fehacientes del gran arte castellano que, en la música, quisiera ver un poco más generalizado.

Y en la sexta «Canción y Danza» (1943), el prodigioso Mompou nos lleva todavía más lejos. Primero, una canción triste y xaurada, lánguida de más no poder; casi no le caben sus extravasantes añoranzas. Plañe la áspera queja de la nostalgia criolla. A continuación, la sigue la danza, nerviosa y exótica, sensual y lasciva, cual una rumba, apenas interrumpida por un chillido animador para incrementar aún las contorsiones a que incita el baile sincopado. ¿Quién sospecharía de Mompou tamaño conocimiento de la turbia alma criolla? Pianísticamente resulta la danza, a pesar de haber sido simplificada algo cuando su edición, una de las más difíciles, a causa de algunas posiciones incómodas y rítmicamente también, debido a su acentuación irregular y exótica. Es preciso escucharla tocada con la «nonchalance» de Mompou para saborear enteramente su tropical encanto.

Con la séptima «Canción y Danza» (1945), volvemos a las inspiradas en motivos populares. «Muntanyes regalades» se titula la melodía de la canción; la danza fué deducida de la canción «L'Hereu Riera».

Por ahora alcanzan las «Canciones y Danzas» de Federico el número de ocho. Representa la octava «Canción» la

SANTIAGO KASTNER

contribución mompouesca al álbum de homenaje póstumo a Ricardo Viñes, álbum que incluirá, a más del «Llanto», de Ernesto Halffter, y de la «Canción», de Mompou, una composición de Joaquín Rodrigo. Deriva esta «Cançó» del canto popular «Testament d'Amelia»; la «Dança» que le corresponde, pero que no forma parte del homenaje a Viñes, fúndase en la melodía de «El pobre pagés». Tanto la «Canción» como la «Danza», en relación a las siete anteriores, acusan algún incremento de los elementos de la modulación y mayor riqueza de agregados tonales. Nótase que la armonía de Mompou tiende cada vez a complejidad mayor, buscando combinaciones sonoras que, en comparación con las de antaño, significan cierto atrevimiento. No obstante ello, por osadas que surjan, dentro de la órbita estética de Mompou, sus avances más recientes en la armonía intrincada siempre suenan bien y como que motivadas por la naturaleza de las cosas. ¡ Hermosa música la de la «Canción y Danza» octava!

Aquí quedan por de pronto las «Canciones y Danzas», colección de piezas que uno nunca se cansa de tañer y de volver a tañer. Su música representa una de aquellas inmejorables compañías que tanto se avienen con las horas tristes como con las alegres. «Matar saüdades», disipar añoranzas, ¡ de cuánto no son capaces las despretensiosas, pero tan ricas, las en su sencillez tan difíciles «Canciones y Danzas»!

Recuerdo haber oído, tocada por Mompou, una pieza evocando el sonido metálico de los yunques de una herrería, resonancias de yunques que, desde una lejanía, vibran en la atmósfera del atardecer. Esta obra, saturada de las más personales impresiones del autor, queda aún por clasificar, no habiéndose determinado si es «Preludio» o «Suburbio».

Y aunque será pecar por indiscreción, no resisto a la tentación de aludir al hecho de que Mompou está trabajando

FEDERICO MOMPOU

en un «Concierto para piano y orquesta». Es indiscutible que no esperamos del poeta y pintor Mompou un concierto compuesto según los moldes tradicionales. Su fantasía e imaginación sabrán encontrar una forma adecuada para expresar, lejos de convencionalismos, sus conceptos, a través de dimensiones musicales y sonoras más dilatadas. Nada obsta que la poética y pictórica musicalidad de Mompou procure una vez la medida ancha, que él conseguirá llenar con una facilidad tal vez no por todos admitida.

¿Quién conocerá las sorpresas que Mompou nos tiene reservadas? A juzgar por sus más recientes obras, se está operando en él una condensación de absolutismo y de interiorización musical que parece se va ensanchando hacia la música pura, alcanzando al mismo tiempo confines de mayor amplitud arquitectónica. En este mundo todo lo vivo evoluciona, y estando vivo el recomienzo de Mompou, es natural que participe de una evolución suya. Y un recomienzo que evoluciona está sujeto a alejarse de su comienzo, ya que todo inicio tiende al otro extremo, que es el fin. Podrá revelarse muy distante el camino que mide entre el principio y el término; lo por venir de Mompou nos lo dirá.

Una vez frisando los cincuenta años, parece que algunos compositores cambian sus tendencias poéticas, pictóricas o plásticas en la música por ideas musicales desprovistas de cualquier fondo extramusical, y consideran al puro material sonoro como materia primordial para sus necesidades de exteriorización artística, menos sensual e impulsiva. Bach, Beethoven, Debussy y muchos otros transformaron, ya en edad muy madura, lo evocativo de su música en algo absoluto y completamente abstracto. El arte de la «Fuga», de Bach; los últimos «Cuartetos», de Beethoven; las «Sonatas», de Debussy, pertenecen a regiones musicales exentas

SANTIAGO KASTNER

de imaginaciones objetivas o subjetivas; son puras masas sonoras, formaciones de tonos puestas en movimiento. Guardando toda vez el sentido de las proporciones y distancias justas, creo que el espíritu de Mompou se inclina cada vez más hacia semejante abstracción o esencialidad del concepto musical, basado exclusivamente en el sonido y en nada más. Hasta el propio Mompou declaró en el ya citado coloquio que cada vez piensa menos en programas, cuadros o ideas concretas que pudiesen relacionarse con sus composiciones. Prueba de ello es también que Mompou compuso últimamente más «Preludios» o «Canciones y Danzas» que «Suburbios», «Encantos», «Diálogos»; o sea, piezas que se apoyan en una impresión o evocación. Desde luego, el alijo efectuado al interior de sus conceptos musicales les abrió nuevas perspectivas compositóricas, que seguramente beneficiarán su «Concierto» y otras obras de trazo portentoso.

Las actividades creadoras de Mompou, pese a su concentración en la música de piano, no fueron totalmente absorbidas por ella. El autor, de vez en cuando, encontró ánimo y disposición para componer una que otra página para canto y piano. Lo que llama nuestra atención en sus melodías para voz y tecla no es tanto el apacible dulzor de la curva melódica íntimamente unida a la caracterización musical del texto lírico, sino la parte de piano propiamente dicha, verdadero centro de gravedad de estos «Lieder». A semejanza de los acompañamientos de Schubert y Hugo Wolf, sitúan los de Mompou de manera altamente sugestiva el ambiente del poema. Los acompañamientos del maestro catalán, empero, siguen y sostienen muy a menudo la línea del canto, privándolo así de cierta autonomía musical. Por tanto, resultan ser los «Lieder» de Mompou más bien obras para piano y acompañamiento de canto que lo inverso. Son

sus partes pianísticas verdaderas piezas de piano, que van comentando la letra del poema. Ello explica que el éxito de estas obras depende casi más de la acertada interpretación y ejecución del pianista que del cantante. No obstante esta observación, debían todos los cantantes cultivadores del «Lied» incluir en su repertorio algunas melodías de Mompou; su tesitura es cómoda para la voz, a la que se ofrece la ocasión de lucirse en un equilibrado ambiente lírico libre de estridencias hirientes.

Componen su obra cantable «Cuatro melodías» sobre poemas del mismo Mompou, en que se muestra exquisito poeta literario, editadas por Rouart Lerolle; «Trois Comp-tines», cuya versión orquestal hizo Ernesto Halffter, a los que Mompou poco a poco va añadiendo más rimas infantiles; la metálica «L'Hora Grisa», casi como un «Suburbis» de campanas, sobre letra del compositor Manuel Blancafort; la melancólica «Cançoneta incerta», sobre un poema de J. Carner, escrita, en 1926, para María Barrientos; el tan románticamente penetrante «Damunt de tu només les flors», y suave como un lirio, siendo la bella poesía de Josep Janés, que Mompou vertió en música durante el mes de abril de 1942, y se estrenó públicamente el 14 de marzo de 1944, en un concierto de la Emissora Nacional de Lisboa, a cargo de la cantante María Adelaide Robert y del pianista autor de estas líneas. El acompañamiento de «Damunt de tu només les flors» acusa, igual que el «Octavo Preludio», tendencias polifónicas, asaz condensada elaboración contrapuntística e imitaciones temáticas en las distintas voces. Pertenece a las urdimbres musicales más intensas y trabajadas, que no deja ninguna duda acerca de la facilidad espontánea con que Mompou se mueve en líneas musicales horizontales.

A las mencionadas melodías quedan por acrecentar el

SANTIAGO KASTNER

pungente y místico «Cantar del alma», sobre palabras de San Juan de la Cruz, realizado en 1943, alternando siempre la monodía vocal con la parte gregorizante del piano en diálogo contemplativo; el delicado «Nuage», poniendo en solfa el poema de este nombre de Matilde Pomés; y las dos últimas creaciones de Mompou sobre poemas de Juan Ramón Jiménez: «Llueve sobre el río» y «Pastoral». «Llueve sobre el río» constituye, probablemente, la obra en que la armonía de Mompou llegó, por ahora, a su auge de agudeza y acrimonia de disonancias. Es la página de mayor concentración disonante que conozco de Federico. A despecho de las superposiciones y la conexión de acordes tan astringentes y de armonías tan acérrimas, la sabia mano del maestro consigue disponer la mezcla y secuencia de disonancias de tal modo que jamás suenan sucias, desordenadas o agresivas; las coloca de tal suerte que nunca faltan a sus fines expresivos. No es disgregación la disonancia de Mompou; al contrario, es potencialidad sonora procedente de un oído interior virtuoso. Manejada así, la armonía de nuestros días ofrece las más hermosas perspectivas, y aquí nos confirma Mompou aquello del dicho añejo que, sin abusar, de todo se puede usar. Bien demuestra «Llueve sobre el río» que el arte de Mompou está lejos de estancarse y que se renueva sin cesar.

Fernando Lopes Graça orquestó la parte de piano de «Damunt de tu només les flors». Aparte de esta orquestación y la ya aducida de Halffter, existen varias versiones sinfónicas de trozos de «Suburbis». Pero ninguna instrumentación de éstos alcanza la perfección del original para piano. Es que esta música cuenta de antemano con la resonancia y mezcla de armonías producida en el piano por el pedal, levantando todos los apagadores. La orquesta no permite

semejante confluencia sonora, por lo que la satisfactoria orquestación se torna excesivamente difícil, si no imposible.

Gaspar Casadó arregló para violoncelo y piano la primera «Canción y Danza», al paso que Joseph Szigeti transcribió las «Jeunes filles au jardin» para violín y piano. Regino Sáinz de la Maza adaptó «La barca» a la guitarra.

Ya que estamos hablando de arreglos, cabe mencionar que Mompou no desdeñó la útil tarea de dignificar el acompañamiento pianístico de un «Concierto de violín», de Paganini, que en su edición corriente sonaba demasiado ramplón. Merced a los retoques de Mompou, ahora se le puede oír sin que ofenda las sensibilidades musicales.

Y así hemos llegado por ahora, al término de la discriminación de las composiciones, o a las que él quizá prefiera que se llamen «concebimientos» de Federico Mompou. Algún otro comentador dotado de más metáfora poética y de mejor estilo literario, transmitiría probablemente con más acierto al lector el contenido y la esfera del arte sonoro del grande músico español. Yo, que soy ante todo músico y no escritor, debo insistir en que se toquen y se escuchen lo más posible las hermosísimas páginas de este maestro. Sus imágenes sonoras iluminan un mundo hundido en el craso materialismo, en la cruda destrucción, en el cruel terror; son bálsamo y refugio para aquellas almas que anhelan evadirse de las realidades terrestres, procurando bonanza y elevación en la contemplación de lo Bello. El ansia de beldad, de ésta nadie nos puede privar, no se hace robar como la justicia, la libertad, la tolerancia. E imperecederamente la exhala el arte eufónico de Mompou. Además, no es la belleza superficial del arte de quitapesares, causando momentáneo aturdimiento, del que uno se despierta todavía más deslavazado; no es un ruido, barullo sincopado, que anestesia la excitación nervio-

SANTIAGO KASTNER

sa. No, con Mompou volvemos al sosiego de los contemplativos ensimismados, a la visión serena de moradas más sublimes que nuestras quimeras harto cotidianas. Y en un mundo que tiende cada vez más a lo ordinario, callejero y común, surge el arte de Mompou ladeado por la españolísima cualidad de la sobriedad y de la nobleza. Como todo arte que se jacta de ibérico, así el de Mompou lleva su velo de melancolía, su ademán meditativo, comedido. Es una música en otoñales tonos morados, de cuando en cuando avivados por una fulguración ambarina y azarcón. Pertenece Mompou a los grandes artistas españoles cuya alma se aserena temprano en recatado aislamiento. No buscamos en su música los abismos insondables, las facetas extremas de los sentimientos, la exaltada pasión, el gesto grandilocuente, el patos, la fuerza vigorosa, sino la quieta vivencia poética de las sensaciones embelesadas, la vibración suave y serena de un alma templada. He aquí a Federico Mompou, el poeta musical de intensa expresión, de plástico matiz, de armónico cambiante. Prestemos oído a sus melodiosas ondulaciones, dejemos que resuenen en nuestros corazones sus armonías sonoras, hasta extinguirse en el silencio de la eternidad.

Barcelona-Lisboa, verano del año 1944; terminada la añadidura de nuevos pormenores en el día de San Severino de 1946.

A Federico Mompou le fué otorgado el "Primer Premio Nacional de la Sección Sinfónica y de Cámara", del Concurso de Compositores y Musicólogos Españoles; premio que se refiere al conjunto de su labor realizada durante el año de 1945

OBRAS DE FEDERICO MOMPOU

PIANO

- Impresiones íntimas* (1911-1914). Unión Musical Española. U. M. E.
Escenas infantiles (1915-1918). Ed. M. Senart, París.
Suburbios (1916-1917). Ed. M. Senart.
Cantos mágicos (1919). U. M. E.
Fiestas lejanas (1920) M. Senart.
Pessebres (1914-1916). U. M. E.
Charmes (1921). M. Eschig, París.
Trois Variations (1921). M. Eschig.
Primer y segundo Diálogo (1923). M. Eschig.
Tercer Diálogo (1941). M. Eschig.
Preludios 1, 2, 3, 4 (1928). Heugel, París.
Preludio 5 (1930). Boileau, Barcelona.
Preludio 6 (1930).
Preludio 7.
Preludio 8 (1943).
Preludio 9 (1944).
Souvenirs de l'Exposition (1937). M. Eschig.
Variaciones sobre un tema de Chopin (1938).
Canción y Danza 1.ª (1921). U. M. E.
Canción y Danza 2.ª (1924). U. M. E.
Canción y Danza 3.ª (1926). U. M. E.
Canción y Danza 4.ª (1928). U. M. E.
Canción y Danza 5.ª (1942). U. M. E.
Canción y Danza 6.ª (1943). Boileau.
Canción y Danza 7.ª (1945).
Canción y Danza 8.ª (1946).

CANTO Y PIANO

- Quatre mélodies.*—Rouart Lerolle.
Trois Comptines.—Rouart Lerolle.
Nuage.
L'Hora Grisa.—U. M. E.
Cançoneta incerta.—U. M. E.
Damunt de tu només les flors.
Cantar del alma.
Llueve sobre el río.
Pastoral.

BIBLIOGRAFIA DE MOMPOU

- ANÓNIMO.—Artículo en *Algemeen Handelsblad*. Amsterdam, 11-VII 1926.
- AUBRY (JEAN).—*La musique et les nations*.
- BRUYR (JOSÉ).—*L'Ecran des musiciens*.
- CHAMFRAY (CLAUDE).—*Mompou et sa doctrine*, en *Beaux Arts*. París, 27-III-1936.
- CHASE (GILBERT).—*La Música de España*. Ed. Hachette. Buenos Aires, 1943.
- CIRLOT (JUAN-EDUARDO).—*La música de F. Mompou*, en *La Prensa*. Barcelona, 13-V-1944.
- COLLET (HENRI).—*L'Essor de la musique espagnole au XXè. siècle*. París, 1929.
- GEORGII (W.).—*Klaviermusik*, Atlantis Verlag, Berlín-Zürich, 1941.
- KASTNER (SANTIAGO).—*Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Editorial Atica. Lisboa, 1941.
- KASTNER (SANTIAGO).—*Federico Mompou*, en *Jornal do Comércio*. Lisboa, 21-II-1943.
- ROSA (TRISTÁN LA).—*Federico Mompou*, en *La Estafeta Literaria*. Madrid, 25-VIII-1944.
- SALAZAR (ADOLFO).—*La música actual en Europa y sus problemas*.
- SCHWERKÉ (IRVING).—*King's Jazz and David*.
- TEICHMÜLLER UND HERMANN.—*Internationale moderne Klaviermusik*. Leipzig-Zürich, 1927.
- VUILLERMOZ (EMILE).—Artículo en *Le Temps*. París, 22-IV-1921.
- VUILLERMOZ (EMILE).—*Musique d'aujourd'hui*.



