

UNIVERSIDAD DE GRANADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y MÚSICA

Tesis Doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor
Mención “Doctorado Europeo”

**LAS CANCIONES LÍRICAS DE FREDERIC MOMPOU DENTRO
DE LA EVOLUCIÓN DEL GÉNERO EN ESPAÑA Y FRANCIA
DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX**

DESIRÉE GARCÍA GIL

Realizada bajo la dirección de la Prof. Dra. Christiane Heine

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Desirée García Gil
D.L.: GR 788-2011
ISBN: 978-84-694-0181-1

ABREVIATURAS

AMB: Archivo Manuel Blancafort

BNC: Biblioteca Nacional de Cataluña

BNE: Biblioteca Nacional Española

CIC: Compositors Independents de Catalunya

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

FM: Fons Mompou

UME: Unión Musical Española

ES: Editions Salabert

ÍNDICE

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN	1
1. Consideraciones previas	1
2. Estado de la cuestión y análisis de las fuentes	4
2.1. Fuentes primarias	5
2.1.1. Escritos de Frederic Mompou	5
2.1.2. Partituras para voz y piano	7
2.1.2.1. Las <i>Escombreries</i> de la Fundación Mompou	8
2.1.2.2. Los Fons Mompou de la Biblioteca Nacional de Cataluña	12
2.2. Fuentes secundarias	15
2.2.1. Estudios biográficos sobre Mompou	15
2.2.2. Bibliografía referida a la obra y estilo de Mompou	22
2.2.3. El género lírico en el contexto español	32
2.2.4. Las canciones líricas de Mompou	40
3. Hipótesis y objetivos	43
4. Justificación y metodología	45
CAPITULO II. EL MÚSICO FREDERIC MOMPOU	48
1. Trayectoria artística	48
2. Pensamiento y estética musical	58
CAPÍTULO III. GÉNESIS DE LA OBRA PARA VOZ Y PIANO EN MOMPOU	64
1. Elección de literatos y temas poéticos	64
2. Cronología de las canciones líricas durante la primera mitad del siglo XX: Ediciones y estrenos	78
CAPÍTULO IV. LA CANCIÓN LÍRICA DE MOMPOU EN EL CONTEXTO ESPAÑOL Y FRANCÉS	83
1. Años diez – entre España y Francia: las primeras canciones líricas (1914 - 1919)	84
1.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou	84
1.1.1. Canción lírica en España: Manuel de Falla e Isaac Albéniz	86
1.1.2. <i>Mélodie française</i> : Claude Debussy y Gabriel Fauré	90
1.1.3. El estilo pianístico de Mompou	96
1.2. Las canciones líricas de Mompou	103

1.2.1. El texto	104
1.2.2. La música	110
1.2.3. Relación texto-música	128
1.3. <i>L' hora grisa</i> : Primera canción lírica publicada	131
1.3.1. El texto	133
1.3.2. La música	134
1.3.3. Relación texto-música	144
2. Años veinte – residencia en París: desde <i>Quatre melodies</i> a <i>Le nuage</i> (1926 - 1928)	146
2.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou	147
2.1.1. <i>Mélodie française</i> : Le Groupe des Six y Francis Poulenc	148
2.1.2. El estilo pianístico de Mompou	154
2.2. Las canciones líricas de Mompou	162
2.2.1. El texto	163
2.2.2. La música	166
2.2.3. Relación texto-música	208
3. Años treinta – intermitente estancia en París: desde <i>Maig</i> al <i>Testament d'Amelia</i> (1931-1938)	212
3.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou	213
3.1.1. <i>Mélodie française</i> : La Jeune France y Francis Poulenc	214
3.1.2. El estilo pianístico de Mompou	221
3.2. Las canciones líricas de Mompou	227
3.2.1. El texto	228
3.2.2. La música	231
3.2.3. Relación texto-música	243
4. Años cuarenta – de nuevo en Cataluña: desde <i>Comptines</i> (IV-VI) a <i>Aureana do Sil</i> (1941 - 1951)	248
4.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou	249
4.1.1. Canción lírica en Cataluña : Manuel Blancafort	250
4.1.2. El estilo pianístico de Mompou	257
4.2. Las canciones líricas de Mompou	265
4.2.1. El texto	265
4.2.2. La música	273
4.2.3. Relación texto-música	305
5. Sinopsis estilística de las canciones líricas de Mompou posteriores a 1951	308
5.1. El estilo pianístico de Mompou	308
5.2. Las canciones líricas	309
 CAPITULO V. ESTUDIO COMPARADO DE LAS CANCIONES LÍRICAS DE MOMPOU	 320
1. Los textos	321
2. La forma	325
3. Tratamiento de melodía y ritmo	328

4. Armonía	333
5. Relación texto-música	335
6. Influencia francesa: ¿Mompou impresionista o debussysta?	338
7. Influencia española: ¿Mompou folclorista?	344
VI. RESUMEN Y CONCLUSIONES	348
APÉNDICES	353
1. Catálogo de canciones líricas de Mompou hasta 1951	354
2. Las canciones líricas de Manuel Blancafort	357
3. Listado de ejemplos musicales	359
4. Listado de tablas	361
5. Partituras autógrafas	362
5.1 ‘Elle l’enchâina dans une grotte’ (1914)	362
5.2 ‘Et s’il revenait un jour’ (1914)	363
5.3. ‘Quand l’amant sortit’ (1914)	364
5.4. <i>Quand l’amant sortit</i> (1915)	365
5.5. <i>La cançó de l’Avia</i> (1915)	366
5.6. <i>El testament d’Amelia</i> (1938)	368
5.7. <i>Maig</i> (1932)	370
6. Fuentes primarias	372
6.1. Partituras de los FM de la BNC en Barcelona	372
6.1.1. Editadas	372
6.1.2. Inéditas	373
6.2. Partituras inéditas de la Fundació Mompou en Barcelona	373
6.3. Documentación personal y profesional de los FM de la BNC en Barcelona	374
6.4. Documentación del AMB de la BNC en Barcelona	374
7. Fuentes secundarias	375
7.1. Bibliografía referida a la vida y obra de Mompou	375
7.2. Bibliografía general	379

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN

1. Consideraciones previas

La intención de gran parte de los compositores españoles de la primera mitad del siglo XX fue evitar el aislamiento musical buscando puntos de referencia fuera de nuestras fronteras¹. Una constante entre ellos fueron los continuos viajes a la capital francesa, motivados en muchos casos por la atracción que suponía París como puerta a la Europa musical², al menos hasta la guerra civil española. Al mismo tiempo, los músicos eran conscientes de que conseguir el triunfo en Francia garantizaba a posteriori, un reconocimiento nacional³. Aquellos compositores españoles que se trasladaron al extranjero, gozaron de mayor presencia dentro del repertorio concertístico internacional que aquellos que desarrollaron su carrera artística principalmente dentro de nuestras fronteras. Uno de los músicos que mejor encarna este tipo de trayectoria es Frederic Mompou (1893-1987).

Los casi treinta años que, con algunas interrupciones ocasionadas por motivaciones políticas y personales, Mompou residió en Francia (1911-1941) sirvieron no solo para complementar su formación sino también para consolidar su vocación compositiva. Ésta se vio reforzada en buena parte gracias a la prensa especializada internacional, la cual se hizo gradualmente eco de los avances de su producción y de sus estrenos, influyendo además sobre la crítica española, que más tarde procedería de igual modo apoyando al músico. Así, tras el aclamado éxito de las primeras obras para piano de Mompou, estrenadas en la parisina Sala Erard en 1921, según relata Émile Vuillermoz (1878-1970) en *Le Temps* y posteriormente Adolfo Salazar (1890-1958) en

¹ Fueron muchos los compositores que eligieron la capital francesa para presentar sus obras, estudiar en sus diversos e importantes centros musicales y tomar contacto con otros compositores establecidos allí. Por ejemplo, Manuel de Falla viajó a París en 1907 no solo atraído por la música francesa sino también cansado del ambiente musical de Madrid (TORRES, Elena. *Manuel de Falla*. Málaga, Argumal, 2009, p. 52); Enric Granados, que estudió en el conservatorio de París, se quejaba tras su vuelta a Barcelona de no encontrar en la Ciudad Condal los amigos comprensivos y críticos inteligentes, ‘los Albéniz, los Falla, los Turina, los Joaquín Nin y los Carlos Pedrell’, con los que coincidió en Francia (COLLET, Henri. *Albéniz et Granados*. París, Le bon plaisir, 1948, p. 190); y la Schola Cantorum acogió como alumnos a, entre otros, Isaac Albéniz, Joaquín Nin, Joan Gibert-Camins, Agustí Grau, Joaquín Turina y la padre Donostia. (BERGADÀ, Montserrat. “Els pianistes catalans a París: un temps retrobat”, *Ricard Viñes. El pianista de les avantguardes*. Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2007, p. 123).

² DE PERSIA, Jorge. *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Universidad de Granada, 2003, p. 54.

³ A este respecto pueden consultarse las investigaciones reunidas en: JAMBOU, Louis (Editor). *La musique entre France et Espagne*. París, Université de Paris-Sorbonne, 2003.

el madrileño *El sol*⁴, la prensa francesa y española no dejó de hacer referencia a los conciertos con obras del compositor que tenían lugar tanto en España como en Francia⁵. La buena recepción en prensa del trabajo de Mompou motivó que su carrera musical se viera continuamente impulsada y despertara el interés de relevantes compositores. Entre ellos, Adolfo Salazar y Robert Gerhard (1896-1970) viajaron a Francia para felicitar personalmente a Mompou⁶, mientras en París grandes compositores como Maurice Ravel (1875-1937), Francis Poulenc (1899-1963), Darius Milhaud (1892-1974), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Nin (1879-1949) o el pianista Ricard Viñes (1875-1943) le brindaron su amistad y empezaron a interesarse por sus obras⁷.

No obstante, críticos del sector y músicos no fueron los únicos en mostrar su reconocimiento por la obra de Mompou ya que, en ámbitos académicos, las investigaciones nacionales incluyen a Mompou entre las figuras cumbres de la composición española. De la misma forma, Mompou fue incluido en fuentes historiográficas generales de pluma francesa, junto a otras figuras españolas de relevancia internacional como Falla, Isaac Albéniz (1860-1909), Enric Granados (1867-1916), y otros músicos europeos. Así, por ejemplo, tan solo dos años después de su estreno, Vuillermoz incluye a Mompou en *Musiques d'aujourd'hui*⁸ y, más tarde en su *Historie de la Musique*⁹; igualmente, en 1957 Bernard Gavoty y Daniel Lesur tuvieron en cuenta las opiniones del compositor español sobre el panorama musical del momento recogiendo en *Pour ou contre la musique moderne?*¹⁰; por último, ya en la década de los ochenta, Vladimir Jankélévitch lo elige junto a Albéniz y Deodat de Séverac para su monográfico sobre el estilo de estos compositores titulado *La presencia lejana*¹¹. En

⁴ La crítica de Vuillermoz apareció en abril de 1921 (incluida en JANÉS, Clara. *Frederic Mompou. Vida, Textos, Documentos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987, pp. 364-365) y la de Salazar en junio del mismo año (SALAZAR, Adolfo. “Se descubre a Federico Mompou”, *El Sol*, Madrid, 18 de junio de 1921, p. 32).

⁵ Otros periódicos fueron el *Excelsior* y *La Victorie*, en Francia, y *La Veu de Catalunya* y *La vanguardia*, en España. En los FM de la BNC puede consultarse la mayoría de noticias sobre la obra del compositor publicadas en diarios españoles y franceses. (Cfr. MOMPOU, Frederic. *Ressenyes, critiques i comentaris sobre la seva obra*. FM, BNC. M 5020/48-63).

⁶ BASTIANELLI, Jérôme. *Federico Mompou 1893-1987. À la recherche d'une musique perdue*. Suisse, Editions Payot Lausanne, 2003, p. 56.

⁷ Cfr. BONASTRE, Francesc. “Mompou Dencausse, Frederic”. En: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 655.

⁸ VUILLERMOZ, Émile. *Musiques d'aujourd'hui*. Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1923, pp. 121-129.

⁹ VUILLERMOZ, É. *Historie de la Musique*. Paris, Fayard, 1949, p. 437.

¹⁰ GAVOTY, Bernard; LESUR, Daniel. *Pour ou contre la musique moderne ?*. Paris, Flammarion, 1957, pp. 240-242.

¹¹ La versión francesa fue publicada por la editorial ‘Éditions du Seuil’ en 1983. Para esta investigación se ha consultado: JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999, pp. 155-169.

definitiva, la obra de Mompou tuvo una presencia importante tanto en las salas de conciertos como en las publicaciones periodísticas y científicas durante gran parte de la primera mitad del siglo pasado.

Las noticias de prensa junto con los estudios españoles y extranjeros destacan de Mompou sus obras para piano solo y con respecto a las vocales, fijan su atención en las canciones líricas. Aunque las fuentes bibliográficas obvian su producción en los restantes géneros¹², en ningún caso olvidan hacer referencia a las piezas de Mompou para voz y piano, que, en cuanto a referencia y atención científica, siguen en segundo lugar a la obra para piano. Seguramente, una de las razones de este interés de la crítica sea una cuestión puramente cuantitativa ya que, entre 1911 y 1967, Mompou compuso un total de setenta y nueve piezas para piano, mientras que, desde 1911 a 1983, el autor elaboró un total de cuarenta y dos canciones líricas, entre piezas sueltas y colecciones. Esta desigualdad numérica en su producción es un hecho especialmente llamativo puesto que se define como una elección consciente o una predilección especial del compositor por la música para tecla¹³, siendo, en todo caso, la mayoría de este repertorio estrenado en vida del músico. De las dos mencionadas vertientes que la labor compositiva de Mompou abordó, se elige centrar el presente estudio en otros géneros, en especial el de la plantilla de canto y piano.

El interés de Mompou hacia la canción lírica le permite cultivar una doble pasión, una de índole musical y la otra literaria. Por un lado, el mencionado género utiliza el instrumento rey para el compositor, esto es, el piano, permitiéndole avanzar en sus habilidades compositivas desde una técnica bien conocida como la pianística. Por otro lado, no deben olvidarse los intereses culturales del músico, reconocido como un ávido lector de poesía, tal como atestigua su biblioteca personal en la que pueden encontrarse desde los clásicos castellanos y catalanes hasta escritores extranjeros¹⁴. Por

¹² A saber: dos obras para guitarra, dos para violín y piano, ocho para coro, una cantata para voz y orquesta, una cantata infantil, una pieza para órgano y una obra escénica. Cabe destacar que, con excepción de la pieza para violín y piano, ninguna es anterior a los años cincuenta ya que durante la primera mitad del siglo XX Mompou se dedicó principalmente a las canciones líricas y a las obras para piano solo. Cfr. el catálogo completo en: BARCE, Ramón; MILLET, Lluís; BONET, Narcís. *Frederic Mompou*. Barcelona, Col·lecció Compositors Catalans, N° 3, Generalitat de Catalunya, Boileau, 1993, pp. 129-131.

¹³ Fue el mismo Mompou quien manifestó su interés por el piano no solo al elegirlo desde muy temprano como materia de estudios sino también, una vez formado como un compositor, por la atracción que sobre él ejercían las posibilidades sonoras del instrumento, aptas a plasmar su universo sonoro, y el lucro que del mismo derivaron otros músicos, como Claude Debussy o Gabriel Fauré, que Mompou admiraba (Cfr. MOMPOU, Frederic. *Escrits sobre música i art*. FM, BNC. M 4986/11-75).

¹⁴ La biblioteca personal de Mompou puede consultarse en el que fue domicilio del músico en Barcelona, actualmente, sede de la Fundación Mompou.

último hay que tener en cuenta que la mayoría de los textos puestos en música por Mompou fueron escritos por él mismo o por poetas o compositores que fueron amigos personales suyos, como Manuel Blancafort (1897-1987), Josep Carner (1884-1970), Josep Janés (1913-1959), Matilde Pomés (1886-1977) o Paul Valéry (1871-1945). En este sentido, la canción lírica permitía a Mompou realizar trabajos conjuntos con estos literatos y poetas. No menos importante para entender la afinidad de Mompou con el género para voz y piano es la referencia al contexto histórico-artístico en el que el músico desarrolla su escritura: entre la España nacionalista, cuya ideología matriz romántica repercutió de forma especial en Cataluña (su tierra natal) encontrando en la canción lírica uno de los mejores vehículos para expresar ese sentir nacional¹⁵ que Mompou compartía, y la Francia cosmopolita partidaria de la unificación de las artes¹⁶, que la obra del músico refleja en el binomio música y poesía.

Hasta aquí los factores, el contexto y los intereses personales que propiciaron la dedicación de Mompou al género para voz y piano, siendo su producción, inspiración y génesis el eje del presente estudio.

2. Estado de la cuestión y análisis de las fuentes

La investigación considera, por un lado, documentación de carácter historiográfico y analítico referida al compositor y su obra, y por otro, aquellos estudios que permiten abordar el género lírico en España y Francia al objeto de encuadrar adecuadamente la producción del músico. De esta forma, el estado de la cuestión aquí recogido queda dividido en dos secciones fundamentales: la primera versa sobre el análisis de fuentes primarias (partituras y manuscritos), la segunda se centra en monografías y tratados de naturaleza historiográfica y analítica sobre la vida y obra de Mompou, sobre el trabajo liederístico realizado en España durante la primera mitad del siglo XX, con especial atención a las investigaciones realizadas sobre la labor del músico a este respecto.

¹⁵ Véase a este respecto: MARTINEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. En: *Actas del XV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Vol. XVI, 1(1993), pp. 640-657.

¹⁶ El tema ha sido abordado por MILLER, Catherine. *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le Groupe des Six*. Bélgica, Mardaga, 2003.

2.1. Fuentes primarias

La totalidad de las fuentes primarias referidas al músico se encuentran depositadas en dos centros de investigación, ambos ubicados en Barcelona, a saber, los Fons Mompou (FM) de la Sección de Música en la Biblioteca Nacional de Cataluña (BNC) y la Fundación Mompou.

La documentación personal del músico, conocida como los Fons Mompou, fue donada a la BNC en el año 1997 por la pianista y viuda del compositor, Carmen Bravo. Hasta 2007 dicho elenco no incluía las partituras autógrafas del compositor. Su incorporación se debió a la creación de la Fundación Mompou en ese mismo año, a raíz de la cual la directora de la organización y heredera de los derechos del compositor, Bravo, acordó que se entregaran a la biblioteca tanto los originales de las partituras como el resto de la documentación personal que todavía permanecía en el domicilio familiar¹⁷. De este modo, pasaron a formar parte de los FM las piezas hológrafas del compositor además de diversa documentación personal, como cartas del epistolario familiar, algunas facturas y otros documentos de carácter económico. Asimismo, en la Fundación Mompou, ubicada en el mismo domicilio familiar, pueden consultarse un gran número de fotografías personales, contratos de Mompou con editoriales y diversas organizaciones, así como su biblioteca personal. Sin embargo, la documentación más interesante para el estudio de Mompou en este centro está representada por la gran cantidad de bibliografía sobre el compositor (la fundación recopila y actualiza constantemente sus archivos con los diferentes trabajos en torno a la figura y obra del músico), así como por los numerosos esbozos de partituras y piezas inéditas del mismo.

2.1.1. Escritos de Frederic Mompou

Las signaturas desde M4983 hasta M5022 de los FM de la BNC catalogan gran parte de la documentación personal, familiar y patrimonial del músico, expedientes relativos a sus estudios, formación y actividad profesional, la producción musical de éste, textos científicos sobre sus obras, programas de mano, fotografías, obra impresa y manuscrita inspirada en su obra y figura, catálogos de homenajes, recortes de prensa sobre la audición personal y de otros músicos, así como su epistolario completo. Dentro de toda esta documentación destacan el carteo del compositor con familiares e

¹⁷ Para los investigadores de la obra de Mompou fue todo un acontecimiento la cesión de las partituras originales a la BNC, ya que Bravo guardó siempre con gran recelo las partituras de su marido, impidiendo su revisión cuando éstas se encontraban en el domicilio de la pareja.

intelectuales junto con dos textos autógrafos del mismo denominados por éste ‘Estudi del sentiment’ y ‘Camí d’art’, además de sus múltiples cuadernos de notas.

En la correspondencia de Mompou, que en gran parte todavía permanece inédita, se encuentran cartas recibidas y enviadas a los compositores Ricard Lamote de Grignon, Oscar Esplá, Robert Gerhard, Olivier Messiaen, Jaime Pahissa, Ernesto Halffter, el pianista Ricardo Viñes y los poetas Joan Maragall, Josep y Clara Janés, Jorge Guillén, Tomás Garcés y la poetisa Matilde Pomés, entre otros¹⁸. Especialmente relevante para conocer la figura de Mompou es el análisis de la relación epistolar que mantuvo con Manuel Blancafort, para lo que ha sido necesario consultar la correspondencia cruzada entre ambos, depositada no sólo en los FM sino también en el Archivo Manuel Blancafort (AMB) de la BNC¹⁹. Al respecto cabe señalar que: por un lado, las cartas están escritas en catalán, castellano y francés y, por otro, al ser redactadas a mano, su revisión es enormemente difícil. La lectura se complica también porque sus autores, en ocasiones, cometen faltas de ortografía y utilizan una sintaxis que se aproxima más a la lengua oral que escrita. El contenido de los manuscritos (que en su mayoría fueron escritos hace setenta años) hace referencia a distintas temáticas como a la situación emocional de Mompou (cuando se dirige a Blancafort o a su familia) o, a sus proyectos profesionales (comunes, por ejemplo, con Gerhard o los Lamote de Grignon, en cuanto a compositores; Pomés o Maragall, en cuanto a literatos); el común denominador de todos es la referencia al contexto donde Mompou estaba desarrollando su capacidad creativa.

El ‘Estudi del sentiment’ consiste en un boceto autógrafo sin paginar sobre un libro referido a técnica pianística que el propio músico escribió pero no llegó nunca a publicar. El manuscrito destaca por el caos en las ideas expuestas (hay un entramado de apuntes relativos a estética, historia e interpretación musical), y por los continuos comentarios mordaces con respecto a la historia de la música y a los compositores coetáneos suyos. Dentro de ‘Camí d’art’, el compositor hace múltiples consideraciones sobre estética y música tanto de su época como de otras anteriores. La obra consta de dos cuadernos sin paginar en los que la escritura a lápiz se alterna con la de tinta, datadas en pocas ocasiones y donde además el músico incluyó algún dibujo consistente

¹⁸ El listado completo del epistolario personal de Frederic Mompou se puede encontrar en el catálogo del inventario de los fondos del compositor que se encuentra en la BNC (MOMPOU, Frederic. Epistolari. FM, BNC. M 5022/1-9).

¹⁹ Desde aquí se agradece tanto a la Sección de Música de la Biblioteca Nacional de Cataluña, como a la Fundación Manuel Blancafort, en especial a su presidente Sergi Blancafort, la autorización para poder utilizar en esta investigación extractos de la correspondencia personal entre Mompou y Blancafort.

en un paisaje e incluso figuras abstractas formadas básicamente por líneas concéntricas. Es aquí, donde Mompou evidencia y desarrolla los parámetros fundamentales de su concepción del hecho sonoro, de su propia música: recomenzar, primitivismo y esencialidad. El cuaderno destaca por la continua profusión de ideas, entre ellas razonamientos sobre el amor, la amistad y la familia, todo ello caracterizado por el caos organizativo. Por último, en los cuadernos de notas o cuadernos personales del músico, entre los que pueden contarse un total de ocho unidades, pueden encontrarse anotaciones a citas del compositor, a modo de agenda, e incluso la redacción de algunas cartas de las que se desconoce el destinatario.

2.1.2. Partituras para voz y piano

Actualmente las piezas manuscritas para voz y piano de Mompou están depositadas, en su mayoría, en los FM de la BNC. A finales de 2008 salieron a la luz una gran cantidad de composiciones para diversas plantillas que no habían sido publicadas y no formaban parte de los catálogos oficiales realizados sobre el músico. El artífice de dicho hallazgo fue el pianista Jordi Masó, que, con la intención de realizar una grabación de piezas para piano del músico catalán, había acudido a consultar los manuscritos de las mismas en los FM²⁰. Allí descubrió varias partituras para piano de las que, supuestamente, se desconocía la existencia. A raíz de este hecho, la Fundación Mompou se puso en contacto con Masó para que revisara tres carpetas con manuscritos autógrafos que se encontraban allí, y en las que volvieron a aparecer obras inéditas. Con respecto al género de las canciones líricas debe hacerse notar que fue el pianista Mac McClure quien decidió revisar las partituras que Masó había señalado como inéditas en las carpetas de la Fundación, separando de este conjunto las obras escritas para voz y piano: en total, seis canciones líricas que pueden considerarse completas²¹. Por consiguiente, los nuevos manuscritos fueron hallados en dos lugares diferentes y en número muy desigual en cada uno de ellos, en concreto nueve piezas para piano y doce canciones líricas dentro de los FM de la BNC, además de un total de casi cincuenta obras para diversas plantillas, halladas en la sede de la Fundación Mompou. Estas últimas composiciones se localizaron dentro de las tres carpetas señaladas, tituladas por el propio Mompou con el nombre de “Escombreries” (‘basura’ en catalán). Se trata de

²⁰ Por ejemplo en RODRIGUEZ, Mariano. “La Fundación Mompou presenta 50 piezas inéditas del compositor”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2008, p. 17.

²¹ Aunque en varias de ellas faltan algunos fragmentos del piano o de la voz, estos pueden deducirse de los esbozos de las mismas que Mompou había guardado en “Escombreries”.

esbozos y partituras manuscritas dedicadas en su mayor parte a piano solo pero también canciones líricas, dos cuartetos de cuerda y una partitura para orquesta completa. Las obras de “Escombreries” fueron clasificadas por la prensa como ‘partituras desconocidas’, pero esta definición es correcta solo en parte, ya que, si bien se desconocía el número exacto de piezas que se incluían dentro de las carpetas así como la localización exacta de las mismas, Clara Janés las menciona en su biografía de Mompou en 1975. Sólo en este trabajo historiográfico se hace referencia a “Escombreries”, debido a que se trata del estudio más exhaustivo efectuado sobre la vida del compositor y también, a que su autora mantuvo una especial relación con el músico, motivada por la fuerte amistad entre las familias Mompou-Bravo y Janés²², hecho que determinó que el compositor compartiera con la escritora más información que con otros cronistas²³. Según la autora, el título de “Escombreries” fue añadido por el propio músico y sirvió para etiquetar la carpeta donde éste ‘conservaba sus borradores o breves piezas iniciales’²⁴. Por lo tanto, las obras inéditas aparecidas en la Fundación no pueden considerarse como en cambio apuntan las crónicas periodísticas, ‘partituras descubiertas’, sino que se trata de la recuperación de un material sobre el que se tenía constancia hace ya treinta años.

2.1.2.1. Las *Escombreries* de la Fundación Mompou

En la Fundación Mompou pueden consultarse canciones líricas inéditas y manuscritas, depositadas, junto con otras piezas para diversas plantillas, en la carpeta conocida como “Escombreries”. Dicha carpeta está constituida en realidad por tres unidades, aunque es el propio Mompou quien crea cierta confusión al respecto al referirse al conjunto como “Escombreries”, sin precisar su cantidad²⁵. Dos unidades son marrones, de tapa dura, y sobre una de ellas figuran los títulos ‘Cançons i jocs d’infants’ y ‘Danses regionals’; la tercera, de papel, resulta especialmente interesante ya que en la misma se encuentran, según anotación del músico, los diferentes ejercicios de armonía

²² Carmen Bravo fue íntima amiga de la esposa del poeta Janés, por lo que el escritor y el músico se concieron gracias a ellas. En la década de los años cuarenta el matrimonio Mompou-Bravo fue asiduo a las veladas poético-musicales que los Janés celebraban en su casa barcelonesa. La amistad entre Josep Janés y Frederic Mompou quedó consolidada con el trabajo conjunto, *Combat del somni*, siendo ésta la colección de canciones más conocida e interpretada de Mompou (JANÉS, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona, Ariel, 1975, pp. 203-206).

²³ Nótese el cariño que la escritora despertaba en el músico: le dedicó la VII ‘Comptine’ (1958), compuesta con motivo de la Comunió de la escritora; además la canción lírica *Primeros pasos* (1964) está basada en un poema homónimo de Clara Janés.

²⁴ JANÉS. *La vida callada...*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

que el compositor escribió en París durante los años 1912-1914. Este compendio se encontró con una portada general en la que estaba inscrito tan peculiar título en catalán, “Escombreries”. Aunque la datación exacta de las obras no se conoce, Janés aporta datos que ayudan a fecharlas al referir tanto el contexto cronológico como algunos acontecimientos personales que remontan al período de producción de las piezas, como el mencionado concierto de Gabriel Fauré en Barcelona (1909) o las vacaciones de verano tras la primera estancia de Mompou en París (julio 1911). Asimismo, Janés señala algunos títulos y comentarios sobre partituras, en su mayoría para piano solo, que «empezaron a engrosar el contenido de Escombreries»²⁶.

Es remarcable el recelo con el que Mompou guardó dicho corpus ya que, a pesar de que el papel pautado puede datarse en los inicios del siglo XX (en especial si se tienen en cuenta la fecha de publicación de algunos de los manuscritos de obras publicadas), estas piezas se encuentran en perfecto estado de conservación. La mayoría de ellas están escritas a lápiz reservando el bolígrafo para escasas ocasiones. En el caso de utilizarse, Mompou escribe con éste diversas secuencias de acordes en tres folios diferentes además de en dos partituras completas. Su grafía es perfectamente entendible, si bien en diversos ejemplos las cabezas de las notas sobrepasan las líneas del pentagrama por lo que se juntan unas con otras, siendo siempre reconocibles. El papel utilizado corresponde al formato A3, en la mayoría de los casos con firma de imprenta francesa, aunque existen algunos folios en los que la casa no es reconocible. Dentro de la grafía musical utilizada por Mompou, uno de los aspectos más llamativos es el empleo de diferentes corchetes para aunar pentagramas. Estos presentan tres formatos diferentes (recto, curvilíneo y doble), que se repiten en varias partituras. El estudio de todo estos elementos, junto con la correspondencia de notación entre las obras fechadas y las que no pueden ayudar a datar las composiciones restantes.

²⁶ El treinta por ciento pueden considerarse obras susceptibles de ser publicadas e incluidas dentro del catálogo oficial de Mompou (entre canciones líricas y obras para piano) ya que se trata de partituras finalizadas por completo: el restante setenta por ciento está constituido por esbozos de piezas o fragmentos inservibles. Dentro de estos últimos puede diferenciarse el distinto grado de desarrollo de los bocetos, que en su versión final conformarían alguna de las obras publicadas por Mompou en vida como, por ejemplo, algunas de las *Canciones y danzas* para piano, la canción lírica *L' hora grisa* (35%), los fragmentos de acordes garabateados a lápiz en los extremos del pentagrama (25%) e incluso papeles pautados rotos con diferentes secuencias compuestas bien por una línea melódica, bien por una sucesión de acordes para piano (40%). Todo este material sesgado resulta interesante porque su estudio puede aportar pautas para determinar o perfilar los rasgos del proceso compositivo en Mompou, del mismo modo que los esbozos de obras ya publicadas permiten aclarar los diferentes estados de gestación que éstas sufrieron y conocer aquellos pasajes que fueron descartados por el autor.

Mientras que la grafía musical es perfectamente clara y legible, no ocurre lo mismo con algunos de los fragmentos textuales escritos por Mompou. A veces, estos son de difícil lectura debido a causas diversas: la tinta del lápiz se ha corrido ofuscando el contenido, la rapidez de los trazos impide distinguir unas letras de otras, el compositor empieza algunas frases en francés y las termina en catalán o viceversa. No obstante, todas las anotaciones encontradas en las partituras van referidas a la dedicatoria de la pieza, al tempo elegido o a alguna indicación que Mompou quisiera facilitar para la interpretación. Las mismas irregularidades de grafía pueden apuntarse en el caso del texto de las canciones líricas.

Asimismo, es fácil diferenciar entre las partituras o los esbozos rechazados por el compositor y aquellos que serían susceptibles de cambios o modificaciones (es decir, de trabajos posteriores) gracias a las anotaciones o a las tachaduras dentro de éstas. Mompou solía indicar los fragmentos reutilizables dentro de un conjunto inservible por la claridad de presentación del mismo. Así, aquellas piezas o fragmentos con los que supuestamente el músico volvería a trabajar se caracterizan por una grafía musical limpia y clara, mientras que aquellas que desechó pueden estar tachadas o incluso semi-ocultas debajo de otros fragmentos. Las piezas que el compositor consideró de algún modo acabadas constan de una portada en la que aparecen la firma del autor, el título y en algunos casos la fecha de realización. En estos casos, la portada puede presentar dos grafías diferentes, o bien, aquella confeccionada por el propio compositor, cuya letra es perfectamente reconocible, o bien, un tipo de letra de imprenta alargado y recto, en mayúscula, sobre unas carpetas de papel doble de tamaño A4. Las obras que pueden considerarse como definitivas son cincuenta y dos, formadas para diversas plantillas: piano solo, cuarteto de cuerda, orquesta y canciones líricas.

Entre las seis obras para voz y piano completas encontradas dentro de “Escombreries”, tres fueron compuestas con anterioridad a la primera canción lírica de Mompou, *L’hora grisa* (1915). Estas piezas hológrafas están fechadas entre 1914 y 1919, cuando el músico regresaba a Barcelona debido a la peligrosidad que suponía residir en París durante la primera guerra mundial. Se trataba, por lo tanto, de las primeras aproximaciones al género, motivadas en gran parte por los intereses literarios que Mompou compartía con sus amigos barceloneses. Además, cinco de ellas están basadas en textos del mismo poemario, *Serres Chaudes* de Maeterlinck, mientras que para la restante el compositor pone en música un tema popular catalán, *La cançó de l’Avia*. Estas piezas presentan diferentes grados de elaboración ya que, aunque se puede

apreciar el planteamiento general de la composición, algunas carecen de varios compases en el material del piano o de la voz. Pueden consultarse los esbozos de estas piezas además de otras copias parcialmente definitivas: a pesar de que estos últimos ejemplares constan de portada, indicación completa del texto y una grafía clara y legible, se observa como algunos fragmentos vocales o pianísticos no están indicados. La secuencia completa de las mismas puede obtenerse contrastando entre ellos las diferentes copias manuscritas ya que unas complementan a las otras. Algunas de ellas se encontraban desordenadas, así que la secuencia correcta entre portadas y sus correspondientes páginas se ha reconstruido tomando como referencia la grafía del autor, que presentaba pequeños rasgos diferenciadores entre los diversos años relativos a curvaturas entre las plicas, al relleno de la cabeza de las notas, a la correspondencia entre papel y continuidad del discurso musical y literario.

También se han encontrado esbozos no finalizados de obras publicadas, como por ejemplo ‘Rosa de Maig’ (1926), en la que, aunque se respetan los tres pentagramas propios de este género, solo aparece escrito el material de la mano izquierda del piano, así como varias versiones de *L’hora grisa* (1915) y de la *Cançoneta incerta* (1926). Además de la discriminación efectuada por el pianista dentro del conjunto de “Escombreries”, se han encontrado otras dos canciones líricas sin texto ni fecha, *Aranyes* y *La prudenta*, ambas mencionadas por Janés, que no habían sido separadas del conjunto anterior. Además, se ha hallado una pieza para voz y piano de la que existe otro ejemplar en los inéditos de la BNC, *Ets l’infinit*: la partitura contenida en “Escombreries” es el boceto inicial, mientras que la de la biblioteca corresponde a una versión definitiva de la misma, ya que incluye portada y una grafía perfectamente legible²⁷.

El descubrimiento de “Escombreries”, aún debiendo ser consideradas como obras u esbozos desechadas por su autor, supone no solo el reajuste del catálogo, sino también la posibilidad de corroborar algunos planteamientos e influencias compositivas sobre la escritura musical de Mompou, cuyo análisis aporta información añadida a las obras autorizadas.

²⁷ Por lo tanto, a la hora de realizar el estudio analítico solo se utilizarán aquellas canciones líricas que, aunque desechadas por el propio compositor, pueden considerarse piezas formadas o en vía de elaboración, es decir, las primeras composiciones para voz y piano de Mompou: se excluyen de la investigación aquellas canciones líricas sobre las que no aparece el texto correspondiente.

2.1.2.2. Los Fons Mompou de la Biblioteca Nacional de Cataluña

En la BNC se encuentra depositada, a excepción de las obras de “Escombreries”, la totalidad de los originales de canciones líricas de Mompou. Las partituras encontradas en la BNC presentan mejor grado de conservación que las de “Escombreries”. Mientras que el contenido de estas últimas consiste mayoritariamente en esbozos o papeles pautados fragmentados, las piezas de los FM son obras presumiblemente acabadas y coloquialmente ‘pasadas a limpio’. Los manuscritos de las canciones líricas de la BNC presentan, por lo general, una grafía de difícil lectura en el caso de las dedicatorias o de las indicaciones de tempo, siendo abundantes las notaciones de Carmen Bravo. Caso curioso es el de las diversas versiones de las canciones líricas publicadas, donde la diferencia fundamental con respecto a las obras definitivas reside en cambios de armadura. En cuanto a las características de notación cabe señalar que todas están escritas sobre papeles pautados de 30 a 33 cm con una caligrafía musical y textual perfecta. Los esbozos representan la práctica totalidad de la composición con muy pocas modificaciones y, cuando las hay, se corresponden con un cambio de modalidad o tonalidad. Una de las diferencias más marcadas a nivel de edición, entre los esbozos y el original reside en el uso de la tinta para la partitura supuestamente definitiva y del lápiz para el esbozo.

Entre las características paleográficas de los inéditos no se aprecian apenas tachaduras, siendo todos de fácil lectura musical, en formato A4 y escritos a lápiz, seis de ellos datados. Con respecto a la notación musical, el compositor ha utilizado aquí una gran cantidad de signos de repetición, cosa que no ocurría entre los inéditos de “Escombreries”.

Dentro del conjunto de canciones líricas inéditas depositado en la BNC se pueden distinguir tres grupos. En primer lugar, aquellas piezas para voz y piano fechadas por el propio compositor; en segundo lugar, composiciones líricas completamente terminadas que posteriormente se transformaron en otras canciones u obras para piano solo; por último, piezas sin fecha en las que no se induce la fecha de composición. La datación de estas últimas ha sido posible, por un lado, a partir del análisis paleográfico (estudio de las marcas de agua, correspondencia entre papeles, notación, etc.) tal como ha aclarado el epígrafe anterior; por otro, corroborando algunos datos gracias a la completa biografía de Janés, *La vida callada de Federico Mompou*. A continuación se explicitarán las obras que integran cada uno de los tres grupos de obras anteriormente señalados.

Dentro del primer grupo, una de las primeras aproximaciones de Mompou al género para canto y piano consistió en una colección de tres canciones con el título *Cants per l'Ermita I-II-III*, fechada según autógrafo de Mompou en 1914, por lo que resulta anterior a la primera de sus piezas líricas catalogada sistemáticamente (*L'hora grisa*, 1915). De las tres composiciones que forman la colección, solo la última lleva además un título impreso, *D'espres del treball*. Mompou dedicó a la realización de estas composiciones casi dos meses de 1914, ya que la primera esta fechada el 8 de agosto, la siguiente el 1 de octubre y la última el 5 del mismo mes. Aún sin texto, el análisis de las mismas evidencia que el tratamiento musical de la línea superior guarda analogía con la elaboración de una melodía vocal puesto que la tesitura y los giros melódicos pueden adscribirse a aquellos pertenecientes para una pieza para canto y piano, excluyendo por tanto que se trate de una obra para piano e instrumento solista²⁸. Cada una de ellas está precedida por una portada con el título y el número romano correspondiente a la secuencia que deben seguir. La primera de ellas consta de catorce compases con la indicación 'Pausado y Molto expresivo' y está fechada en Barcelona el 14 de agosto de 1914; la segunda, junto con la indicación 'Començament tranquil y final energia', de cuarenta y tres compases y fecha el 1 de octubre de 1914 en Barcelona; en la tercera, aparece el título propio 'Després del treball', hay trece compases y la anotación 'Amb alegria'.

Siguiendo un orden cronológico de composición, la siguiente pieza para voz y piano recogida por la BNC lleva el título *Psalm*, y fue compuesta el 30 de mayo de 1936 con texto en latín: se trata de la puesta en música del salmo 129 (Libro de los Salmos) en cuya partitura original pueden observarse las correcciones de Mompou, un pequeño estudio armónico anterior al desarrollo de la obra, y la alternancia de fragmentos con y sin barras de compás.

Por otro lado y siempre dentro de este primer grupo, según indica García Estefanía en su catálogo de Mompou, además de las dos colecciones de *Comptines* existen otras dos canciones líricas que pueden ser incluidas dentro de dicha denominación con los números VII y VIII. Hasta el momento ni la mencionada fuente ni tampoco Colazzo, que también las señala, indicaban donde se hallaban estas dos

²⁸ Estas no son las únicas piezas para voz y piano sin texto recientemente encontradas. De aquí en adelante, al citar alguna de ellas no se explicitarán los motivos por los que se hace evidente que, aún sin texto, se trata de canciones líricas: el tratamiento vocal empleado en la línea superior, gestada dentro del ámbito para soprano o contralto y con un claro interés de ser resaltada, por la duplicación de forma casi constante de dicha línea en el soprano del material pianístico y por la disposición entre los dos planos que convergen en unidad formal.

piezas inéditas y de hecho hasta la fecha no han sido editadas. Puede suponerse, que al encontrarse dichas partituras entre los inéditos de la BNC, éstas debieron de permanecer en el domicilio de Mompou hasta su traslado a raíz de la creación de la Fundación Mompou y el fallecimiento de Carmen Bravo. Así en la actualidad, se puede acceder al manuscrito de otras dos *Comptines*: la número VII, con fecha autógrafa del 17 abril de 1948, y otra sin número que podría ser considerada la VIII. A pesar de que no lleve número, Mompou se refiere a ella como ‘petit comptina’ en notación de la propia partitura, lo cual permite agruparla dentro del señalado ciclo. La dedicatoria que el compositor escribió sobre la partitura hace suponer que fue compuesta en 1948 ca.: el músico dedica la pieza a Clara Janés, nacida en 1940, por la celebración de su comunión. Es un hecho que los pianistas e intérpretes de la obra del compositor conocían su existencia, porque muchos de ellos solicitaban a la Fundación Mompou alguna copia de las mismas para poder presentarlas en concierto²⁹.

Por lo que respecta al segundo grupo, las canciones líricas que dieron lugar a otras composiciones para voz y piano o a piezas para piano solo, puede citarse una versión anterior de ‘Fes-me la vida transparent’ (1941), la cual surgió a partir de la puesta en música de un texto de Leon Paul Fargue, ‘Au fel de l’heure hale’, cuya fecha exacta de elaboración no está indicada en la partitura, pero que presumiblemente debe ser cercana a la composición de la pieza del *Combat del somni*, antes señalada: la única diferencia entre ellas reside en el texto. En 1944 Mompou entregó a Janés el manuscrito de la canción *Et sento que vens* que posteriormente se convirtió en el Preludio número 9 para piano, mientras que otra pieza del mismo año, *Ets l’infini*, daría lugar al Preludio número 10. No existen diferencias entre la versión para piano y la canción lírica en cuanto al instrumento, ya que la pieza solista se crea a partir de la simple eliminación de la línea vocal.

En relación al último grupo, entre las canciones líricas que guarda la BNC, existen tres piezas para canto y piano que no están fechadas. Una de ellas se titula *Maig* y es fruto del encargo que el músico recibió para poner en música un poema de Goethe con motivo del centenario de la muerte del poeta³⁰. Además, tal como indica la anotación de la partitura manuscrita, *Maig* aún con texto en catalán, es la traducción de un poema homónimo del escritor alemán, debiendo ser compuesta por lo tanto, presumiblemente en 1932.

²⁹ Dato recabado de conversaciones mantenidas con el presidente de la Fundación Mompou.

³⁰ JANÉS. *La vida callada...*, p. 168.

Asimismo, se encuentra *El cantar del alma* sobre un texto de San Juan de la Cruz, la breve *Gocémonos amado* y *Vocalise*, dedicada a la soprano Victoria de los Ángeles: ambas fechadas en 1944 según autógrafo del músico.

Por último, todavía existe una canción lírica inédita de Mompou que no se encuentra en ninguno de los dos centros de investigación anteriormente señalados. En 1938 el compositor escribe *El testament d'Amelia*, basada, según autógrafo, en una canción popular catalana y dedicada a Conchita Badía: la pieza se encuentra dentro de los fondos de dicha cantante.

2.2. Fuentes secundarias

El análisis de las fuentes secundarias, que sirve como marco teórico para el estudio de las canciones líricas de Mompou, evidencia que aunque los estudios dedicados íntegramente al estilo del compositor son pocos y no muy exhaustivos (con excepción de las tesis doctorales), son más abundantes aquellos referidos a la vida del músico. Es notorio el interés de los biógrafos por resaltar las principales composiciones de Mompou, en especial las referidas a las obras para piano, aunque en ocasiones solo se presenten de forma casi enumerativa. Resulta igualmente llamativo, el hecho de que las principales aportaciones científicas y las primeras críticas hacia las producciones musicales del compositor han visto la luz en el extranjero, muestra de la relevancia que el trabajo del músico despierta en los círculos musicológicos europeos.

2.2.1. Estudios biográficos sobre Mompou

Cinco años después del regreso definitivo de Mompou a España en 1941, Santiago Kastner publicó, gracias al Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, una de las primeras biografías dedicadas al compositor catalán³¹. Los datos biográficos que recoge el volumen se extienden hasta 1946, fecha de la edición. El autor dedica especial atención a los años de estancia del músico en París, comentando las principales amistades españolas y extranjeras que el compositor cultivó allí, definiendo su estilo como ‘romanticismo depurado’ y tildando a Mompou de músico eminentemente español por la sobriedad y nostalgia que predominan en su obra³². Dentro del trabajo resulta especialmente interesante la sección dedicada a la explicitación de su estética (señalando que su ‘parsimonia técnica’ consigue una gran

³¹ KASTNER, Santiago. *Federico Mompou*. Madrid, CSIC, 1946.

³² *Ibid.*, p. 104.

fuerza de «sugestión, de intensidad de hermosura y una conglobación de emotividad igual a la de Falla, Ravel o Hindemith»³³), basándose, en su mayoría, en conversaciones de éste con Mompou; además de su obra, para piano solo (en la que presta especial atención a las *Canciones y Danzas*³⁴) y, para canto y piano (dentro de las cuales, lo más importante para Kastner es el discurso pianístico³⁵).

Han de pasar más de treinta años para que viera la luz un trabajo sistemático y detallado sobre la vida del compositor. De este modo, mayor amplitud en datos biográficos contiene la obra de la escritora Clara Janés, *La vida callada de Federico Mompou* (1975)³⁶, en la cual la autora se aproxima a la figura del músico desde una posición privilegiada, por los lazos de amistad entre el padre de la escritora, el editor y poeta Josep Janés, y el compositor. Su objetivo es acercar al lector la personalidad y carácter del compositor, utilizando un estilo deliberadamente literario y presentando todas las alusiones a su música a partir de las opiniones de críticos, historiadores o incluso de los amigos compositores de Mompou. Tras el prólogo de Federico Sopeña³⁷, la biografía divide la vida del compositor en dos etapas: desde 1893 a 1941³⁸ y desde 1941 hasta los años setenta³⁹. En su narración, Janés da mucha importancia tanto a la descripción del entorno familiar del músico (llegando a remontarse a la vida de sus abuelos), como a su entorno social y cultural; incluso se detiene en explicar de forma bastante prolija la música catalana, tanto la popular (dedica más de una página a contar la historia de la sardana) como la artística (remontándose al siglo XIX y pasando por Clavé y Pedrell entre otros). Por último, Janés incluye seis apéndices documentales en los que se encuentran desde una descripción de la vida diaria de Mompou en el año en el que escribe su monografía, a listados de obras, bibliografía, discografía, honores recibidos por Mompou e incluso un árbol genealógico de la familia del compositor⁴⁰.

Además, la escritora pudo acceder a una gran cantidad de material que formaba parte del archivo privado del músico (artículos, textos, cartas y fotografías personales que guardaba el compositor), publicándolo por separado en *Frederic Mompou. Vida,*

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, pp. 89-98.

³⁵ *Ibid.*, p. 100.

³⁶ JANÉS, Clara. *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona, Ariel, 1975.

³⁷ *Ibid.*, pp. 7-15.

³⁸ *Ibid.*, pp. 21-170.

³⁹ *Ibid.*, pp. 183-260.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 261-278.

*textos y documentos*⁴¹. Esta segunda monografía sobre Mompou, publicada en 1987, sólo difiere de la primera en la actualización de los apéndices, en el autor que firma el prólogo (Enrique Franco) y en la inserción de textos personales y nuevas fotografías del músico. Dichos artículos constituyen el aspecto más interesante del volumen por la variedad de autores y críticos que los firman, desde Vuillermoz (“Cantos mágicos para piano”⁴²), Henri Collet⁴³, Adolfo Salazar (*El Sol*, 18-6-1921)⁴⁴, Irving Scherke⁴⁵, Ramón Borrás-Prim⁴⁶ y Xavier Montsalvatge (*La Vanguardia*, 30-5-1939)⁴⁷, a Pere Gimferrer⁴⁸ y Enrique Franco (*El País*, 20-4-1986)⁴⁹. Tienen un carácter divulgativo y tratan diferentes acontecimientos como estrenos de obras de Mompou, críticas a conciertos, breves ensayos en los que se reivindica la figura del compositor e incluso algunos se incluyeron en los textos de diversos homenajes.

En 1976 se publica la edición francesa de la obra de Roger Prevel, *La Musique et Frédéric Mompou*, que es la primera biografía de Mompou elaborada por un autor extranjero, pero hasta 1981 no aparece su traducción al español⁵⁰. La peculiaridad de este trabajo consiste en que, a diferencia de anteriores estudios, se centra en la figura y la obra de Mompou desde una perspectiva europea. Resulta especialmente interesante el apartado dedicado al estilo del músico, que analiza obras concretas y no se limita a evidenciar rasgos generales, como habían hecho las plumas españolas.

Un año después, aparece otra biografía escrita por el pianista Antonio Iglesias⁵¹: se trata de una pequeña obra basada en una entrevista que el autor realiza al músico. Recoge, además, en un apéndice documental las opiniones de personalidades como Conchita Badia, Gerardo Diego, Henri Collet u Oscar Esplá sobre el músico⁵². El trabajo de Iglesias hace referencia a algunos de los rasgos compositivos característicos de Mompou en el piano como también a diversos aspectos técnicos.

⁴¹ JANÉS, Clara. *Frederic Mompou: Vida, textos y documentos*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1987.

⁴² *Ibid.*, pp. 364-365.

⁴³ *Ibid.*, pp. 366-377.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 368.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 370-371.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 372.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 386-389.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 402-404.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 404-406.

⁵⁰ PREVEL, Roger. *La Musique et Frédéric Mompou*. Ginebra, E. Arianne, 1976 (Traducción al castellano: Barcelona, Plaza y Janés, 1981).

⁵¹ IGLESIAS, Antonio. *Frederic Mompou*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1977.

⁵² *Ibid.*, pp. 37-65.

La primera biografía de Mompou escrita íntegramente en catalán fue elaborada en 1983 por Manuel Valls con el título *Mompou*⁵³. Aunque ésta no aporta ningún dato nuevo a las biografías anteriores, por primera vez se sitúa estilísticamente al músico dentro de la generación de compositores de la que forma parte, la ‘Generación de la República’, estableciendo similitudes y diferencias entre los compositores que la integran⁵⁴. Resulta llamativo el hecho de que si bien Valls encuadra al músico dentro del ‘Grupo de Barcelona’ y describe de forma clara cuáles son los planteamientos estéticos de dicho grupo, las referencias y críticas a las obras de Mompou se basan, en su mayoría, en autores extranjeros como Émile Vuillermoz o Vladimir Jankélévitch.

En la monografía *Frederic Mompou*, publicada en 1993 por el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, se presentan distintas aproximaciones al músico⁵⁵. En primer lugar y gracias a la entrevista que Jaume Comellas realiza a la esposa del compositor, la pianista Carmen Bravo, se pretende abordar la figura del compositor desde una perspectiva íntima y personal⁵⁶. En segundo lugar, Lluís Millet estudia su estética desmintiendo algunos tópicos con los que había sido etiquetado, como la de impresionista o nacionalista, concluyendo que Mompou es un compositor aislado de las grandes tendencias y movimientos del siglo XX⁵⁷. En tercer lugar, Ramón Barce analiza la figura y la obra del músico desde una perspectiva personal, es decir, en calidad de compositor que, aún siendo más joven y con un estilo completamente diferente a Mompou, ha tenido que situarse en el mismo siglo y en el mismo país donde el compositor catalán estuvo trabajando hasta los ochenta años de edad⁵⁸. Barce no se limita a describir los rasgos estéticos del compositor, sino que va más allá e intenta aclarar el papel que Mompou desempeñó en el contexto en que le tocó vivir, para de este modo determinar el origen de sus ideas sobre la composición musical. Por último, Narcís Bonet analiza la canción ‘Damunt de tu només les flors’ y la obra para piano *Variaciones sobre un tema de Chopin*, para explicar la peculiaridad del lenguaje de Mompou⁵⁹. Además, y ya que Bonet pudo comentar con el propio compositor estas obras, recoge también algunas de las opiniones del autor al respecto. A estos textos se añade un apéndice documental realizado por Alicia Moreno que incluye una cronología

⁵³ VALLS i GORINA, Manuel. *Mompou*. Barcelona, Ediciones Nou Art Thor, 1983.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁵ BARCE, Ramón; MILLET, Lluís; BONET, Narcís. *Frederic Mompou*. Barcelona, Col·lecció Compositors Catalans, N° 3, Generalitat de Catalunya, Boileau, 1993.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 9-44.

⁵⁷ *Ibid.*, pp. 45-82.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 83-94.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 95-122.

de la vida y la obra de Mompou, el catálogo de sus obras, la discografía, los escritos del compositor y una bibliografía.

La última biografía dedicada a Mompou es de 2003, se titula *Federico Mompou. À la recherche d'une musique perdue* y la firma el musicólogo francés Jérôme Bastianelli⁶⁰. El autor aborda la trayectoria profesional y personal del músico desde un enfoque psicológico remarcando en todo momento la introvertida y temerosa personalidad de Mompou. Bastianelli explica y justifica cada uno de los acontecimientos que atañen al compositor, razonando los procesos mentales del músico.

En las actas del congreso que se celebró sobre Joaquín Rodrigo en Valladolid en 2005, Dolores Segarra Muñoz publicó un análisis del epistolario cruzado entre dicho compositor y Mompou durante los años cuarenta⁶¹. Aunque cuenta con un tratamiento bastante escaso de las fuentes aportadas, el valor de dicha investigación reside en la transcripción íntegra de las citadas cartas que no se encuentran depositadas en el FM de Barcelona.

Además de las monografías publicadas, deben tenerse en cuenta las entradas sobre Mompou presentes en diversos diccionarios musicales, tratándose en ocasiones de trabajos muy completos, que combinan aspectos biográficos con un estudio detallado de la obra del compositor. Los diccionarios *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*⁶² y *Diccionario de la música española e hispanoamericana*⁶³ contienen respectivamente la voz sobre Mompou, con una gran cantidad de datos tanto biográficos como estilísticos y una bibliografía de referencia, además de un listado de las obras del compositor (selectivo en el primero de los diccionarios señalados). De las dos entradas, la que denota un planteamiento más sistemático es la elaborada en el segundo de ellos, cuyo estudio sobre Mompou se desarrolla a través de tres secciones (biografía, obra y estética). Otro diccionario, cuyo autor es Marc Honegger, presenta una información similar⁶⁴. También destaca, si bien negativamente, la entrada a cargo de Paul Griffiths

⁶⁰ BASTIANELLI, Jérôme. *Federico Mompou 1893-1987. À la recherche d'une musique perdue*. Suisse, Editions Payot Lausanne, 2003.

⁶¹ SEGARRA MUÑOZ, Dolores. "Correspondencia entre Joaquín Rodrigo y Federico Mompou (1944-1978)", *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Glares, 2005, pp. 275-316.

⁶² PAINE, Richard Peter. "Mompou, Frederic". En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. a cargo de Stanley Sadie. Vol. 16, 2001 (2ª ed.), pp. 912-913.

⁶³ BONASTRE, Francesc. "Mompou Dencausse, Frederic". En: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 7. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 654-660.

⁶⁴ HONNEGER, Marc. *Diccionario de la música. Los hombres y sus obras. Vol. 2 (l-z)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 725.

en *The New Oxford Companion to music*⁶⁵: aunque compara el estilo de Falla con el de Mompou, la información presentada es bastante escasa. Dentro de la *Enciclopedia Salvat de los Grandes Compositores* se encuentra el fascículo 79 dedicado a Mompou que destaca por la información completa que presenta y donde se entremezclan datos biográficos con observaciones puramente musicales o estéticas⁶⁶. La autora evidencia que la obra y la figura de Mompou han despertado mayor interés en el extranjero que en España, considerando además que los puntos clave para entender la estética del músico son su alejamiento de cualquier escuela o tendencia compositiva, así como su profunda originalidad. Desde el punto de vista biográfico subraya que las amistades de Mompou fueron cruciales no solo para lograr su consideración europea, sino también para su propia formación, al familiarizarse con diferentes escuelas y ramas artísticas.

Las obras surgidas a partir de las celebraciones u homenajes dirigidos al compositor, destacan por haber sido publicadas por musicólogos y a menudo por historiadores del arte o incluso por músicos.

Oriol Martorell reproduce en *De Musica Hispana et Aliis* los discursos pronunciados con motivo de la atribución a Mompou y a Victoria de los Ángeles del título Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, el 22 de octubre de 1979⁶⁷. Martorell destaca el cosmopolitismo de ambos el cual está basado en sus raíces catalanas. Al mismo tiempo, ofrece una panorámica sobre la vida y la obra del compositor dividiéndolas en cinco etapas: de 1893 a 1911 (año en el que marcha a París), de 1911 a 1914 (primera estancia en la capital francesa), de 1914 a 1923 (traslado a Barcelona), de 1923 a 1941 (éxito en París), y, por último, desde 1941 hasta los años setenta.

La Generalitat de Catalunya reunió en 1993 dentro de un pequeño volumen, dos artículos biográficos sobre la figura de Mompou⁶⁸. En el primero titulado “Frederic Mompou. Una personalitat singular”, de Lluís Millet, se incide una vez más en la originalidad y peculiaridad de la obra del compositor catalán⁶⁹. En el segundo, en

⁶⁵ GRIFFITHS, Paul. *The New Oxford Companion to Music*. Vol. 2, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 1194.

⁶⁶ ALBET, Montserrat. “Mompou, una música callada”, *Enciclopedia Salvat de Los Grandes Compositores*, Vol. 4, Fascículo 79, 1982, pp. 46-52.

⁶⁷ MARTORELL, Oriol. “Frederic Mompou, doctor honoris causa de la Universitat de Barcelona”. En: *Revista Musical Catalana*, 35 (1987), pp. 20-22.

⁶⁸ MILLET, Lluís; AVIÑOÀ, Xosé. *Centenari Frederic Mompou (1893-1993)*. Barcelona, Área de Música de la Direcció General de Promoció Cultural, Departament de Cultura de la Generalitat, 1993.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 5-10.

cambio, “Recorregut biogràfic” por Xosé Aviñoa, se resume la biografía de Mompou⁷⁰. Por último, se incluye un apéndice documental realizado por Alicia Moreno, con un catálogo de obras, un listado de discografía y una bibliografía de los estudios sobre Mompou⁷¹.

El homenaje que la SGAE rindió al compositor en el centenario de su nacimiento se basó en una serie de conciertos realizados en Barcelona, Madrid, Londres y París⁷². La organización decidió realizar también un volumen conmemorativo, articulado a partir de los programas de dichos conciertos, cada uno en el idioma original del lugar donde se celebraron. Además, se recogieron artículos de Tomás Marco y Miquel Descot, así como una recopilación de textos de y sobre Mompou.

La Fundación Isaac Albéniz organizó una exposición en homenaje a Mompou en el Palau de la Música Catalana entre el 13 de abril y el 13 de mayo de 1993, comisariada por Francesc Bonastre⁷³. Con motivo de esta exposición, se publicó un catálogo en castellano y catalán en el que se incluyeron fotos, cartas, escritos de Mompou y artículos que el propio compositor había coleccionado. A todo esto, se añadieron interesantes estudios como el de François Lesure, titulado “La música en París hacia el 1900 o el Cosmopolitismo”; el del musicólogo Xavier Montsalvatge, “Federico Mompou: una personalidad solitaria, admirable, imposible de clasificar”; el de Francesc Bonastre, “Recepción de la música de Mompou en la Barcelona del período de entreguerras”, y, por último, el de la esposa del compositor, Carmen Bravo, que aporta una breve reflexión de su vida en común bajo el título, “Federico y yo”. Todos ellos ofrecen nuevas perspectivas que ayudan a entender el contexto artístico en el que el compositor desarrolló su trabajo, es decir, en París y en Barcelona, así como la recepción de su obra en ambas ciudades. Debido a su enfoque social, historiográfico y musical, la publicación no es el mero catálogo de una exposición, sino que aporta investigaciones musicológicas interesantes para el estudio de Federico Mompou. El volumen se completa con una cronología, un catálogo de obras y una bibliografía.

⁷⁰ *Íbid.*, pp. 7-11.

⁷¹ *Íbid.*, pp.12-15.

⁷² V.V.A.A. *Federico Mompou (1893-1987)*. Madrid, Sociedad General de Autores de España, 1993.

⁷³ BONASTRE, Francesc; BRAVO, Carmen; LESURE, François; MONTSALVATGE, Xavier. *Semblança. Frederic Mompou (1893-1987)*. Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1993.

2.2.2 Bibliografía referida a la obra y estilo de Mompou

Una de las primeras referencias al estilo de Mompou elaborada desde Francia se encuentra en una monografía de Henri Collet, *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle*, publicada en 1929, en la que se evidencia la repercusión europea que en pocos años había tenido la obra del músico catalán⁷⁴. En dicho trabajo, Collet encuadra el estilo de Mompou dentro de la que él denomina 'escuela catalana', fundada por Lluís Millet, Enric Morera y Lamote de Grignon, al mismo tiempo que señala el gusto de los mismos por la utilización de recursos folclóricos melódicos y rítmicos⁷⁵. Según Collet este uso de lo popular era evidente ya en los cantos de transmisión oral, posteriormente en el lied e incluso en la ópera nacional y el sinfonismo. Además, contextualiza a Mompou dentro del primer grupo de compositores españoles con éxito en la escena parisina, subrayando la utilización de Mompou del 'nacionalismo popular'€ en sus tempranas obras para piano⁷⁶.

Muy diferentes son las aseveraciones emitidas en 1930 por Adolfo Salazar sobre el trabajo de Mompou en *La música contemporánea en España*⁷⁷. Según el crítico, «un compositor aferrado a un concepto severo del oficio [...]» consideraría a Mompou un aficionado y no un compositor real: el único aspecto positivo que Salazar encuentra en el trabajo de Mompou es, de nuevo, su sensibilidad hacia la canción popular, que el músico traduce en un 'color agradable a sus experiencias en el teclado'⁷⁸. Además señala que su éxito parisino fue sobretodo 'literario', e 'ilusionó demasiado rápidamente' a los restantes jóvenes compositores catalanes, que en la esperanza de que les tocara la misma suerte, parecían según el crítico, volver 'a un trabajo más asentado y eficaz'⁷⁹. Dicho comentario resulta sorprendente no solo por la despiadada evaluación de la producción de Mompou, sino también, porque el mismo periodista, en 1921, había redactado una alabadora crítica acerca del estreno de las obras de Mompou en París. En esa ocasión había destacado que la crítica francesa se había hecho eco del éxito y de la calidad de las obras presentadas⁸⁰.

⁷⁴ COLLET, Henri. *L'Essor de la musique espagnole au XXè siècle*. Paris, Max Esching, 1929, pp. 153-154.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁷ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 289.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 290.

⁸⁰ SALAZAR, A. "Se descubre a Federico Mompou", *El Sol*, Madrid, 18 de junio de 1921, p. 32.

José Bruyr incluye a Mompou en su *L'Écran des musiciens* de 1933, junto con Olivier Messiaen y Germaine Tailleferre entre otros compositores destacados⁸¹. El autor realiza una entrevista a Mompou en la que éste manifiesta sus apreciaciones sobre los compositores y los estilos musicales del momento, integrándolos con datos de su propia biografía. En efecto, reconoce la influencia de sus tempranos recuerdos catalanes en la gestación de su obra, identifica a Vuillermoz con el crítico que lo ha descubierto y que ha sabido explicar mejor su estética musical⁸². Uno de los aspectos más interesantes del trabajo reside en el hecho de que las consideraciones aportadas por el músico se realizan desde París, en un momento en que todavía era reciente el éxito obtenido por el compositor en Francia y, por lo tanto, no podía tomar distancia de su contexto musical, como sí lo hizo en posteriores entrevistas, ya instalado en Barcelona. Además, Bruyr señala los gustos musicales de Mompou, invariados a lo largo de toda su trayectoria profesional (Bach, Haydn y Mozart), así como su lejanía del estilo de Beethoven y Wagner⁸³.

En 1941, Santiago Kastner, en su *Contribución al estilo de la música española y portuguesa*⁸⁴, señaló como la musicografía madrileña «[...] por lanzar a Falla y correligionarios, silenció el arte también muy español de algunos otros autores de primera categoría», como puede ser el caso de Mompou, al que según Kastner se conoce más en Cataluña y Portugal que en España⁸⁵. Por primera vez, se hace una referencia a una ‘estética española’ sin resaltar el catalanismo del compositor, señalando que trabaja un «arte sumamente fino, de sensibilidad depurada, una música que tiene luz y calor, que es comunicativa y llena de alma»⁸⁶.

En 1944 Tristán La Rosa publicó en la *Estafeta literaria* un análisis técnico de las tempranas piezas pianísticas de Mompou que constituye una de las obras con más pretensiones estéticas que han sido abordadas hasta el momento⁸⁷. El crítico defiende la singularidad y el valor de la música del compositor catalán, al mismo tiempo que analiza brevemente su estilo y su ‘genealogía estética’ poniéndolo en relación con otros autores. Llama la atención que, en ningún momento, se compara la obra de Mompou

⁸¹ BRUYR, José. *L'Écran des musiciens*. Paris, Corti, 1933.

⁸² *Ibid.*, p. 108.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁴ KASTNER, Santiago. *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, Ática, 1941.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 62.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁷ LA ROSA, Tristán. “Estudios de música española contemporánea: Federico Mompou”. En: *La Estafeta Literaria* 11 (1944), p. 15.

con la de otros coetáneos españoles, optando por definir su estilo de la comparación con músicos de proyección europea, en su mayoría franceses. La Rosa observa la influencia de Satie y de Chopin en la obra de Mompou, así como el paralelismo entre estos dos últimos (son pianistas y su obra es en su mayoría pianística)⁸⁸.

Un año después, la revista *Música* en Barcelona publicó otro artículo sobre el compositor, firmado por Gerardo Diego: el poeta destacaba la singularidad de Mompou en el panorama musical de la época, su catalanismo y su ‘sentido estático, mágico, encantatorio’⁸⁹.

Bernard Gavoty, crítico del diario *Figaro*, y el compositor Daniel-Lesur estudian el estado de lo que ellos consideran la música moderna a través de una serie de entrevistas en las que incluyen a Mompou. Sin embargo, realizadas en 1955 no fueron publicadas hasta 1957⁹⁰. En la introducción a las preguntas señalan los puntos clave de la trayectoria personal y profesional del músico, resaltando la importancia de éste dentro de España. Así, según los autores, «Mompou es a Cataluña, lo que Falla es a Andalucía», es decir, un músico impregnado del especial color de su tierra, aunque hacen hincapié en el hecho de que su folclorismo no está basado en la citación literal del mismo⁹¹. A continuación, los autores ofrecen una breve reseña sobre la estética del músico, adjuntando además las correspondientes preguntas sobre el panorama musical español de los años cuarenta.

Joaquín Castella realiza un especial para el periódico *Buenos Aires Musical* de 1957 centrado en la creación artística de Mompou⁹². Aunque breve, su autor plantea la cuestión de la influencia francesa en el músico catalán, sus tendencias impresionistas y la repercusión sobre él mismo de la obra de Debussy. Para ello, Castella cita constantemente a Vuillermoz que considera uno de los mejores críticos capaces de explicar el trabajo de Mompou.

En 1962 Mompou ofrece una interesante entrevista a Francisco Daunis recogida por el diario *Agricultura y economía*, en la que revela algunos rasgos de su estilo compositivo⁹³. El lugar donde se lleva a cabo el encuentro, la casa de Mompou, es propicio para el debate sobre los temas claves, esto es, el modo de componer y el papel

⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

⁸⁹ DIEGO, Gerardo. “Federico Mompou”, *Música*, 1945, p. 13.

⁹⁰ GAVOTY, Bernard; LESUR, Daniel. *Pour ou contre la musique moderne?*. Paris, Flammarion, 1957.

⁹¹ *Ibid.*, p. 240.

⁹² CASTELLA, Joaquín. “Federico Mompou”, *Buenos Aires Musical*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1957, p. 4.

⁹³ DAUNIS, Francisco. “Hombres de nuestro tiempo: Federico Mompou”, *Agricultura y economía*, 56, II época, Marzo, 1962, pp. 78-80.

de la inspiración dentro del trabajo creativo. Mompou declara que busca la inspiración al «igual que un medium busca el trance», ya que ésta es crucial para su trabajo y que el lugar más propicio para encontrarla es la intimidad de su propio domicilio. Además, el músico opina sobre la situación de los compositores en la época actual refiriéndose a sus posibilidades materiales y formativas y al papel de la religión dentro de su propia concepción estética

Antonio Fernández Cid escribe en 1963 una breve historia de la música y de los músicos españoles en el siglo XX⁹⁴. En lo referente a Mompou, el autor, de un modo claro y conciso, señala que es un ‘artista exquisito’, en el que son normas fundamentales ‘la calidad, la fineza, la brevedad de proporciones’ y la «ausencia de cualquier apunte de énfasis». De este modo, subraya que la obra de Mompou refleja su personalidad musical como «consecuencia del impresionismo, [...] y del influjo de Cataluña»: pero, al mismo tiempo, reconoce la matriz francesa de las obras del compositor⁹⁵.

El mismo año, el diario madrileño *El español* realiza una entrevista al músico de la mano de José Cruset. A pesar de que en ella Mompou hace referencia tanto a los compositores de su generación como a figuras cumbre de la música francesa y europea (Debussy, Satie y Ravel), lo más interesante del coloquio entre Cruset y Mompou son sus razonamientos sobre conceptos como ‘folclorista’ o ‘popular’. En particular, el músico cree que haber poetizado lo catalán universalizándolo, no se considera un músico folclorista y declara que el conjunto general de su obra ha estado impregnado por una misma atmósfera con un similar y constante credo estético⁹⁶.

El número 319 del diario *Buenos Aires Musical* publicó en diciembre de 1964 una entrevista con el compositor catalán titulada “Federico Mompou. Recomenzar...”, con motivo del Festival de América y España en Madrid ese mismo año⁹⁷. Aunque no se ha podido identificar el nombre del periodista, ya que aparecen solo sus iniciales, éste hace una somera aproximación a la trayectoria artística de Mompou señalando su estancia en Francia y las críticas aportadas por Vuillermoz en los años veinte. A través de las preguntas formuladas, se vislumbra la estética musical del compositor: al hacer éstas, referencias a cuestiones tales como la posibilidad de concebir el arte como

⁹⁴FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 82-83.

⁹⁶ CRUSET, José. “Federico Mompou. El compositor de la música callada”, *El español*, 19 de enero de 1963, pp.18-21.

⁹⁷ E.V.F. “Federico Mompou. Recomenzar...”, *Buenos Aires Musical*, Buenos Aires, 1 de diciembre de 1964, pp. 5-6.

producto de una época (cuya respuesta pone el músico en relación con su concepto de ‘recomenzar’); se expresa la opinión de Mompou sobre la música contemporánea (al respecto, el compositor considera el sistema serial como un ‘experimento de fatales consecuencias’, al mismo tiempo que muestra su aprobación por la música electrónica y concreta), se aborda la cuestión del nacionalismo musical (la vanguardia actual, falta de humanismo, según el músico queda automáticamente privada de nacionalidad en el sentido racial pero no folclórico) y, por último, se le plantea si su técnica de composición y su lenguaje han sido modificados en los últimos tiempo (en su respuesta vuelve a hacer alusión a los conceptos de ‘primitivismo’ y ‘recomenzar’).

Manuel Valls dedica en 1969 un apartado a Mompou en su obra *Historia de la música catalana*⁹⁸. La obra consiste en un breve recorrido por los acontecimientos musicales más significativos de la Historia de Catalunya desde sus orígenes hasta la década de los años sesenta. Valls señala que las composiciones de Mompou, aun teniendo raíces catalanas, han superado la estética nacionalista, e incluso, subraya el hecho de que a pesar del empleo de elementos folclóricos, éste no ‘imita la canción popular’⁹⁹. Tras subrayar esta elaboración ‘cultiva’ del folclore popular catalán, se evidencia también que el trabajo de Mompou no se ciñe solo al piano y a la canción. El compositor utiliza ‘nuevas’ plantillas instrumentales, como la composición para guitarra o para coro y orquesta, demostrando de este modo, su dominio técnico de otros géneros compositivos¹⁰⁰.

El artículo “Le message de Mompou” de Jankélévitch fue publicado en Francia casi al mismo tiempo que en castellano para la *Revista de Occidente* de 1971¹⁰¹. Con un lenguaje técnico y a la vez sorprendentemente poético, Jankélévitch presenta las características más relevantes de la obra de Mompou, como el gusto y el sentido de la sonoridad, o su vinculación con la música francesa.

Con el fin de publicar su prolija biografía sobre Mompou, Janés solicitó una beca a la Fundación Juan March, pero unos meses antes de la publicación presentó, a través de la revista pamplonesa *Nuestro Tiempo*, un artículo acerca del trabajo musical

⁹⁸VALLS, Manuel. *Historia de la música catalana*. Barcelona, Tàber, 1969.

⁹⁹*Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 72.

¹⁰¹JANKÉLÉVITCH, Vladimir. “Le message de Mompou”, *Revue de L’Association ‘Vie Musical’*. París, abril de 1971. [Traducción castellana en *Revista de Occidente*, Madrid, julio-septiembre de 1971, XXXIV]. Reproducido también en *La Présence lointaine: Albéniz, Séverac, Mompou*. Paris, Seuil, 1983, pp. 145-159.

del compositor¹⁰². Si el estudio historiográfico está repleto de anécdotas sobre Mompou, sus amigos y familia, éste se centra en puntos más relevantes de su escritura, mencionando conceptos como ‘recomenzar’, componer (o, en palabras de la autora ‘encontrar la música’), el misterio, la esencialidad y el ‘primitivismo’ inherente en las obras del compositor. También destaca diferentes piezas y colecciones para piano, como *Charmes*, *Improperios* y las *Canciones y Danzas* entre otras, de las que evidencia las diferentes motivaciones que dieron lugar a su composición.

En 1973, Fernández-Cid vuelve a presentar un estudio sobre la música española en el siglo XX. En esta ocasión, el análisis de la obra de Mompou es mucho más elaborado, al señalar tanto las características biográficas como unas breves menciones a la obra y al estilo del compositor¹⁰³. Según establece el crítico, en los momentos en los que el compositor trabaja en dicha obra, Mompou ya es un músico consagrado tanto fuera como dentro de España gracias al interés despertado por sus piezas para piano. Para Fernández Cid, Mompou escribe una música «no alejada del credo impresionista [...], con perfiles de acusado catalanismo». Lo novedoso de este estudio, reside en el hecho de que Fernández-Cid enumera y describe de igual modo, la producción de Mompou para piano y aquella dedicada a sus canciones líricas.

Con motivo del homenaje que se le tributa al compositor en el Palau de la Música de Barcelona en 1978, la revista *Montsalvatge* dedica la editorial de su número 49 a Mompou¹⁰⁴. El autor hace referencia a la estética y a la técnica requerida para la interpretación de la obra del músico, por lo que aborda conceptos como ‘recomenzar’ y ‘sensibilidad’, propios del lenguaje musical de Mompou; al mismo tiempo, tiene en cuenta cómo la profunda timidez de este último influye de forma decisiva en su escritura pianística.

Antonio Iglesias ha centrado su atención en la producción musical de diversos compositores de relevancia internacional como Albéniz o Granados de los que ha realizado el estudio de su integral para piano. En 1978, el autor analiza las composiciones para tecla de Mompou¹⁰⁵. Aunque no se trata de un análisis exhaustivo de ninguna de las obras, demuestra un esfuerzo por abordar el estudio del género desde un punto de vista no solo historiográfico, sino también musical. La obra incluye

¹⁰²JANÉS, Clara. “Mompou o la música esencial”, *Nuestro tiempo*, nº 222, Pamplona, Diciembre, 1972, pp. 59-71.

¹⁰³FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, 1973, pp. 101-105.

¹⁰⁴GARCÍA PÉREZ, Juan. “Frederic Mompou”. En: *Monsatvat*, 49 (1978), pp. 43-49.

¹⁰⁵IGLESIAS, Antonio. *Frederic Mompou (La seva obra per a piano)*. Madrid, Fundació Güell, 1978.

además, algunas reproducciones de los originales, una biografía del músico, y un catálogo de obras para piano y canción lírica.

Montserrat Roig realiza en 1980 una extensa entrevista a Mompou que queda recogida dentro de la segunda serie de *Personatges*¹⁰⁶. Su importancia radica en el hecho de que siendo la transcripción de un diálogo televisivo y estando dirigida al público en general, el documento está repleto de alusiones a su estilo compositivo, de consideraciones de Mompou sobre el arte musical del momento, su uso de la música popular, o el tema del nacionalismo, incluso aborda la sequía compositiva que el músico sufrió durante los años treinta.

Ese mismo año dos diarios barceloneses hacen hincapié en la obra de Mompou, dedicándole algunas de sus páginas. Aunque podría pensarse que éstos centran su atención en aspectos puramente biográficos al ser publicaciones no especializadas, el sentido crítico de los periodistas hacen que éstos sean una buena fuente de datos para obtener información sobre la estética del compositor: en especial si se tiene en cuenta que fue el mismo compositor quien contribuyó a ello. Así, dentro del *Correo Catalán* de 1980, el número de enero dedica dos páginas completas a una entrevista con Mompou bajo el sugerente título de “Mompou o la música arrancada al silencio”¹⁰⁷. E. Cooder, autor del artículo, empieza mencionando la colección *Música Callada* para desembocar más adelante en la inevitable cuestión de su marcha a París y de la crítica de Vuillermoz en 1921. De ahí, el discurso se articula en cuatro secciones, cada una centrada en diferentes aspectos de su génesis compositiva esbozados a través de los diferentes comentarios entre Cooder y el compositor: la peculiar sonoridad mompouniana, su catalanidad, la influencia en su obra del paisaje sonoro que caracterizó su infancia y la expresión del mundo interior de Mompou a través de las partituras.

La Vanguardia es otro periódico que dedica su sección musical a Mompou publicando una entrevista que el músico concedió al periodista José Guerrero Martín¹⁰⁸. Tras citar buena parte de la crítica de Vuillermoz en *Le Temps* en 1921, el músico y su esposa comienzan a recordar los puntos clave de la biografía del autor como su marcha a París o la carta de recomendación que Granados dirigió a Fauré para facilitar la supuesta entrada de Mompou al Conservatorio de París. El aspecto más interesante de la

¹⁰⁶ ROIG, Montserrat. *Personatges*. Barcelona, Pòrtic, 1980, pp. 215-232.

¹⁰⁷ COODER, E. “Mompou o la música arrancada al silencio”, *El correo catalán (Especial Domingo)*, Barcelona, 20 de enero de 1980, pp. 2-3.

¹⁰⁸ GERRERO MARTÍN, José. “Federico Mompou. La obsesiva búsqueda de lo esencial”, *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de noviembre de 1980, pp. 34-35.

entrevista plantea la génesis compositiva del músico, como la ‘quintaesencia’ de su trabajo, según la define el periodista, refiriéndose al gusto de Mompou por reflejar la esencialidad de su música a través de breves piezas.

En el octavo número de la revista francesa *Intemporel* de 1993, Bernard Desgraupes reproduce cinco cartas personales entre Mompou y Jankélévitch, halladas en el archivo personal del filósofo¹⁰⁹. Todas ellas están escritas en un tono distendido, que revela la admiración mutua y ponen de manifiesto algunas de las preocupaciones estéticas del compositor. Especialmente interesante resulta aquella en la que Mompou analiza la obra *La presencia lejana* evidenciando no estar conforme con algunas de las aseveraciones vertidas por el autor.

Otra revista francesa, *Diapason*, promueve también en 1993 un estudio que aborda los principales rasgos de la estética de Mompou¹¹⁰. Su autor hace referencia al gusto de Mompou por plasmar la esencialidad de su música mediante breves piezas para piano, por lo que, se explicitan continuamente los términos ‘recomenzar’ y ‘primitivismo’.

El artículo de Salvatore Colazzo fue publicado en primer lugar por la *Revista internazionale di musica sacra* (18/1-2, 1997, pp. 3-61) y después, en 1998, en la *Revista de Musicología*¹¹¹ en una versión resumida. En su interior se presentan brevemente la vida de Mompou y sus influencias compositivas, entre otros, Satie y Debussy. Según el autor, del primero retoma el gusto por la ironía, aunque con una utilización más ingenua; del segundo, el placer por el sonido, por la ‘resonancia acústica’ y por la relación entre sonido y silencio. Las sonoridades creadas por Mompou, según Colazzo, son una abstracción de las sonoridades de la música popular, fundamentalmente de la catalana, aunque también de otras regiones españolas como Galicia.

También en 1998 aparece el segundo diccionario de Guy Sacre sobre la música para piano¹¹². Dividido en orden alfabético, en esta ocasión el autor incluye a Mompou entre los compositores reunidos de la J a Z, realizando un exhaustivo análisis de sus principales composiciones dentro del género para piano solo e incluyendo una breve

¹⁰⁹ DESGRAUPES, Bernard. “Correspondance entre Vladimir Jankélévitch et Frederico Mompou”. En: *Intemporel*, 8 (1993), pp. 10-14.

¹¹⁰ BRAS, Jean-Yves. “Federico Mompou: le charme discret de l’ndépendance”, *Diapason*, marzo, 1994, pp. 18-22.

¹¹¹ COLAZZO, Salvatore. “Federico Mompou: el sonido como resonancia armónica”. En: *Revista de musicología*, XXI, 2 (1998), pp. 593-632.

¹¹² SACRE, Guy. *La musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*. Paris, Robert Laffont, 1998, pp. 1933-1962.

reseña sobre el estilo compositivo del músico, en el que destaca su sencillez y la ausencia de desarrollo de sus obras.

Jankélévitch firma el volumen *La presencia lejana. Albéniz. Séverac. Mompou*, escrito en 1983 y reimpresso en 1999¹¹³. Para el filósofo, Déodat de Séverac y Mompou son ‘las dos vertientes, catalana y occitana, de una misma cultura’, en la que viene a ser, la primera comparación exhaustiva de Mompou con otro compositor coetáneo. En sus composiciones existen ‘paisajes’ como trasfondo del discurso sonoro, así la música de Mompou queda influida por la vibración de las campanas. La obra de los dos compositores, según Jankélévitch, recrea la música popular pero sin que ellos sean folcloristas. Además, la consecución de sonoridades inéditas de Mompou rivaliza con las de Chopin pero con una gran economía de medios, lograda gracias a la separación de las manos, a la distancia entre las partes y al uso de la resonancia de los armónicos. Esta música ‘sobre-entendida’, lograda mediante los armónicos, también se encuentra, según el autor, en el piano de Albéniz, Falla y Debussy. La música de Mompou «dilata hasta el infinito los límites de la tolerancia auricular» pero siempre proporcionando placer auditivo. Además, las ‘impresiones’ en la música de Mompou no son impresionistas, sino que deben entenderse como la plasmación en partituras de determinados recuerdos; por último, Jankélévitch refiere como Debussy o Satie prescinden de elaborados desarrollos, al igual que el compositor catalán.

En cuanto a las tesis doctorales referidas a Mompou, llama la atención que hasta la fecha no se haya realizado ninguna dentro del ámbito español, sino que hayan venido de investigadores franceses y americanos, centrándose en su mayoría, en la obra para piano. En 1965, en vida aún del músico, Joanne Marie Huot realiza para la Universidad de Washington un estudio dedicado a las composiciones de Mompou para dicho instrumento¹¹⁴: salvo un capítulo reservado a Domenico Scarlatti, antecesor de los compositores para tecla española, el grueso de la investigación se centra en los aspectos estilísticos (harmonía, melodía, timbre, textura y forma) y en su relación con el estilo de otros compositores contemporáneos. La tesis doctoral realizada por Nicolás Méus en 1967 es citada frecuentemente en aquellas investigaciones que abordan la cuestión de

¹¹³ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La presencia lejana. Albéniz, Séverac, Mompou*. Barcelona, Ediciones del Bronce, 1999, pp. 155-170.

¹¹⁴ HUOT, Joanne Marie. *The piano of Federico Mompou (1893-)*. Master of Arts. University of Washington, 1963. (No publicada)

las influencias populares dentro de la técnica compositiva del músico¹¹⁵. La intención de su autor fue evidenciar la influencia del folclore en la tradición musical catalana, en particular dentro de la obra de Mompou¹¹⁶. Según Mééus la influencia de la música popular en Mompou se manifiesta principalmente en sus melodías y no puede obviarse que dicho elemento es inseparable de su contexto armónico. Por lo tanto, el mérito de la tesis reside en el detallado análisis armónico de varias obras para piano y en el apartado que dedica a las características generales del folclore popular catalán, empleando ejemplos de diversos cancioneros.

Hasta los años ochenta no se vuelve a escribir ninguna tesis en la que se trate sobre la obra del compositor catalán. Aún no centrándose en exclusiva en la obra del músico, Kathryn George Deimler defiende en 1981 una aproximación a la armonía por cuartos de tono dentro del repertorio de doce autores europeos de la primera mitad del siglo XX, en los que incluye a Mompou¹¹⁷. Cuatro años más tarde, en 1985, Clara Sardin realiza otro estudio sobre las obras para piano de Mompou¹¹⁸. En esta ocasión, la investigación se realiza a partir de la agrupación de las obras según su forma compositiva: estructura monotemática, bitemática y ‘otras formas más complejas’¹¹⁹. Dedicó, además, un capítulo al enlace de acordes y a las dificultades de interpretación de los mismos.

Jennifer Lee Hammill lleva a cabo en *The development of compositional Style in the piano Music of Federico Mompou*, de 1991, un pormenorizado estudio analítico de cada una de sus piezas para piano, efectuado de modo cronológico, esto es, comenzando por las *Impresiones Íntimas* hasta la última de las *Canciones y Danzas* (desde 1911 a 1979)¹²⁰. La autora pretende demostrar que el estilo del compositor sufre un proceso de desarrollo durante su larga carrera, ya que según ésta, su destreza compositiva denota una marcada evolución, en contra de las conclusiones de otros investigadores a favor de la homogeneidad de su discurso compositivo. De este modo, Hammill concluye que el

¹¹⁵ MÉEUS, Nicolás. *Federico Mompou, influencias populaires et technique savante dans son oeuvre*. Université de Lovaina, 1967. (No publicada)

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁷ DEIMLER, Kathryn George. *Quartal harmony: an analysis of twelve piano compositions by twentieth century composers*. University of New York, 1981. (No publicada)

¹¹⁸ SARDIN, Clara. *L'oeuvre pour piano de Frederic Mompou*. Université de Paris-Sorbonne. Paris IV. I. E. R. de Musicologie. 1985. (No publicada)

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹²⁰ HAMMILL, Jennifer Lee. *The development of compositional Style in the piano Music of Federico Mompou*. University of Washington. 1991. (No publicada)

músico no utilizó siempre las mismas técnicas y divide su obra en tres fases estéticas diferentes, demostrando la independencia compositiva de cada una de ellas.

En 1994, Lydie Bryce realiza, en el departamento de Musicología de la Universidad de Estrasburgo, la tesis doctoral *Federico Mompou et La musique silencieuse*¹²¹. Además del detallado análisis de la colección para piano *Música callada*, dicho trabajo resulta interesante por incidir en aspectos técnicos que no habían sido estudiados anteriormente (modalidad, cromatismo, pseudo-atonalismo y pseudo-serialismo), y por sus consideraciones sobre el silencio, que la autora pone en relación con la personalidad del músico, por la disertación sobre conceptos esenciales de la estética y del estilo de Mompou ('recomenzar' y 'primitivismo'¹²²), como también por la descripción de la evolución de la estética del compositor en tres períodos creacionales.

Por último, debe hacerse referencia a un estudio sobre la vida y la obra de Mompou aparecido en 2005 por Renata Cremona con motivo de su trabajo final para el segundo nivel del conservatorio de Venecia¹²³. Si bien con respecto a la biografía de Mompou, Cremona no ofrece ningún dato nuevo, sí analiza detenidamente la estética del compositor, abundando en datos y razonamientos y relacionándolos de forma exhaustiva con los movimientos impresionistas franceses de principios del siglo XX, con el 'Groupe des Six' y en especial con literatos como Marcel Proust. Este último aspecto abre una nueva perspectiva de estudio acerca de las influencias artísticas del músico catalán.

2.2.3. El género lírico en el contexto español

En 2004, Hermann Danuser editó dentro de su enciclopedia sobre los géneros musicales dos volúmenes dedicados a las piezas para voz y piano, los números 8.1 y 8.2¹²⁴. Esta obra es en la actualidad una de los estudios más completos sobre el tema tratado, incluyendo aspectos relativos a las características estructurales, las condiciones sociales, la historia institucional, el desarrollo, la culminación y el cambio de estas piezas, junto con una profunda reflexión terminológica y el análisis de obras ejemplares

¹²¹ BRYCE, Lydie. *Federico Mompou et La Musique silencieuse*. Université des sciences humaines de Strasbourg ufr Arts. Departament de Musicologie, 1994. (No publicada)

¹²² Estos conceptos fueron recogidos por Mompou dentro de sus diarios personales, argumentando las razones de tales definiciones y poniendo ejemplos. MOMPOU, Frederic. *Ecrits sobre música i art*. FM, BNC. M 4986/ 11-75.

¹²³ CREMONA, Renata. *Federico Mompou. Il segreto del silenzio*. Conservatorio Benedetto Marcello-Venezia, Prova finale del Diploma Accademico di Secondo Livello. (No publicada)

¹²⁴ DANUSER, Hermann (Ed.). *Musikalische Lyrik*. Laaber, Laaber-Verlag, 2004.

en el tratamiento del género. El segundo volumen está dedicado a la producción desde el siglo XIX hasta la actualidad (incluyendo perspectivas no europeas): en él se presta especial atención al trabajo de los compositores alemanas y franceses, en detrimento de los españoles. Esto es prueba de la profunda necesidad del estudio del género producido en España que, hasta la fecha, ha sido escasamente abordado.

Así, la investigación española está todavía exenta de monográficos u obras de referencia que sirvan como punto de partida a estudios posteriores. La bibliografía consultada al respecto se basa en diversos manuales de historia de la música, aparecidos en su mayoría a partir de los años cuarenta, así como en trabajos específicos sobre las canciones líricas de compositores concretos. No obstante, a partir de la década de los ochenta aumentó el interés demostrado por musicólogos españoles hacia la cuestión de los géneros, aunque se trató de investigaciones todavía demasiado aisladas y puntuales.

En 1930 Adolfo Salazar sintetizó el panorama musical español del momento a través de un amplio estudio historiográfico que puede ser considerado como un manual de referencia debido a la cantidad de información general que aporta¹²⁵. Constituye una valiosa fuente para conocer y comprender las tensiones entre nacionalismo y europeísmo que azotaban al así llamado ‘Grupo de Barcelona’: según Salazar «el movimiento nacionalista, ya no sólo en España sino en toda Europa, es el causante tanto del avance como del retroceso, no sólo en música, sino en todas las artes». Además, la posibilidad de trascender al movimiento europeo, mundial, en calidad de ‘nación musical’, quedaba reducida a una actividad cerrada y conclusa en el término de la región y de la provincia, en los compositores que empezaban a aflorar en aquellos años en todas las regiones españolas¹²⁶.

El libro de Manuel Valls sobre la música catalana contemporánea de 1960, utilizado de igual modo para el estudio de la figura y la obra de Mompou, ha sido otra de las fuentes a las que se ha recurrido para la gestación del análisis sobre la canción lírica en España, ya que permite encuadrar y conocer tanto el ambiente musical como la producción compositiva de los músicos y compositores de Cataluña durante las primeras décadas del siglo XX¹²⁷. Sin embargo, a través del volumen se hace evidente que el investigador no toma distancia de su objeto de estudio careciendo en ocasiones de verdaderas referencias críticas.

¹²⁵ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, La Nave, 1930.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 267-268.

¹²⁷ VALLS, Manuel. *La música catalana contemporània*, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1960, pp. 113-122.

Dos años después, en 1962, el mismo Valls vuelve a incidir sobre la composición española de la primera parte del siglo XX en *La música española después de Manuel de Falla*, tratando así de redimir la falta de estudios sobre otros compositores españoles que no fuesen Albéniz, Granados y Falla¹²⁸. En su obra, plantea la cuestión de la influencia europea en la España de aquellos años, además de diversas consideraciones sobre la ‘Generación de los maestros’, la ‘Generación de la República’ e incluso sobre compositores más regionalistas. Asimismo realiza un estudio de la repercusión que la obra y el estilo de Falla tuvieron en la creación de grupos o en la formación de músicos. El enfoque adoptado encuadra al género lírico como un vehículo de reivindicación del nacionalismo propio de cada región, acentuando el peso que la música popular ha tenido dentro de éste.

En 1963 Antonio Fernández Cid hace referencia a la producción lírica de diversos compositores españoles dentro de *La música y los músicos españoles en el siglo XX*¹²⁹, si bien es cierto, que ésta muestra ciertas carencias comparada con los restantes géneros. El autor reconoce desde el principio la falta de perspectiva de la que carece su estudio ya que «no ha discurrido el tiempo necesario para que su crisol purifique, destaque y también elimine», pero al mismo tiempo mantiene la ventaja de ser una fuente directa de datos recogidos de primera mano¹³⁰. La investigación realizada queda dividida en tres secciones (los compositores, los intérpretes y la última que incluye las organizaciones, el público y el paisaje). En la primera de ellas, se encuentran breves referencias a la escritura para canto y piano de los músicos abordados: especial relevancia es mostrada por el crítico hacia los compositores Falla, Granados y Albéniz, a los que dedica el mayor número de comentarios biográficos y estilísticos.

En *La música española en el siglo XX*, su autor Antonio Fernández Cid intenta realizar un estudio sobre la composición española de la misma época pero reconoce que teme faltar de objetividad por ser un testigo directo de esos años¹³¹. El volumen, que pretende servir como manual de orientación, en primer lugar recoge multitud de referencias en torno a la ‘parcela lírica’ (según la propia definición del autor para referirse a toda la producción musical basada en un texto poético), heredera del siglo anterior y protagonizada por Felip Pedrell, gran impulsor de todo el movimiento

¹²⁸ VALLS, Manuel. *La música española después de Falla*. Madrid, Revista de Occidente, 1962.

¹²⁹ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ FERNÁNDEZ-CID, A. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, 1973.

nacionalista¹³²; seguidamente se encuentra una serie de reseñas sobre la actividad compositiva entre 1900 y 1950, en la que los músicos son repartidos por zonas geográficas (Centro-Sur, de Barcelona-Levante y del Norte)¹³³; por último, se informa de la producción de aquéllos que comenzaron su actividad a partir de 1950¹³⁴.

En la conmemoración del Centenario de Manuel de Falla de 1976, Federico Sopena dicta siete conferencias, que serán publicadas el mismo año dentro del volumen *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*¹³⁵. Especialmente interesante para el tema del género de la canción lírica es el cuarto capítulo que versa sobre las ‘Siete canciones populares españolas’ de Falla, lección dictada en la Escuela Superior de Canto de Madrid¹³⁶. Según Sopena, estas siete obras constituyen el punto de unión entre la producción lírica a caballo entre el siglo XIX y XX, por compartir unos rasgos formales que caracterizan este género en ambas décadas.

Entre los estudios que abordan de un modo general el panorama de la música española de principios del siglo XX, debe citarse la monografía que Tomás Marco escribió en 1983 dentro de la colección Historia de la música española¹³⁷. El volumen queda dividido en dos secciones diferenciadas (“Hasta la Guerra Civil” y “Desde la Guerra Civil”) y, al igual que sus predecesores, no pasa por alto algunas constantes en el estudio de la música española del siglo XX: Manuel de Falla, los nacionalismos, la ‘Generación del 27’, la ‘Generación del 51’ y el subgrupo de los Ocho, denominados ‘Grupo de Barcelona’ (también del área catalana) integrado por Roberto Gerhard, Gibert Camins, Eduardo Toldrá, Manuel Blancafort, Baltasar Samper y Ricardo Lamote de Grignon. Entre los compositores más citados, están Falla y Blancafort, éste último continuamente en contacto con Mompou. Después de una breve mención a las principales composiciones de Blancafort, Marco hace una pequeña referencia a su estilo compositivo pero relacionándolo siempre con el de Mompou. De este modo, el volumen de Marco ofrece diversas interpretaciones de la música española contemporánea en su conjunto dentro de una visión historicista y en un intento de ordenar hechos y obras, gracias también a su gran aporte de datos.

¹³² *Íbid.*, pp. 13-37.

¹³³ *Íbid.*, pp. 38-177.

¹³⁴ *Íbid.*, pp. 175-244.

¹³⁵ SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Manuel de Falla y el mundo de la cultura española*. Madrid, Instituto de España, 1976.

¹³⁶ *Íbid.*, pp. 39-46.

¹³⁷ MARCO, Tomás. *Historia de la Música Española. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983.

Entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX Cataluña vive un período de especial esplendor cultural que se vio reflejado, en el campo musical, por la proliferación de conciertos sinfónicos, la presencia continua de la Banda Municipal en diversos actos culturales, la visita de ilustres músicos europeos, así como el auge del teatro lírico y de la música de cámara: todo esto lo recoge en 1985 Xosé Aviñoa en su monografía sobre la música y el modernismo¹³⁸. El investigador sugiere una interpretación de los «valores musicales modernistas y de su homologación con el resto de las actividades culturales de los años del traspaso de siglos»¹³⁹, precisando hechos y estableciendo los conceptos básicos para la clasificación de los grandes movimientos protagonistas de la época modernista. Especialmente relevante para el tema que ocupa la presente investigación son los apartados dedicados a la vida musical catalana entre 1897 y 1904, a las visitas internacionales¹⁴⁰ y el breve apéndice sobre la creación para cámara¹⁴¹, ya que en ello se describe el contexto musical de la Barcelona donde Mompou inició su escritura lírica.

Para contextualizar la producción cancionística de Cataluña que nos ocupa debe hacerse referencia por un lado, a la escritura para voz y piano producida en las últimas décadas del siglo XIX y, por otro, hay que centrarse en los diversos esfuerzos que, ya en el siglo posterior, permitieron la difusión de este repertorio. En 1992 y dentro de la *Revista Musical Catalana*, Jaume Carbonell i Guberna hace referencia a lo que él denomina ‘lied catalán’ durante la Renaixença y el Modernismo¹⁴². En particular menciona la influencia de la escritura para piano en la producción lírica y su repercusión en las salas de concierto, ya que según el autor, el género de la canción fue producto del primero debido a la utilización del instrumento de tecla. Posteriormente hace referencia a las canciones líricas de los principales compositores de finales del siglo XIX como Pedrel, Francesc Alió y los Lamote de Grignon.

En cuanto a las colaboraciones entre poetas y compositores de esta época, se trata de un aspecto que, para el mismo número de la revista Carbonell i Guberna analiza en una breve reseña sobre los Conciertos Blaus, celebrados desde 1926 hasta 1928. Durante este ciclo musical interpretaban canciones líricas basadas en textos de literatos catalanes y se realizaban lecturas poéticas de los principales textos empleados. Esta

¹³⁸ AVIÑO A, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona, Curial, 1985.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 143-176.

¹⁴¹ *Ibid.*, pp. 375-377.

¹⁴² CARBONELL I GUBERNA, Jaume. “El lied català en la Renaixença i el Modernismo”. En: *Revista Musical Catalana*, 90 (1992), pp. 26-28.

iniciativa fomentó y reivindicó la lectura de poetas catalanes al mismo tiempo procurando un marco de estreno a la obra lírica de los compositores del ‘Grupo de Barcelona’,¹⁴³.

De Emilio Casares procede uno de los estudios que forman parte del catálogo de la exposición *La música en la Generación del 27: Homenaje a Lorca*, realizada en Granada en 1986. Aunque es innegable que todo el catálogo constituye un verdadero tesoro musicológico, para entender el contexto musical español de la primera mitad del siglo XX es fundamental el ensayo de Casares publicado en el mismo y titulado “Música y músicos de la Generación del 27”, en el que el autor centra su atención en el ‘Grupo de Madrid’ y el ‘Grupo de Barcelona’, señalando que comenzaron a despuntar en torno a la década de los veinte y que hasta el 27 fueron «años de concienciación y por supuesto, inicio de polémicas»: Además, resalta la importancia de París como centro de atracción para ambos grupos, siendo dicha ciudad «símbolo de lucha entre lo germano y lo francés como símbolo de influencia»¹⁴⁴.

Christiane Heine aborda en 1995 la relación entre músicos y compositores de la ‘Generación del 27’, escogiendo la obra de Rafael Alberti para examinar la influencia que el literato tuvo dentro de la creación lírica de los compositores Ernesto Halffter, Gustavo Durán y Salvador Bacarisse¹⁴⁵. La musicóloga realiza uno de los primeros estudios sobre el género y conjuga en su estudio un enfoque analítico con uno historiográfico, subrayando dentro del primero el hecho de que los poemas investigados guardan una evidente analogía estilística con aquellos presentes en cancioneros tradicionales, mientras que, dentro del segundo, explica cómo el contacto entre Halffter, Durán y Alberti se produjo porque coincidieron en la Residencia de Estudiantes de Madrid, lo cual motivó que juntos prepararan el homenaje a Góngora de 1927.

Un año después, en 1996, Cristina Urchueguía presenta en el *Anuario Musical* un estudio analítico de las ‘Siete Canciones Populares Españolas’ de Manuel de Falla¹⁴⁶. A pesar de que éstas no son las únicas aportaciones del músico al género para canto y

¹⁴³ CARBONELL i GUBERNA, Jaume. “Concert Blaus, un intent de divulgació del lied català”. En: *Revista Musical Catalana*, 90 (1992), pp. 29-30.

¹⁴⁴ CASARES, Emilio. “Música y músicos de la Generación del 27”. En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Catálogo de La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939. Festival Internacional Manuel de Falla celebrado en Granada en 1986. Comisario de la Exposición Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, pp. 20-34.

¹⁴⁵ HEINE, Christiane. “Las relaciones entre poetas y músicos de la Generación del 27: Rafael Alberti”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), pp. 265-296.

¹⁴⁶ URCHUEGUÍA SCHÖLZEL, Cristina. “Aspectos compositivos en las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla”. En: *Anuario Musical*, 51 (1996), pp. 177-202.

piano, para la autora dicha colección permite por sí sola considerar a Falla como un ejemplo paradigmático del ‘Liedkomponist’. El tema es ampliado abarcando cuestiones sobre el contexto historiográfico en el que las piezas vieron la luz, los aspectos armónicos, la función métrica y rítmica del acompañamiento, la estilización de modelos rítmicos populares y la disposición cíclica de las siete canciones.

Uno de los mayores especialistas españoles en la obra y la figura de Albéniz, Jacinto Torres, realiza un estudio de su obra lírica para la *Revista de Musicología* en 1999¹⁴⁷. El artículo da especial relevancia a la identificación y al examen de las fuentes, además de al análisis del entorno estético e histórico en que las canciones fueron creadas y difundidas. Torres señala también que el suyo solo pretende ser un punto de partida para futuras investigaciones, por lo que su principal aportación consiste en sentar las bases para superar la imprecisión y la inexactitud que frecuentemente invalidan el estudio del músico.

No puede olvidarse la entrada colectiva para el Diccionario de Música Española e Hispanoamericana de Emilio Casares de la voz ‘canción’, en la que Celsa Alonso aborda el estudio del género durante los siglos XIX y XX¹⁴⁸. En ambos casos, la investigadora aborda la cuestión aportando una gran cantidad de datos, no solo de naturaleza musicológica, sino también literaria y sociológica.

En el año 2000, con motivo del homenaje que a título póstumo fue celebrado en honor de Joaquín Rodrigo, Francisco J. León Tello pronunció un discurso sobre la importancia que la canción para diversas plantillas ha obtenido dentro del catálogo del compositor valenciano¹⁴⁹. León Tello señala que para la redacción de su discurso toma como fuentes no sólo las composiciones del músico sino también su producción literaria, en especial sus artículos. La redacción de Tello resulta interesante ya que subraya algunas características estéticas empleadas por Rodrigo en la composición de canciones, pero también hace referencia a los gustos literarios de éste. Asimismo, Tello señala la teoría de los retornos de Rodrigo, según la cual el músico permite que la composición exprese su pasado cultural a través de su propio criterio personal al igual que en Mompou: con la utilización de melodías provenientes de la lírica popular, aunque en el último dicho uso se reduce a tan solo un ciclo pianístico. También pone

¹⁴⁷ TORRES MULAS, Jacinto. “La obra vocal de Isaac Albéniz: songs, melodies y canciones”. En: *Revista de Musicología*, XXII, 2 (1999), pp. 165-222.

¹⁴⁸ ALONSO, Celsa. “Canción”. En: *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 2. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 11-20.

¹⁴⁹ LEÓN TELLO, Francisco José. “La canción en la estética de Joaquín Rodrigo”. En: *Archivo de Arte Valenciano*, 81 (2000), pp. 131-137.

especial énfasis en la canción lírica *Canticlel*, con texto de Josep Carner, uno de los poetas preferidos del músico catalán. El investigador hace además hincapié en el hecho de que las canciones de Rodrigo se adecuan rigurosamente a la poesía debido al exquisito gusto que éste pone en la elección de los textos poéticos.

La autora de la presente investigación realizó en el año 2005, como trabajo para la suficiencia investigadora, un estudio poético-musical de las canciones líricas de Manuel Blancafort, que resulta interesante de relacionar con Mompou por los lazos que unen a ambos compositores¹⁵⁰.

Enrique Encabo demuestra sus conocimientos sobre música y literatura en el monográfico que publica en 2007 sobre nacionalismo, al aunar problemáticas sociales, históricas, literarias y musicales. Así, la investigación abarca el período que se extiende desde las últimas décadas del siglo XIX hasta casi la primera mitad del siguiente, centrandó su atención en los dos polos musicales por excelencia: Madrid y Barcelona¹⁵¹. Encabo pone de relieve la influencia negativa que el desastre del 98 ocasionó en los intelectuales de la época dando paso a un sentido nacionalista y reivindicativo surgido a partir de la crisis¹⁵². Con respecto a Madrid, tiene en cuenta la influencia del género chico tanto en la sociedad como en los compositores, que vieron en éste un excepcional modo de representar la idiosincrasia particular¹⁵³; con respecto a Barcelona, en cambio, Encabo subraya varias cuestiones: la influencia wagneriana, el propósito de los intelectuales catalanistas de diferenciar su cultura de la española así como de europeizar Cataluña, el movimiento político que se inició a partir del literario (La Reinaxença), la reivindicación de Barcelona como capital cultural, pero, sobre todo, la idea de que, tras el desastre del 98, los intelectuales perdieron «la fe en Madrid y debieron mirar al norte, por lo que esto pasaba por mirar a París»¹⁵⁴.

También en 2007, Miquel Alsina publica un detallado estudio sobre la producción musical y el contexto historiográfico que dio a luz el Circulo Manuel de Falla de Barcelona, definiendo así el contexto musical de los últimos años de la primera mitad del s. XX en la Ciudad Condal¹⁵⁵. Dicho colectivo sirvió para recuperar algunas de las expectativas generadas por la anterior ‘Generación del 27’, que sirvió como punto

¹⁵⁰ GARCÍA GIL, Desirée. *Las canciones líricas de Manuel Blancafort (1897-1987): Análisis poético-musical*. DEA. Universidad de Granada. (No publicado)

¹⁵¹ ENCABO, Enrique. *Música y nacionalismos en España*. Barcelona, Erasmus, 2007.

¹⁵² *Ibid.*, p. 40.

¹⁵³ *Ibid.*, pp. 80-87.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 135-147.

¹⁵⁵ ALSINA TARRÉS, Miquel. *El cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c. 1957): l'obra musical i el seu context*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Fundació Pública de la Diputació de Lleida, 2007.

de avanzadilla colectivo para regenerar el panorama de la composición musical, aunque con una repercusión más bien localista.

2.2.4. Las canciones líricas de Mompou

En gran parte de las obras musicológicas e historiográficas sobre la música española de la primera mitad del siglo XX, como por ejemplo las diferentes historias de la música, la referencia a las canciones líricas de Mompou, cuando aparece, no deja de ser una mera puntualización del título y de la fecha de la composición. Si bien dichos trabajos sirven de marco de referencia cronológico para el estudio general del género, los breves datos estilísticos que aportan algunas de éstas investigaciones pueden extenderse al conjunto de los restantes géneros trabajados por Mompou. Aún así, es posible destacar publicaciones que, tanto desde un punto de vista historiográfico como estilístico, han abordado en exclusiva el estudio sobre la composición para voz y piano de Mompou. A continuación se presentan en orden cronológico de aparición: se trata de un artículo de difusión, tres monografías y dos tesis doctorales extranjeras.

Una de las primeras referencias encontradas sobre las canciones líricas de Mompou apareció en 1930 en una revista mallorquina, *Philharmonia. Guía d'Art*¹⁵⁶. La autora, la pianista catalana María Carratalá, tomando como base las melodías vocales del compositor, realiza un pequeño ensayo estético sobre el impulso creativo del músico. Así, plantea el motivo por el cual un compositor siente el deseo de «someterse a la expresión de un sentimiento concreto traducido en palabras». La autora resalta, además, el punto de partida del que surgen las composiciones del músico, las cuales conforman una «música que permanece dentro de él esperando el momento de gracia en el que surge, no como materia informe y temerosa, sino como una quintaesencia de combinación de sonidos». De este modo, Carratalá coincide con otros investigadores españoles al considerar el impulso creativo de Mompou como una fuerza interior que se manifiesta a través de su escritura.

Treinta y tres años más tarde, en 1963, Antonio Fernández Cid publica un monográfico dedicado a las *Canciones de España*¹⁵⁷, útil para entender no solo la producción lírica de Mompou, sino también el contexto donde ésta surge. El volumen, además de elaborar una pequeña historia cronológica sobre las canciones líricas

¹⁵⁶ CARRATALÀ, María. “Las melodías de Mompou”, *Philharmonia Guía d'Art*, Palma de Mallorca, 1930, pp. 5-6.

¹⁵⁷ FERNÁNDEZ CID, Antonio. *Canciones de España*. Madrid, Editora Nacional, 1963.

españolas, esboza un breve estudio semiótico y musical sobre las particularidades entre la relación ‘música-texto literario’, para finalizar con una relación de los principales compositores de canciones y la citación de sus obras más representativas: todo esto se completa con un confeccionado mapa de compositores por regiones. En él, la figura de Mompou aparece dentro del grupo catalán, subrayando desde el inicio que su primera canción lírica lleva texto del mismo Blancafort. El crítico pretende glosar la personalidad del artista, que ocupa un «puesto de privilegio [...] no ya de la música en Cataluña, sino de la música española»¹⁵⁸. Al pretender potenciar el nacionalismo emergente en las obras vocales de Mompou, pero resaltando también sus connotaciones europeístas, Fernández Cid nivela las dos tendencias estilísticas dentro de la obra del músico señalando que, en sus obras líricas «Francia y Cataluña se abrazan, [...], sin tratar de imponer sus personalidades en exclusiva», destacando además que, en ellas, «las formas son siempre reducidas porque [Mompou] busca la esencia de las cosas».¹⁵⁹ Aunque en ningún momento realiza un estudio analítico o estético pormenorizado de las canciones líricas, el autor apunta algunas peculiaridades concretas de dichas composiciones.

Manuel Valls dedicó un apartado en exclusiva a las canciones líricas de Mompou dentro de la breve pero detallada obra que dedicó al músico en 1983: *Mompou*¹⁶⁰. La sección lleva como título “Altres aspectes creacionals” y en ella Valls destaca que una «sensibilidad como la de Mompou no podía estar alejada de las sugerencias de la canción». La novedad del estudio de Valls se basa en relacionar la estética de cada uno de los poetas elegidos con las propias características compositivas de Mompou. Dentro de todo el corpus de canciones líricas, Valls destaca *El cantar del alma* ya que es «la que más se aproxima al ideal de inmaterialización al que apunta toda la producción mompouniana»¹⁶¹.

En el extranjero, en particular en Estados Unidos y Francia, se ha dado mucha importancia a los estudios doctorales sobre la obra de Mompou: hasta la fecha se han realizado dos tesis doctorales sobre las canciones líricas del compositor. En 1987, Frieda Elaine Holland escribe *Federico Mompou: a performer's guide to the songs for*

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶⁰ VALLS i GORINA, Manuel. *Mompou*. Barcelona, Ediciones Nou Art Thor, 1983, p. 9.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 27.

*voice and piano*¹⁶². Como Holland señala en su introducción, el trabajo pretende aproximar a los intérpretes estadounidenses la obra vocal de Mompou: para ello, la investigadora aporta una guía fonética para que los cantantes de habla inglesa puedan pronunciar los textos en catalán de la mayoría de los poemas utilizados. La biografía resumida con la que comienza el estudio no aporta ningún dato que no pueda encontrarse en otras fuentes españolas anteriores. A continuación, se describen las canciones de Mompou aunque el escueto análisis resulta demasiado breve y no resalta las características peculiares de las composiciones.

De 1994 es la última tesis dedicada al género vocal del compositor: se trata de *L'oeuvre vocale de Frederic Mompou* que Meritxell Farrero redactó para la Université de Toulouse Le Mirail¹⁶³. A diferencia de la tesis de Holland, este estudio incluye la producción para coro. La autora dividió la investigación en siete secciones en las que incluyó un capítulo dedicado a las “Harmoniques et l’écriture pianistique”, otro a la “Utilisation des forme traditionnelle” y lleva a cabo un análisis textual en el capítulo III (“Les textes poetiques: analyse et rapports avec la musique et la personnalite de Mompou”). Farrero incide en el estudio analítico de la obra vocal de Mompou en un análisis más exhaustivo que Holland, en el que relaciona continuamente el conjunto de las obras vocales, pero sin profundizar muchas veces en aspectos concretos, para limitarse a una mera puntualización de datos sobre las obras.

Por el contrario, dentro del monográfico que en 1993 la Generalitat de Catalunya dedicó a Frederic Mompou, Narcís Bonet realiza un completo análisis de una de las obras más representativas del compositor dentro del género vocal, ‘Damunt de tu, només les flors’¹⁶⁴. En esta ocasión, el autor estudia detenidamente tanto la letra como la música, destacando al mismo tiempo los motivos temáticos elegidos y la coordinación entre palabra y texto poético. Se trata por tanto, del más exhaustivo dedicado al análisis poético-musical de una canción lírica de Mompou.

Uno de los últimos estudios referidos al trabajo del compositor es la obra de Marisa Ruiz i Magaldi realizado como proyecto final de carrera en la ESMUC de Barcelona en 2007¹⁶⁵. La investigadora centró su disertación sobre el uso de la canción

¹⁶² HOLLAND, Frieda Elaine. *Federico Mompou : a performer's guide to the songs for voice and piano*. University of Texas, Austin, 1987. (No publicada)

¹⁶³ FARRERO, Meritxell. *L'oeuvre vocale de Frederic Mompou*. Université de Toulouse Le Marail, U.E.R. de Musique, 1994. (No publicada)

¹⁶⁴ BARCE. *Federic Mompou*, pp. 95-102.

¹⁶⁵ RUIZ i MAGALDI, Marisa. *Melodies et chansons. La cançó popular en l'obra de Frederic Mompou*. Projet de final. 2007. (No publicada)

popular en la obra de Frederic Mompou, haciendo referencia a la obra para piano solo y a la canción lírica. Con respecto a este último género se estudian los tres ciclos de Comptines, señalando las principales particularidades de dichas composiciones en cuanto a la unión música-texto: sin realizar un análisis detallado de ninguna, su planteamiento evidencia los recursos populares utilizados, así como las fuentes de donde han sido tomadas. La principal aportación de este estudio es la recuperación de una pieza para voz y piano que Mompou dedicó a la soprano Conchita Badia en 1938, de la que se desconocía la existencia.

3. Hipótesis y objetivos

Esta investigación se articula alrededor de tres planteamientos concernientes a la producción de canciones líricas de Frederic Mompou y pretende corroborar o refutar los mismos mediante el estudio analítico de dicho género.

El primero de ellos está relacionado con los estudios críticos que ven una correspondencia de estilo entre Mompou y la estética francesa de principios del siglo XX¹⁶⁶. Tradicionalmente, la crítica musical suele achacar a los treinta años que el compositor residió en la capital francesa sus posibles afinidades con la estética gala. En cambio, el hecho de que Mompou eligiera esta ciudad para continuar su labor compositiva no se explica solo por la atracción que la música gala ejerció sobre él, sino especialmente por el espíritu renovador que animaba los ambientes intelectuales de la Barcelona de principios de siglo¹⁶⁷, cuya atención se fijaba en Francia y ya no en Madrid, después del ‘Desastre del 98’¹⁶⁸. Esta investigación pretende averiguar si dicha influencia por parte de la estética francesa subsiste realmente en las canciones líricas de Mompou.

¹⁶⁶ Vid. BONASTRE. “Mompou Dencausse, Frederic”, p. 654.

¹⁶⁷ Vid. ENCABO. *Música y Nacionalismos...*, pp. 138-142.

¹⁶⁸ «[...] Cataluña ha sabido reivindicar su personalidad y hoy resucita y se presenta antes Castilla más fuerte que nunca [...], sus hijos ya son gentlemens, ya viajan por el extranjero, o viven parte del año en París o en otros centros europeos. Así ha pasado en la capital de Cataluña. Barcelona tiene, hoy día, más de sus teatros, más sociedades dramáticas, científicas, musicales, literarias, pictóricas... más escuelas libres y centros docentes, más centros de extranjeros y más librerías extranjeras que Madrid. En cuanto a teatros, casi siempre funcionan en ella dos o tres compañías de otras naciones. Todos los grandes concertistas del mundo vienen a ellos. Y varios grupos de aficionados traducen las obras más avanzadas de los autores Europeos, que Madrid silba o desfigura al traducirlas. Todo Catalán que quiere perfeccionarse en algo tiene su vista puesta en los centros más cultos de Europa. [...]». GNER, Pompeyo. *Cosas de España; Herejías nacionales; El Renacimiento de Cataluña*. Barcelona, Ravadavia, 1903, pp. 299-302.

La segunda hipótesis se centra en la posible adherencia de la obra para canto y piano del músico con la estética musical nacionalista: en concreto se investiga si se da la presencia en la partitura de indicios que revelen el recurso a la música popular y, en caso de darse, si responde a las mismas finalidades nacionalistas.

El tercer planteamiento se propone comprobar la posible existencia de un estilo musical propio del músico dentro del género en cuestión, que lo diferencie del resto de compositores.

Para contestar las cuestiones expuestas han de lograrse los objetivos que se detallan a continuación.

En primer lugar, se propone entender las razones de la elección de Mompou de dos únicas plantillas (piano solo y canción lírica), en detrimento de las restantes, para evidenciar si le permitían plasmar su propia estética.

Por consiguiente, el estudio del repertorio para voz y piano considera, en segundo lugar, si es posible señalar la existencia de un estilo bien definido dentro del género lírico, o, por el contrario, si se pueden encontrar ciertas similitudes entre los dos géneros.

A continuación, la investigación pretende establecer cuál de los parámetros musicales (elementos rítmicos, melódicos, tímbricos, armónicos, formales y texturales) privilegia dentro de sus obras líricas, o si respecto de los mismos no aparenta una predilección manifiesta. Una de las características de la canción lírica es, entre otras, la relación entre texto musical y texto poético, por lo tanto, el estudio se centra posteriormente en ambos parámetros para evidenciar cómo éstos se coordinan dentro de las piezas a nivel de utilización de la sintaxis literaria y de recursos para resaltar la semántica del texto a través de los elementos musicales.

Ya que este corpus de obras se gesta dentro de un contexto histórico-cultural determinado, el estudio tiene en cuenta también, el examen de la documentación necesaria para clarificar el entramado de relaciones personales y profesionales que rodearon al compositor y que fueron determinantes tanto en su propia creación musical como en el posterior desarrollo de su estilo compositivo y, en ocasiones, con respecto al cultivo del género, su propia génesis en la elección de los diferentes textos que fueron puestos en música.

Los resultados frutos de la investigación de estos planteamientos permitirán demostrar la autenticidad y autonomía de la estética del compositor, consecuencia de su espíritu individualista.

4. Justificación y metodología

La musicología española escasea en trabajos relativos a los distintos géneros musicales, por ende, tal como se ha podido apreciar en el estado de la cuestión presentado, a aquellos sobre canción lírica. Exceptuando la monografía historiográfica de Celsa Alonso sobre el siglo XIX¹⁶⁹ y la entrada ‘canción’ dentro del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, no han vuelto a presentarse trabajos concernientes al tema propuesto. Las dos tesis doctorales realizadas en Francia y Estados Unidos referentes a las canciones líricas del compositor distan de ser detallados trabajos analíticos y realzan solo aspectos aislados de las composiciones, centrándose de modo especial en las obras compuestas durante la segunda mitad del siglo XX y sobre todo en los ciclos *Becquerianas* y las *Cinco melodías* sobre textos de Paul Valéry, pasando por alto, además, las recientes recuperaciones de los inéditos para canto y piano de Mompou. Asimismo, descuidan la producción de músicos españoles cruciales para el estudio de las canciones líricas de Mompou, como Manuel Blancafort, sin interrelacionar la producción lírica de este autor con su contexto, tan determinante para comprender la singularidad del mismo. Por último, estos trabajos carecen de exhaustividad en la supervisión del género para piano solo de Mompou, que sin embargo es una importante referencia en el estudio de las obras para voz y piano.

Por lo tanto, el presente estudio nace de la necesidad, dentro de la investigación musical española, de contribuir al estudio de los distintos géneros, tomando en ese caso como referencia las canciones líricas del compositor Frederic Mompou. Este músico resulta interesante porque representa el prototipo de compositor español de principios del siglo XX, quién, aún manteniendo relaciones personales y laborales con otras figuras cumbres de la composición española, no dejó de estar en contacto con la realidad cultural europea.

A raíz de estas premisas, se ha articulado el estudio de las canciones líricas de Mompou durante la primera mitad del siglo XX en seis capítulos, precedidos por esta introducción. El segundo capítulo, “El músico Frederic Mompou”, presenta la semblanza biográfica del compositor y un análisis de sus planteamientos estéticos que clarificarán tanto la trayectoria personal como los postulados musicales individuales del mismo. El tercer capítulo, “Génesis de la obra para voz y piano en Mompou”,

¹⁶⁹ ALONSO, Celsa. *Las canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 1997.

profundiza en las motivaciones personales que llevaron a la elección de la obra de determinados poetas y escritores en lengua francesa, catalana y castellana, subrayando al mismo tiempo la relación personal con éstos, e incluye la cronología de la producción lírica de Mompou para ordenar su catálogo de forma sistemática¹⁷⁰. El cuarto capítulo, “La canción lírica de Mompou en el contexto español y francés”, aborda el estudio del género dividido por décadas. Planteando el estudio de este modo, es posible obtener una visión clara de la evolución de tres aspectos fundamentales para entender la canción lírica de Mompou: su vida personal, su vínculo con el contexto historiográfico y estilístico de cada década, los procesos de su génesis compositiva y la faceta temático-literaria de sus obras. Dichos aspectos quedan interrelacionados dentro del capítulo en cuestión. En relación a su vida, cada década, transcurre en diferentes ciudades donde el músico residió: los años diez entre España y Francia, entre los veinte y treinta en Francia y los cuarenta en Cataluña otra vez. Con respecto a su trabajo compositivo, para cada década se ha hecho referencia al vínculo de Mompou con el contexto historiográfico del género de otros compositores nacionales o extranjeros, estudiando los posibles cambios evolutivos en cada período e incluyendo el análisis de la producción del compositor para piano solo. En tercer lugar, se abordan de forma resumida las principales características musicales así como el contenido temático-literario de sus canciones líricas, escritas durante la primera mitad del siglo XX.

También se dedica un breve apartado al estudio de las obras compuestas en la segunda mitad del siglo XX, para dar mayor exhaustividad al presente estudio. Es llamativo además, que a partir de esta fecha, el músico empieza a interesarse por otras plantillas como la obra para coro, decayendo cuantitativamente su producción de canciones líricas de forma significativa. En el quinto capítulo del estudio, ‘Estudio comparado de las canciones líricas de Mompou’, se recurre a un enfoque global que ofrece una visión de conjunto de los principales recursos poético-musicales utilizados en todas las piezas estudiadas, para definir y refrendar, gracias a los resultados obtenidos en el análisis del capítulo anterior, las hipótesis planteadas.

Las conclusiones del sexto capítulo, fruto de todos los datos obtenidos, resumen todas las etapas del proceso de investigación llevado a cabo en este estudio, añadiendo las respuestas a las cuestiones planteadas en los objetivos propuestos al principio del trabajo.

¹⁷⁰ El título de los ciclos y las obras individuales se presenta en cursiva, mientras que las obras individuales son mencionadas entre comillas, al igual que la denominación de los poemas.

En el último apartado del presente trabajo se encuentra la sección de apéndices con el catálogo de las piezas para voz y piano durante la primera mitad del siglo XX, tablas alusivas a la producción del género en Blancafort, la relación de los ejemplos musicales escogidos, junto con reproducciones de algunos originales de las piezas inéditas del músico.

CAPITULO II. EL MÚSICO FREDERIC MOMPOU

1. Trayectoria artística

Desde un punto de vista historiográfico, Frederic Mompou (1893-1987) es encuadrado dentro de la llamada ‘Generación del 27 musical’ o de la República. Uno de los primeros musicólogos en utilizar dicha denominación fue Tomás Marco, en su *Historia de la Música Española* del s. XX, pero no incluye a Mompou dentro de este grupo ni dentro del grupo anterior, la ‘Generación de los Maestros’, ya que considera al compositor demasiado joven para incluirlo dentro de la ‘Generación de los Maestros’ y algo mayor para situarlo con los músicos de la ‘Generación del 27’. Lo califica por tanto, de autor intergeneracional¹⁷¹. En cambio, la mayoría de los investigadores, como por ejemplo, Emilio Casares, afilia a Mompou dentro del ‘Grupo de Barcelona’ de la ‘Generación del 27’ junto con otros músicos catalanes como Manuel Blancafort (1897-1987), Eduard Toldrà (1895-1962), Baltasar Samper (1888-1966) y Robert Gerhard (1896-1970)¹⁷².

De sus noventa y cuatro años de vida, Mompou dedicó setenta y dos de ellos a su trabajo compositivo, desde las pianísticas *Impresiones Íntimas* de 1911 hasta la canción lírica *Mira, quina resplandor* de 1983; a pesar de esto y tal como demuestra su catálogo, su exigencia personal impidió que sea considerado autor de una extensa producción musical, como sí fue el caso de sus compañeros de generación. Los estudios sobre su trayectoria biográfica realizados hasta la fecha coinciden en la importancia de tres acontecimientos clave: el descubrimiento de su faceta compositiva, la intermitente estancia en París desde 1911 hasta 1941 y, por último, la red de relaciones sociales y profesionales que Mompou mantuvo con las principales figuras literarias y musicales, tanto francesas como españolas, de su época. De este modo, para aportar algo nuevo a la semblanza biográfica y artística de Mompou hay que relacionar acontecimientos ya citados por otros investigadores con las motivaciones y la personalidad de Mompou, cuya influencia ha pasado en ocasiones desapercibida, siendo determinantes para entender los principales hechos de la vida personal y profesional del músico.

Una constante en la vida del compositor fue la profunda influencia que los diferentes paisajes sonoros ejercieron dentro de su discurso musical, hasta el punto que fueron traducidos o interpretados por Mompou a través de su lenguaje: los recuerdos

¹⁷¹ MARCO. *Historia de la Música Española...*, pp. 82-83.

¹⁷² CASARES. “Música y músicos ...”, p. 21.

infantiles del músico estuvieron relacionados con sonoridades no muy comunes, las sonoridades metálicas que producían las campanas de la fábrica de su abuelo materno francés, causantes de tal impacto en la sensibilidad del músico llegaron a ser fuente de inspiración para sus tempranas armonías¹⁷³.

Así pues, la vida de Mompou estuvo marcada desde muy temprano por un entorno sonoro que se manifestaba ya en los sonidos naturales que el músico escuchaba en su ambiente familiar, ya en sus primeras clases de piano. Éstas eran tuteladas por el profesor Pere Serra que en Barcelona organizó el primer concierto del músico en calidad de instrumentista, cuando éste tenía catorce años de edad. A pesar de dichos inicios, el músico no disfrutaba plenamente de estos contactos con el público debido en parte a su profunda timidez, por lo que, y a pesar de que las crónicas subrayan las particulares condiciones que denotó como intérprete¹⁷⁴, Mompou no demostró demasiado interés por la interpretación¹⁷⁵.

Uno de los acontecimientos más importantes para su formación como compositor fue su traslado a París en 1911. Dicha decisión fue motivada y estimulada en parte por dos músicos, el francés Gabriel Fauré y el español Enric Granados. Tal como señala Bastianelli en su monográfico sobre el compositor catalán, la música de Fauré (el Quinteto op. 89) constituyó una profunda revelación para el joven pianista: a partir de ese momento, la música dejaba de ser un corpus de obras encerradas dentro de un repertorio y podía ser objeto de experimentación sonora con el que buscar nuevos acordes, múltiples melodías y armonías novedosas creadas por él mismo¹⁷⁶. La influencia de Fauré debe tenerse en cuenta a raíz de los conciertos que en 1909 éste ofreció en Barcelona y para los que interpretó algunas de sus obras tanto en el papel de

¹⁷³ De este modo declara el músico a Clara Sardin su temprano y peculiar interés por la música: «Mi primer precedente musical es el sonido de las campanas, el batir, el martilleo del bronce». Mompou cit. en SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 8.

¹⁷⁴ JANÉS. *La vida callada...*, p. 45.

¹⁷⁵ En la correspondencia mantenida entre Mompou y sus amigos y familiares son llamativas las continuas insistencias que éstos últimos tenían que realizar para que el músico se sentara el piano e interpretase obras en público, ya fuera en ambientes privados o públicos. Por ejemplo, Matilde Pomés en carta a la madre del compositor Josefina Dencausse fechada el 17 de noviembre de 1931 señala el temor de Mompou a tocar en público, aunque finalmente accediera: [...] Se encontró tan a gusto en la embajada de España que, maravillase usted después que le había prometido y jurado que nadie le pediría que tocara, cuando el embajador se lo pidió tocó con toda naturidad y como lo mismo ángeles y todos los concurrentes - algunos le oían por primera vez - se quedaron entusiasmados [...]» (MOMPOU, Frederic. *Correspondencia d'altres persones*. FM, BNC. M 5099/16-17). Los conciertos públicos realizados por Mompou de los que se tiene constancia, son aproximadamente veintisiete, en los cuáles el músico interpretaba principalmente sus propias obras (MOMPOU, Frederic. *Activitat concertística*. FM, BNC. M 4985/1-29).

¹⁷⁶ BASTIANELLI. *Federico Mompou...*, p. 27.

director de orquesta como de pianista: tuvieron lugar el 11, 12 y 14 de marzo en el Teatro del Liceo¹⁷⁷. El 3 de abril de dicho año se repitió el mismo programa del 12 de marzo en la Sala Mozart¹⁷⁸. Mompou asistió a este concierto con su condiscípulo de piano Francesc Figueres, aunque debido a la tardanza del último, la primera parte de la audición la escucharon desde fuera del recinto¹⁷⁹. Así, ante Mompou apareció una nueva posibilidad ya que podía dedicarse a la música no solo como un mero reproductor musical en calidad de intérprete, sino también como productor de nuevas melodías y sonoridades, es decir, como compositor¹⁸⁰. La composición supuso para Mompou además, la posibilidad de que éste expresara en música las inquietudes y sentimientos que no podía manifestar debido a su retraída personalidad. Así, sus primeras experiencias compositivas estuvieron centradas en la búsqueda de determinadas sonoridades por medio de acordes además de en la creación de pequeños esbozos de partitura donde fijaba a través de pocos compases las sensaciones que le producían diferentes elementos naturales como por ejemplo, una montaña o un jardín¹⁸¹. Al mismo tiempo, el compositor fue un gran enamorado de su ciudad natal, Barcelona, hasta tal punto que él mismo reconoció su necesidad de plasmar las sensaciones o recuerdos que ésta le sugería a través de su propia producción musical. Este gusto, no puede entenderse desde una visión popular, ya que como el propio compositor indicaba, las resonancias de su ciudad eran fijadas a través de sus armonías, no mediante la citación o el uso de determinados elementos folcloristas melódicos o rítmicos: lo popular para Mompou era el sonido de su propia ciudad en cuanto metrópolis, el cual era traducido en piezas musicales a través de sus armonías, no configurándose por lo tanto, como un folclore populista. Así por ejemplo, uno de los barrios que más impacto causaron en la

¹⁷⁷ El 11 de marzo en el Teatro del Liceo se interpretaron las obras de Fauré, *Schyllock*, *Pelléas et Mélisande*, el *Réquiem* y 4 *Lieder*, con la participación del mismo compositor en la parte pianística; el 12 de marzo en el Salón del Descanso del mismo teatro, se escucharon el *Quinteto* op. 89 para piano y cuarteto de cuerda y diversas obras sueltas para piano (*Tema y Variaciones*, las *Barcarolas* 7ª y 8ª, los *Impromptus* 1, 2 y 4, los *Nocturnos* 4 y 6 y *Vals-Caprice* 3), esta vez ejecutadas por Marguerite Long. En el concierto del día 14 se tocó la suite *Calígula*, la *Balada* para piano y orquesta, el *Réquiem* y seis *Lieder*, cuyo acompañamiento al piano compartió Fauré con Marguerite Long. BONASTRE. “Mompou Dencausse, Frederic”, p. 654.

¹⁷⁸ JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...*, p. 45.

¹⁷⁹ KASTNER. *Federico Mompou*, p. 23.

¹⁸⁰ Son muchas las fuentes que hablan del impacto que los conciertos de Fauré tuvieron en la decisión de Mompou de trabajar en la composición. Entre ellas, destacan las de Clara Janés (JANÉS. *La vida callada...*, p. 59) y el testimonio de Carmen Bravo recogido por Jaume Comellas (BARCE. *Federic Mompou*, p. 28) por la proximidad de ambas con el músico.

¹⁸¹ JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...*, p. 48. Este interés por la búsqueda de determinadas sonoridades fue un constante en la vida del compositor, hasta tal punto, que Carmen Bravo recordaba como el compositor podía pasar semanas completas intentando ‘buscar’ un acorde determinado sobre el piano.

sensibilidad del músico fue el antiguo barrio chino de Barcelona (actual Raval), cuyas sonoridades de éste y sus alrededores (la Barceloneta) quedaron recogidas en la colección para piano, *Suburbis* de 1916¹⁸².

Así, tras dos años en los que la composición había ganado el interés de Mompou en detrimento de sus estudios para piano, en 1911 éste decide marchar a París ya que dicha ciudad se había convertido en la cuna de todo el panorama artístico, acorde además con el espíritu catalán de renovación y europeización, y por lo tanto era el lugar más adecuado para complementar y consolidar su nueva vocación. El músico había alegado ante su familia que su traslado se debía únicamente a la necesidad de profundizar en sus estudios de piano, debido al desarrollo musical que la capital parisina estaba viviendo en aquel momento¹⁸³. Para tener asegurado el apoyo familiar, Mompou concertó una cita con Granados y tras escuchar a Mompou interpretar algunas obras al piano, sustentó de manera clara la decisión del cambio a París¹⁸⁴. Su influencia con respecto al traslado a Francia fue tan decisiva como la inspiración vocacional que despertó en Mompou el concierto de Fauré, gracias a su intervención directa, pero también a causa de la tranquilidad que suponía para la familia Mompou seguir los consejos de un compositor del prestigio de Granados.

De tal modo, haciendo uso de sus contactos en la capital parisina, el músico entregó a Mompou tres cartas de recomendación dirigidas a Fauré, por aquel entonces director del conservatorio, y a los profesores de piano Louis Diemer e Isidore Philipp¹⁸⁵. Del contenido de la primera se deduce que aunque Mompou no era alumno de piano de Granados, éste se preocupaba de aquél como si así lo fuese: solicitó a Fauré que admitiese al joven pianista en el conservatorio a pesar de que casi había cumplido ya los dieciocho años (límite de edad para acceder a la institución)¹⁸⁶. Si Granados representó a Mompou ante un compositor de la talla de Fauré, es natural pensar que el primero consideraba que una parte de la formación del joven músico ya había sido concretada en Barcelona y era por lo tanto el momento de que Mompou continuase su formación en un ambiente tan distinguido como el conservatorio de París. Por consiguiente, la

¹⁸² JANÉS. *La vida callada...*, pp. 107-108.

¹⁸³ Todavía era pronto para plantear su deseo de dedicarse a la composición, puesto que la noticia podía no haber sido bien recibida entre su círculo más íntimo, al ser conscientes del peligro y las dificultades que suponía el traslado a Francia con una empresa tan arriesgada. SARDIN, Clara. "Frédéric Mompou à Paris". En: *Reveu internationale de musique française*, 26 (1988), p. 94.

¹⁸⁴ BONASTRE. "Mompou Dencausse, Frederic", p. 655.

¹⁸⁵ BASTIANELLI. *Federico Mompou ...*, p. 31.

¹⁸⁶ JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...*, p. 53.

obstinación de Granados con esas tres cartas de recomendación muestra su creencia en que Mompou no decepcionaría entre los alumnos del prestigioso centro musical.

Aunque Mompou viajó a París con la excusa de estudiar en el conservatorio y ser pianista profesional, no llegó a entrar nunca en dicho centro¹⁸⁷ ni a dar ningún concierto público: hasta la fecha no se han encontrado fuentes documentales francesas que corroboren la participación de Mompou como pianista en algún auditorio o sala de conciertos. Por otro lado, su profunda timidez le impidió presentarse a Fauré a pesar de la recomendación de Granados¹⁸⁸, por lo que tras algunos problemas de entendimiento con el profesor de armonía Emile-Louis Pessard¹⁸⁹, Mompou empezó a tomar clases particulares de piano con Ferdinand Motte-Lacroix, de acuerdo con las indicaciones de Isidore Philipp¹⁹⁰. Estas lecciones no impidieron que el músico dedicase tiempo a sus nuevos intereses: aunque ya había comenzado en Barcelona, Mompou empezó a componer de manera gradual y continuada cuando llegó a París. De este modo, Mompou residió en París durante los cursos 1911/12 y 1912/13: al año siguiente el servicio militar le obligó a quedarse en Barcelona, y ya en 1914 la Primera Guerra Mundial interrumpió por seis años su residencia en la capital de Francia. Si las composiciones anteriores podrían considerarse como esbozos o piezas iniciales, en estos años, el músico escribió obras que se publicarían posteriormente. Desde 1909, Mompou fue elaborando un delicado repertorio de canciones líricas que comenzará con la puesta en música de poemas del belga Maurice Maeterlinck (en versión autógrafa), y la primera publicación de una canción lírica gracias a un texto del compositor Blancafort, *L' hora grisa* en 1915. Hasta 1983 Mompou dedicará un conjunto de treinta y siete piezas al género de la canción líricas entre las que se encuentran, *Cançoneta incerta* (1926), *Le nuage* (1928), o la colección *Combat del somni* (1942-48), y los últimos *Comptines* (1943)¹⁹¹. Por otro lado, la primera colección para piano que Mompou considera apta para su publicación son las *Impresiones íntimas* (1911-1914): a partir de ese momento nace un corpus de piezas que abarcan más de setenta obras y que finalizarán en 1967¹⁹².

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸⁸ KASTNER. *Federico Mompou*, p. 24.

¹⁸⁹ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 49.

¹⁹⁰ BONASTRE. “*Mompou Dencausse, Frederic*”, p. 655.

¹⁹¹ BARCE. *Frederic Mompou*, pp. 129-131.

¹⁹² Dentro de su catálogo para piano destacan piezas y colecciones como *Suburbis*, 1916-1917; *Souvenirs de l'exposition*, 1937 o *Canción de cuna*, 1951 (BARCE. *Frederic Mompou*, pp. 126-128). Es en sus catorce *Canciones y Danzas* (la primera data de 1921, publicada en 1922 y la última de 1962, publicada en 1979 en Cataluña) donde mejor se puede apreciar la síntesis de su estilo compositivo y gracias a las

En 1920 regresó a París, esta vez en calidad de compositor con obras publicadas en España y Francia, ya que en 1919 la editorial Unión Musical Española, fue la primera en divulgar dos colecciones para piano, *Cants Magics* y las nueve piezas que forman Impresiones íntimas, mientras que tan solo dos años más tarde (1921) la francesa casa Senart, publicó el segundo cuaderno de *Suburbios* y *Scènes d'enfants*. A pesar de residir en Barcelona durante gran parte de 1920, el estreno de esta última colección, el mismo año de su edición, motivó el regreso del músico a París para estar presente en la primera presentación oficial de sus obras para piano al gran público. El 15 de abril de 1921 tuvo lugar el primer concierto en París con obras de Mompou interpretadas al piano por su maestro, Motte-Lacroix¹⁹³, en la sala 'Erard', y para aquella ocasión se interpretaron las 'Canciones y Danzas II', *Cants màgics* y las citadas *Scènes d'enfants*¹⁹⁴. La audición fue todo un acontecimiento que recogió tanto la crítica francesa como la española. Émile Vuillermoz escribió para *Le Temps* un artículo repleto de halagos, en el cual destacaba, además de la profunda juventud del nuevo compositor, sus cualidades compositivas tales como equilibrio, sutileza, esencialidad, intimismo e ingenuidad¹⁹⁵. Resultaba natural que si la crítica parisina había alabado la producción de Mompou, la española no dejaría de hacer lo mismo ya no solo para señalar el nuevo y emergente valor musical, sino sobre todo para reflejar que ese nuevo suceso era una vez más, español, reivindicando así el lugar de ésta dentro de los círculos parisinos. Por consiguiente, las buenas críticas recibidas a través del artículo de Vuillermoz en París, continuaron en España a través de la reseña de Adolfo Salazar para el diario *El Sol* de Madrid el 18 de junio de 1921, en el que se confirmaba el éxito del concierto con obras de Mompou, elogiando que éste se había convertido en «el último artista mimado de París»¹⁹⁶. Posteriormente, Mompou se trasladó a París de forma definitiva en 1924 continuando con su trabajo compositivo, el cual sufrió un progresivo decaimiento en la década de los años treinta.

Los motivos que provocaron la crisis creativa de los años treinta fueron de muy diversa índole. Si durante gran parte de los años veinte, el músico estuvo atormentado tanto por continuos estados de melancolía y tristeza como por diversos ataques de

que llegó a ser reconocido internacionalmente como autor de obras para piano: el pianista Arthur Rubinstein, por ejemplo, incluía alguna de las *Canciones y danzas* dentro de sus programas de concierto (MOMPOU, Frederic. *Ressenyes, critiques i comentaris sobre la seva obra*. FM, BNC. M 5020/53).

¹⁹³ KASTNER. *Federico Mompou*, p. 36.

¹⁹⁴ JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...*, p. 116.

¹⁹⁵ BONASTRE. "Mompou Dencausse, Frederic", p. 655.

¹⁹⁶ JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...*, p. 117.

neurastenia, a partir de los años treinta, se propuso salir definitivamente de dicho estado de soledad interior. Estos años, fueron decisivos para encontrar su equilibrio interno, ya que como él mismo comentaba a sus padres por carta, «cualquiera pierde el tiempo estudiando armonía y contrapunto»¹⁹⁷, mientras tanto él prefirió dedicarse a su cuidado interior y dejar un poco apartada la composición. Por ello, diseña un plan muy detallado de actividades a realizar durante el día del que da habida cuenta a Blancafort:

«A les nou esforzar, després llegir el diari (no hi ha més)!, rentar i afeitar, dues hores de música, dinar, lectura, cartes, passeig, dues hores de música, sopar (ara ve la complicació), jeure, descans, meditacions, a les deu al llit, exercicis de concentració de l'imaginació, primeres al domini de la voluntat, el qual serà seguit d'altres fins arribar als experiments més difícils [...]»¹⁹⁸.

Aunque para la salud mental del compositor era muy conveniente que estuviera ocupado para que no pudiera divagar o recrearse en su melancolía, esta actividad corrió en detrimento de su producción musical. Presumiblemente las cuatro horas diarias dedicadas a la música, debían ser destinadas al estudio del instrumento, por lo que su trabajo compositivo quedó relegado a un segundo plano: más aún, si se considera que Mompou necesitaba mucho tiempo para llegar a producir unos pocos compases. Carmen Bravo señalaba que el músico debía dedicar prácticamente la totalidad del día a sus composiciones, llegando a escribir muchas veces, un solo acorde en un día¹⁹⁹. A pesar de toda esto, él mismo fue consciente de su época de sequía compositiva. Sirva de ejemplo la carta del 18 de junio de 1933 donde Mompou escribe a sus padres en relación a una composición que Pomés le había demandado, admitiendo que por aquel tiempo no era capaz de dedicarse a este trabajo:

«Yo sense poguer resoldre l'encarrec de Matilde, com era de preveure. Ya li he escrit que no comptés amb mi. No sé si aquesta festa tindrà lloc pues no tinc cap notícia. Era molt difícil per a mi aquest treball primerament per falta de temps, segona perquè el gènere de música tenia de ser molt diferent: una música adequada a la època. L'indicat

¹⁹⁷ Carta de Mompou a Josefina Dencause Cominal, 26 de enero de 1928 (MOMPOU, Frederic. *Correspondència als seus pares*. FM, BNC. M 5022/3).

¹⁹⁸ JANÉS. *Frederic Mompou: Vida, textos...*, p. 160.

¹⁹⁹ Conversaciones entre la investigadora y Carmen Bravo. De tal modo, entre algunos documentos encontrados en “Escombreries”, puede hallarse papeles pautados con un solo acorde: según Bravo, cuando ésta iba a dar clases en el conservatorio recomendaba el compositor que dedicara tiempo a su trabajo, obligándolo a apuntar en una libreta los progresos del día, que en muchas ocasiones consistía en un único acorde.

per fer aquesta musica era en Halffter, es la seva especialitat. Tercerament estic en una época que no'm surt ni una desgraciada nota de música. He perdut el # do # pero no soc el # sol # Ningú # fa ré #. [...]»²⁰⁰.

En octubre del mismo año, el compositor vuelve a referirse de manera clara a este infructuoso periodo ya que afirma por carta, que incluso «el frío [le] impide componer»²⁰¹. La falta de producción musical pudo deberse también a la realización de otras actividades, no solo sus ‘tareas’ diarias, que de algún modo podrían estar relacionados con su necesidad de encontrar el equilibrio interno que tanto ansiaba. En esta época fueron continuos los viajes de Mompou a diversos países de Europa como por ejemplo Bélgica o Suiza y las ciudades del norte de España²⁰². Mompou no podía encontrar tiempo suficiente para dedicarse a la composición en la medida que él necesitaba, ya que durante los años treinta estuvo muy ocupado a raíz de diversos asuntos: por un lado, el trabajo que le ocasionaban la supervisión de conciertos en España y en Francia en los que eran interpretadas sus obras²⁰³, y por otro, la preocupación del compositor por la tuberculosis que padeció su hermano Josep, motivando el regreso temporal de Mompou a Barcelona²⁰⁴. Todos estos

²⁰⁰ Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal, 18 de junio de 1933 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

²⁰¹ Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal Frederic, 22 de octubre de 1933 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

²⁰² Durante estos años son frecuentes los viajes de Mompou, quedando señalados en la mayoría de las cartas que envía a sus padres. Así, el 23 de junio de 1931 Mompou pide permiso a sus padres para iniciar unas pequeñas vacaciones en Hosseger antes de viajar a Barcelona; el 22 y 25 de agosto de 1933 escribe a sus padres desde San Sebastián indicando que estará allí hasta el 27 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

²⁰³ Por ejemplo, véase carta a sus padres del 8 de abril de 1934: «[...] Aquets dies estic preparant amb Halffter el concert del dia 1 de Maig a la Radio. Son uns concerts de l'Estat que estan radiats per tot el mon. Es una gran propaganda. Estic molt agrait a Halffter que s'ocupa molt de mi i despres ho tocará per Espanya i els Estats Units. Nosaltres cobrarém además dels drets d'autor, el lloguer de les partitures d'orquestra que diu se guanyen molts diners [...]». Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal, 8 de abril de 1934 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

²⁰⁴ Revísense las cartas de aquellos años a sus padres. Sirva de ejemplo: «[...] acabo de rebre la carta del 17 en el moment qu'em disposava a escriure per a demanar si seria

acontecimientos, procuraron al músico una considerable falta de atención sobre su trabajo compositivo.

Pero también deben subrayarse dos de los acontecimientos más importantes acaecidos en este período, ya que pueden ayudar a esclarecer los motivos por los que el compositor decidió trabajar sobre las particulares canciones líricas de este período, al mismo tiempo que dan paso a vislumbrar de un modo más claro, otras de las razones de la poca producción de Mompou: estas fueron el estallido de la Guerra Civil española y la muerte de su padre. Así, a mediados de los años treinta los acontecimientos se precipitaron: de tal modo, Federico Mompou Montmany fallece el 28 de marzo de 1935 y al poco tiempo el compositor y la madre de éste deben trasladarse al norte de Italia, (a la ciudad de Rapallo) huyendo de la peligrosidad que supone el conflicto español. Allí, la madre de Mompou contrae de nuevo matrimonio y toda la familia decide mudarse a París por un tiempo. En 1941 y con la situación española más tranquilizada, Mompou regresa definitivamente a Barcelona.

Una vez instalado en Cataluña, el músico se dedica por completo a la composición y sigue cultivando las amistades que había forjado en las décadas anteriores. Por ejemplo, en los años cuarenta, Georges Auric (1899-1983), debido a la gran estima que mostraba hacia la obra del compositor catalán, insistía a Mompou para que reclamase una pensión a la Sociedad de Autores francesa, remarcando de este modo, la relevancia europea de su trabajo²⁰⁵, pero también la idea de considerarlo como otro compositor francés más; Francis Poulenc (1899-1963) visitaba frecuentemente a Mompou en Barcelona, su estrecha relación hizo que este último escribiera un sentido poema con motivo del fallecimiento de Poulenc.

possible sense molestar als doctors, que poguessin enviarme les radiografies de Pepito (*Se refiere al hermano del compositor, el pintor Josep Mompou*). Si no poden ser les tres, la ultima. Després la temperatura de les 9 del mati la del vespre al ficarse al llit (3 o 4 dies) Després els resultats dels analisis de la orina. M'agradaria consultar al Dr Simonescu si me demana aquests datos. Es un gran especialista de la tuberculosi. Ell prepara la vacuna de Friedman de la cual vaig parlar a la meva ultima carta. Ademés dongui mes detalls del seu estat actual, si encare te albumina, si la orina és fosca. Val la pena de teniri una consulta. Crec també que en Trallero poca cosa podra fer per l'estomac, are que crec que en Trallero pot portar una orientació nova pues li reconec un gran sentit intuitiu junt amb una fina intelligencia». Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal, 19 de octubre de 1934 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

²⁰⁵ JANÉS. *La vida callada...*, p.12.

De entre sus amistades barcelonesas, con las que además le unió relaciones profesionales, cabe citar aquellas que relacionaron a Mompou con el grupo de Compositores Independientes Catalanes (fundado por Toldrá, Samper, Gerhard, Blancafort y el propio Mompou, en 1931), con los cuales forjó una estrecha relación al intentar que la música catalana fuese reconocida tanto dentro como fuera de España, y con el filósofo Eugeni D'Ors (1881-1954), al que conoció en el balneario de La Garriga y con el que compartió alguno de sus postulados acerca de la música y el nacionalismo catalán²⁰⁶. Dentro del círculo cultural más afín a Mompou pueden citarse del mismo modo, los nombres de Alicia de Larrocha (1923), gran admiradora del compositor, la cual informaba al músico de los éxitos de la obra de éste en el extranjero²⁰⁷; e incluso, Ricard Viñes (1885-1943), quien consultaba al propio Mompou durante su estancia en Francia acerca de la interpretación de sus obras. Es evidente que un contexto social tan rico en personalidades creativas, incidió directamente en la producción musical de Mompou, sirviendo por lo tanto de fuente de inspiración para la misma y para trabajar en proyectos comunes con muchos de ellos.

Existen otros momentos determinantes en la carrera como compositor de Mompou, los cuales reflejan la proyección e importancia que la recepción de su obra ha causado tanto fuera como dentro de España durante la segunda mitad del siglo XX. En 1947, fue aceptado por el Círculo Manuel de Falla²⁰⁸: Mompou servía de enlace con los músicos franceses, contactando así con Olivier Messiaen, Jolivet, Delanny, Poulenc, Lesur o Arthur Honegger, potenciando de este modo las relaciones internacionales del círculo. En 1950, viaja a Londres para realizar una grabación de sus obras de piano: el entusiasta recibimiento del músico en la capital inglesa fue tal, que tuvo que realizar un concierto para la BBC tocando él mismo sus propias obras. En 1958 participa como profesor en los Cursos Internacionales de Santiago de Compostela junto con Andrés Segovia, Alicia de Larrocha, Rosa Sabater, Enric Ribó y una larga lista de nombres de primeras figuras de la interpretación y la composición²⁰⁹.

La lista de premios y galardones a la figura y obra de Mompou es bastante extensa, en la que caben destacar Premio Nacional de Música (1979), académico de

²⁰⁶ AVIÑO A. Xosé. *Manuel Blancafort*. Barcelona, Col·lecció Compositors Catalans, N° 7, Generalitat de Catalunya, Boileau, 1993, p. 54.

²⁰⁷ Revisese epistolario entre Frederic Mompou y Alicia de Larrocha (MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4).

²⁰⁸ A este respecto: ALSINA TARRÉS, Miquel. *El cercle Manuel de Falla de Barcelona (1947-c. 1957): l'obra musical i el seu context*. Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, Fundació Pública de la Diputació de Lleida, 2007.

²⁰⁹ AVIÑO A. "Recorregut biogràfic", p. 18.

honor de la Real Academia de Sant Jordi (1952) y de la Real Academia de San Fernando (1973), Premio de Música Ciutat de Barcelona (1979), Doctor honoris causa de la Universidad de Barcelona (1979) y la Medalla de Oro de la SGAE (1984). Perteneció además al Comité Directivo de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC). Su obra, especialmente la dedicada al piano, ha sido muy difundida en conciertos y grabaciones. Las críticas y análisis de ésta, siempre subrayan su originalidad en el marco de la música española del pasado siglo.

2. Pensamiento y estética musical

En sus cuadernos de pensamientos de la década de los años diez²¹⁰, cuando la composición era un reciente descubrimiento, Mompou recurre a tres términos para referir las particularidades de su estética musical: ‘recomenzar’, ‘primitivismo’ y ‘esencialidad’. Igualmente en alguna de las entrevistas realizadas en la década de los ochenta, cuando su carrera estaba plenamente consolidada, el compositor usaba siempre estos tres mismos vocablos. De la misma manera, se observa que en los artículos de la crítica de cualquier época dichos conceptos se repiten casi en los mismos términos. Así, por ejemplo, Vuillermoz, en su reseña de 1921 para *Le Temps*, subrayó que uno de los rasgos principales en las obras escuchadas en el estreno fue, entre otros, la 'esencialidad' de las mismas²¹¹. Igualmente, en carta a Mompou de 29 de septiembre de 1978, Vladimir Jankélévitch elogiaba y distinguía el trabajo del compositor al considerar su producción como una 'isla de luz dentro de todas las corrientes contemporáneas', una 'invitación a profundizar' en una nueva y particular estética sonora y 'una constante iniciación'²¹² (es decir, un continuo ‘recomenzar’). Esto significa que estos tres conceptos son aceptados por la crítica que hace algo muy relevante: introduce y consolida el papel de Mompou como músico en Europa. Este aval conlleva dos hechos

²¹⁰ MOMPOU, Frederic. Escrits sobre música i art. FM, BNC. M 4986/11-75.

²¹¹ Cfr. JANÉS. *La vida callada...*, pp. 364-365.

²¹² DESGRAUPES. “Correspondance entre Vladimir Jankélévitch et Frederic Mompou”, p. 12.

importantes: por un lado, resalta la valía de la producción de un compositor español dentro de un panorama musical – el francés – apto solo para elegidos y, por otro lado, aceptándolo, reconoce la autoridad de su producción en virtud de una genuina autonomía y de unos rasgos que la enmarcan dentro de la sensibilidad estética francesa, dominante a principios del siglo XX.

Para entender la estética de Mompou y, por tanto, la elección de unos recursos musicales determinados, es necesario explicar de forma pormenorizada cada uno de los tres vocablos señalados.

El primero de ellos, ‘recomenzar’, da la clave para entender toda la creación del músico. Al final de los años diez, Mompou describió en sus cuadernos de pensamientos la génesis de su estética mediante una analogía entre el arte y el progreso científico. Según él, el siguiente avance de este último consistiría en ir caminando por una montaña²¹³, es decir: para seguir evolucionando el hombre tendría que volver a sus orígenes y, en cierto modo, a recuperar su instinto. De la misma forma, el arte para Mompou tendría que protagonizar un retorno al pasado, pero sin retroceder, más bien recomenzando a partir de lo ya conocido. En efecto, Mompou quiere volver a comenzar pero contando con todas los recursos musicales adquiridos con el paso del tiempo. Este concepto lo expresa como ‘recomenzar partiendo de nuestra época’, porque, según el músico, en el arte es imposible avanzar sin partir del momento histórico en que la misma se forja²¹⁴. Según el compositor, la vuelta al pasado es inicio y comienzo de una evolución artística. Y es precisamente este aspecto el que el presente estudio se propone investigar, ya que los trabajos publicados hasta la fecha sobre la cuestión no lo hacen, limitándose simplemente a citar las palabras del músico. Para éste, su ‘recomenzar’ quiere decir volver a los orígenes pero para aportar algo nuevo a la historia de la música, a la composición. Una de las aportaciones del presente trabajo es demostrar que Mompou está a favor de la introducción de nuevos procedimientos, dentro de un discurso musical que a lo largo de la historia se estaba quedando, según él, obsoleto. Por tanto el compositor vislumbra una relación especular entre la época y el creador, basada en la coordinación y reciprocidad: según el músico, todo artista debe ser consciente de su momento histórico y de las posibilidades que éste le ofrece (que serán diferentes de las proporcionadas en otras) para con todos estos elementos, lograr su

²¹³ «[...] Jo sento la música del caminet de muntanya.- Yo faig aquesta música perquè l’art ha arribat al seu limit. [...] l’art és el retorn al primitiu. No és retorn, és ‘recomençar’... Recomençar amb tot el què ja sabem. [...]». Mompou cit. en JANÉS. *La vida callada...*, p. 110.

²¹⁴ E.V.F. “Federico Mompou. Recomenzar...”, pp. 5-6.

propia aportación. El compositor insiste en la utilización de los múltiples recursos que proporciona el momento presente, el momento de la creación, sin rechazar todo el conocimiento anterior y teniéndolo como referencia ya que aquello que la época actual puede proporcionar es producto de una evolución anterior. Por lo tanto, recomenzar significa para Mompou seguir creando arte incorporando a este nuevo comienzo todo aquello ya aprendido lo cual resaltará en una “música más humana”, lírica y expresiva que la presentada por las nuevas tendencias atonales y dodecafónicas de las primeras décadas del siglo XX²¹⁵.

El segundo término empleado por Mompou es ‘primitivismo’, un proceso íntimamente relacionado con el de ‘recomenzar’: la idea de concebir una composición musical pura y desprovista de todo artificio²¹⁶, de liberar la música de toda rigidez y de todas las normas que, a lo largo de la historia, se habían impuesto sobre la creación musical²¹⁷. Dicha idea recuerda un concepto del parisino 'Groupe du Six' que, después de la primera guerra mundial, pretendió liberar sus composiciones de todas las obligaciones y reglas que la música había ido asumiendo en su evolución. De tal modo, Mompou busca el arte musical en «sus propias fuentes de simplicidad y belleza, partiendo del sentimiento puro, del alma» y siendo por ello 'anti-cerebral'²¹⁸. Esta última reflexión es importante porque introduce una nueva acepción del término ‘recomenzar’: por un lado, como ya se ha dicho, hace referencia a un retorno a lo primitivo en tanto búsqueda de una música en estado puro pero, por otro, el sonido en sí debe configurarse como una “reacción al cerebralismo imperante” de ciertas escuelas compositivas, optando por la simplicidad y la síntesis²¹⁹. Este es el postulado que rige el modo de componer de Mompou, cuyas partituras se caracterizan por la recurrencia a texturas sencillas, por el rechazo de las grandes formas e incluso por la utilización del género de la canción, en detrimento de otras plantillas orquestales cuya masa sonora contradecía

²¹⁵ GAVOTY. *Pour ou contre ...?*, p. 241.

²¹⁶ «Cuando empecé, hace ya más de cincuenta años, tuve ya este sentimiento de *retorno a lo primitivo*. Entonces ya me serví de esta palabra ‘recomenzar’; reacción de la música partiendo de cero (...), dentro de nuestra época. Recomenzar así. Todo en el inconsciente. [...]» (Mompou cit. en BRYCE. *Federico Mompou et La musique...*, p. 29). Y al mismo respecto: «Je cherche la magie, le sens de l’enchantement, non par un retour aux sources mais par un recommencement, en partant de ce que nous savons!» (Mompou cit. en BARRAL, Juan; BRAVO, CARMEN. “Música callada, pour piano (1959-1974)”, CD Mandala, 1993).

²¹⁷ MOMPOU, Frederic. Escritos sobre música i art. FM, BNC. M 4986/19.

²¹⁸ GARCÍA PÉREZ, J. “Frederic Mompou”. En: *Monsalvat*, 49 (1978), p. 47.

²¹⁹ ARAZO, Migue Ángel. “Media hora con Federico Mompou, hablando de su vida y su música”, *Las Provincias*, Valencia, 16 de junio de 1971, p. 15.

sus ideas estéticas. La vuelta a lo primitivo no conlleva un retorno al “hombre de la selva”, a la música del “tambor y de una flauta”, no consiste en “desandar el camino”, es decir, dentro de su arte, cree en la necesidad de una «expresión humanizada con el mismo lenguaje pero siempre renovado»²²⁰.

Esta teoría acerca del primitivismo musical da paso al tercer término empleado por Mompou, la ‘esencialidad’ que, según él, debe plasmar toda composición, de acuerdo con la que él mismo denominaba “poética de la simplificación”²²¹, a favor de la sobriedad del estilo compositivo. En esta idea de música esencial, nada puede ser superfluo y hay que prescindir de los grandes desarrollos que, según el propio músico, confunden sin aportar nada nuevo al discurso. El crítico musical Bernard Gavoty relacionaba la concisión musical de las piezas del compositor catalán con la elementalidad necesaria en una acuarela y al mismo tiempo destacaba la capitalidad de su lenguaje debido a «su extraña simplicidad, sus delicados colores armónicos, la libertad rítmica» y la “misteriosa respiración de sus frases musicales” que hacen de Mompou “uno de los artistas más originales de la época”²²². Lo que Mompou identifica como expresión musical de su “sentimiento estético” queda reflejada dentro del conjunto de su producción en la “pureza lineal”, la sencillez y la síntesis que intenta otorgar a sus obras para lograr la “máxima expresión con el mínimo de medios”²²³.

Esta misma necesidad de esencialidad musical justifica la primacía del género para canción lírica y piano solo en la producción del compositor puesto que, en su exigencia de alcanzar la parquedad de la obra, el músico no se siente identificado con piezas para grandes grupos ni tampoco para orquesta. El piano le proporciona todas las necesidades requeridas y le permite expresarse del todo con economía de medios o, en sus propias palabras, «así como algunos compositores necesitan grandes medios, grandes palabras, yo siempre he buscado lo contrario»²²⁴. No se trata de explicar una idea mediante el discurso musical por medio de segmentos o acordes dispares, sino de concretarlo y concentrarlo, recreándose en la presentación de la misma. En efecto, Mompou privilegia el instante y da una conciencia libre al tiempo musical, en el que la forma se autoconstruye a partir de un sonido y del efecto envolvente que produce el hecho de escucharlo. Además, para el compositor ser “esencial” conlleva también,

²²⁰ MOMPOU, Frederic. *Escrits sobre música i art.* FM, BNC. M. 4986/20.

²²¹ Mompou cit. en GERRERO MARTÍN, J. “Federico Mompou. La obsesiva búsqueda de lo esencial”, *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de noviembre 1980, p. 34.

²²² GAVOTY. *Pour ou contre ...?*, p. 241.

²²³ MOMPOU, Frederic. *Escrits sobre música i art.* FM, BNC. M. 4986/19.

²²⁴ GAVOTY. *Pour ou contre ...?*, p. 242.

inevitablemente, ser breve ayudándose de la concreción. Su objetivo era componer obras donde no falte nada, pero 'intentando que no sean nunca demasiado extensas, yendo a lo fundamental' con el fin de no perderse en ideas secundarias que podrían considerarse de menor eficacia musical²²⁵.

Al respecto, cabe recordar el contenido de la carta que le envió a Jankélévich el 21 de julio de 1971 en la que expresaba sus consideraciones sobre el tratamiento que el filósofo había reservado a su obra para piano dentro de *La présence lointaine*. A pesar de agradecer los halagos del autor hacia su música, no está conforme con la utilización del término “piècettes” para distinguir sus composiciones, ya que, por un lado, anulaba “la grandeza de su obra” y, por otro, llevaba a error en la consideración de su sentimiento artístico, no llegando a expresar con propiedad “lo esencial de su concisión”²²⁶. En este sentido, al igual que los músicos franceses de principio del siglo XX, Mompou no busca el desarrollo temático dentro de sus obras, sino que va a lo esencial. Esta idea de quintaesencia musical era acorde a su personalidad, puesto que se caracterizaba por ser un hombre “de muy pocas palabras y muy pocas notas”, a favor, en ambos campos, de expresarse con la “mayor economía de medios”²²⁷.

La conclusión a la que se llega es que Mompou, aún teniendo una idea clara de lo que rechazaba, no escribe sus composiciones de acuerdo a patrones predeterminados o según una fórmula compositiva estereotipada: al contrario, es la misma música la que le dicta aquello que debe escribir y no viceversa. Por eso, en varias entrevistas realizadas en la década de los ochenta, el propio compositor señalaba que él no escribía música sino que, debido a su falta de audición interna, la 'buscaba sobre el piano', siendo el mismo arte quien decidía su propio desarrollo.

²²⁵ BRAS, Jean-Yves. “Federico Mompou: le charme discret de l’indépendance”. En: *Diapason*, 11 (1993), p. 18. Y al mismo respecto: «Yo no creo que las obras deben ser breves. Pienso que la extensión es difícil de mantener con el mismo nivel de interés y sobre todo creo que nosotros (que preparamos la materia prima) no nos podemos ocupar de la construcción...». Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 11 abril 1916 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²²⁶ «[...] Permettez-moi seulement d’oser vous avouer qu’une seule chose me gêne : le mot « piècettes ». Ceci, détruit tout l’essentiel de ma concision qui est la grandeur de mon œuvre et de son sentiment esthétique : *Charmes, Fêtes lointaines, Música Callada*. J’en souffre depuis les premières critiques sur ma musique : miniatures, pièces brèves, etc... chose qui ne se produit pas quand on cite des œuvres pianistiques d’autres auteurs, lesquelles ont le même minutage normal que les miennes : *Préludes, Chanson et Danses, Suburbis, Scènes d’Enfants, Mélodies*, etc... [...]». (La cursiva es del original. Mompou cit. en: DESGRAUPES. “Correspondance entre Vladimir Jankélévitch et Frederico Mompou”, p. 10).

²²⁷ Mompou cit. en GERRERO MARTÍN. “Federico Mompou. La obsesiva búsqueda...”, p. 34.

También, reconocía que la inspiración y no el músico, era el auténtico motor de su trabajo: «[M]e considero un simple transmisor de esa fuerza inspiradora, medio, pues, sin apenas valor»²²⁸. Mompou, por lo tanto, transcribía a papel pautado la música que le era dada y que, por eso mismo, era “la menos compuesta del mundo”²²⁹. La intención de su pensamiento estético, expresada en su discurso musical, es reproducir sonidos primarios que surgiesen de las teclas también de forma primaria, elemental: como instintos, impulsos puros, genuinos, sin grandilocuencias. Por eso, puede señalarse que su música es improvisación “calculada” en el sentido de que es buscada, esperada, y por fin encontrada: «sencillez en la forma, primitivo en la manera de sentir, ingenuo en la manera de construir»²³⁰.

Dicho modo de explicar su génesis compositiva, asocia a Mompou al 'Groupe du Six' y a Poulenc, dado que todos ellos creían, al igual que el compositor, en la libertad del instinto, en el sentido, de que intentaron romper con las teorías que obligaban a observar un marco de normas impuestas. Dentro de este contexto de libertad creativa, Mompou matiza que él actúa bajo el dictamen de las “musas” y hace continuas referencias a los 'encantamientos' de sus composiciones (lo confirma el título *Charmes*, elegido para un ciclo de piezas para piano que compuso en 1920).

Es así entonces que, a través de tres simples palabras, “esencialidad”, “recomenzar” y “primitivismo”, Mompou logra crear todo un universo musical y poético que le califica, como señala Bryce, de ‘independiente de todo movimiento musical propiamente dicho’²³¹, pero al mismo tiempo, le vincula estrechamente con los protagonistas del panorama musical de la época por compartir unas mismas afinidades electivas.

²²⁸DAUNIS. “Hombres de nuestro tiempo...”, p. 79. Al mismo respecto téngase en cuenta las palabras de Mompou: «[...] je continue à compter sur le Hazard, ou plutôt à ce sens indéfinissable qui vient du subconscient. Ne me mettez jamais en pénitence devant une rame de papier à portées : je n’ai jamais pu en noircir une seule. C’est que je n’ai aucune audition interne, comme disent les gens savants. Les idées me viennent telles quelles, sous les doigts. Je ne sors pas de la musique : c’est plutôt la musique qui entre en moi, bribe à bribe, phrase à phrase, note à note ». BRUYR. *L’Ecran...*, pp. 109-110.

²²⁹ALBET. “Mompou, una música callada”, p. 50.

²³⁰MOMPOU, Frederic. Escritos sobre música i art. FM, BNC. M. 4986/ 20.

²³¹BRYCE. *Federico Mompou et La musique...*, p. 33.

CAPITULO III. GÉNESIS DE LA OBRA PARA VOZ Y PIANO EN MOMPOU

1. Elección de literatos y temas poéticos

Mompou escribió canciones líricas durante aproximadamente seis décadas, desde 1914 con su primera pieza ‘Elle l’enchâina dans une grotte’, sobre textos de Maurice Maeterlinck, hasta 1971 con su último ciclo de *Becquerianas*, en el que llevó a la partitura poemas de Bécquer. El compositor puso en música textos originales en francés (de Maurice Maeterlinck, Matilde Pomés y Paul Valéry), en castellano (de San Juan de la Cruz, Juan Ramón Jiménez, Gustavo Adolfo Bécquer, Clara Janés y Federico García Lorca), en catalán (de Josep Carner, Josep Janés, Tomás Garcés, Pere Ribot, Manuel Blancafort y suyos propios), y en gallego (de Ramón Cabanillas). Además, manejó un poema de J. W. Goethe traducido al catalán y algunos textos infantiles provenientes de la lírica tradicional castellana. La elección de cada uno de los textos utilizados estuvo determinada por una serie de motivaciones personales y profesionales.

Uno de los lugares simbólicos que frecuentó más asiduamente durante los lapsos de tiempo en que se ausentaba de Francia para volver a Barcelona fue ‘L’Ermita’²³², un lugar de reunión para el compositor y sus amigos más allegados, cuya sede física cambiaba según el período, y donde compartir los mismos intereses por el mundo artístico²³³. Dicho grupo estuvo formado por jóvenes, en su mayoría catalanes, que a principios del siglo XX buscaban y desarrollaban sus propios lenguajes artísticos en materia de música, literatura y plástica, encontrando en las reuniones de ‘L’Ermita’ un espacio para intercambiar no solo ideas estéticas sino incluso filosóficas y religiosas. Allí concurrieron jóvenes artistas primerizos que más tarde se consolidarían en el mundo artístico europeo, como el pintor Josep Mompou²³⁴, hermano del compositor, el pianista Ricard Viñes o Manuel Blancafort, pero también ilustres invitados ocasionales, como Eugenio D’Ors²³⁵.

²³²Estas ausencias temporales estuvieron relacionadas con su trabajo (estreno de obras, asistencias a conciertos), asuntos personales (enfermedades o fiestas familiares) o festividades (Navidades y veranos que el compositor repartía entre Cataluña y algunas ciudades europeas).

²³³ JANÉS. *La vida callada...*, p. 89.

²³⁴ El peculiar logotipo de muchas partituras de Mompou e incluso de algunos folletos orientativos dedicados al músico fue diseñado por Josep Mompou, en alusión a las tertulias de ‘L’Ermita’: una pequeña ermita entre dos olmos.

²³⁵ AVIÑO. *Manuel Blancafort*, p. 90.

El término ‘ermita’ que remite a un tipo de iglesia²³⁶, se escogió precisamente por su connotación de ‘remanso de paz’, adecuado para encarar los temas que tanto preocupaban a sus asistentes. Estas reuniones ejercieron una gran influencia sobre Mompou a la hora de formarle como músico, especialmente si se considera que los años en que se celebraron con más frecuencia las tertulias de ‘L’Ermita’ (hasta el estallido de la Guerra Civil) fueron aquellos en que el compositor luchaba por ostentar su ‘nueva’ faceta de compositor, incluso con sus primeros trabajos compositivos, que veían la luz. Prueba de ello es una obra para piano titulada ‘Impressió: La Ermita’, rescatada en la carpeta de “Escombreries”, entre las composiciones inéditas para piano. La vuelta por temporadas del compositor a Barcelona no suponía ningún retroceso en cuanto a su formación, puesto que mientras en Francia Mompou estaba en contacto con la producción artística europea de vanguardia, acudiendo a recitales literarios y conciertos, en Barcelona y en gran medida gracias a las reuniones de ‘L’Ermita’, tomaba conciencia del desarrollo del arte español, en general, y catalán en particular. Además, el estar en contacto con creadores de diferentes especialidades le permitía tener una visión más amplia sobre la situación real del mundo del arte dentro y fuera de España, entablando amistad con sus protagonistas: músicos y poetas con los que en años posteriores surgirían varias colaboraciones²³⁷.

En todas las monografías sobre Mompou se hace alusión a dichos encuentros, sobre todo a las tertulias de las primeras décadas del siglo XX. Una de las primeras reseñas a las reuniones de ‘L’Ermita’ es de 1908 y su autora, Clara Janés opina que en esta ocasión la tertulia había sido convocada por Mompou y Guillem Viñas²³⁸, al objeto de tener «un refugio donde reunirse, hablar de arte, literatura, religión»²³⁹. Posteriormente, en 1911, la tertulia se trasladó al paseo de San Juan en Barcelona, a un pequeño estudio propiedad del padre de Viñas donde «no faltaba un piano sobre el que colgaba una máscara mortuoria de Beethoven con una rama de laurel y una flauta de Pan»: allí, Guillem Viñas y el compositor junto con otros amigos, «se reunían a última

²³⁶ *Ibid.*, p. 105.

²³⁷ Algunos ejemplos: con Eduard Toldrà formó el grupo de Compositores Independientes de Catalunya (AVIÑOÀ. *Manuel Blancafort*, p. 54); con Josep Carner colaboró para poner en música alguno de sus poemas (Vid. Catálogo en Apéndices); con Ricard Viñes consolidó su amistad durante los años en que ambos coincidieron en París (BERGADÀ. “Els pianistes catalans a París...”, p. 125).

²³⁸ Compañero de Mompou en las Escuelas Francesas. JANÉS. *La vida callada...*, p. 55.

²³⁹ JANÉS. *La vida callada...*, p. 56.

hora de la tarde o los domingos por la mañana, a charlar de literatura, filosofía y religión»²⁴⁰.

En 1914 las reuniones de ‘L’Ermita’ tuvieron lugar en el balneario que los Blancafort regentaban en La Garriga, un pueblo cercano a Barcelona, convirtiéndolo en punto de encuentro para gran parte de la intelectualidad catalana de principios del siglo XX, como el pianista Ricardo Viñes, el filósofo Eugenio D’Ors (1888–1954), el poeta Joan Maragall (1860–1911), los compositores Amadeu Vives (1871–1911) y Enric Granados (1867–1916), la pianista María Canals (1913-2010) e incluso para personalidades artísticas internacionales, como Rubén Darío (1867–1916) y Siegfried Wagner (1869–1930)²⁴¹. Manuel Blancafort escribió en sus diarios personales que fue allí donde conoció a Mompou durante el verano de 1914 gracias a un amigo común²⁴². Por aquel entonces las tertulias se celebraban en una de las habitaciones del balneario Blancafort, provista, para el disfrute de los asistentes, con un piano. Esta sede en concreto incrementó el interés hacia ‘L’Ermita’ estimulando la participación, además de los colaboradores habituales, de los artistas y pensadores que visitaban el balneario. El resultado fue un mayor nivel de intercambio entre los asistentes de la época²⁴³.

Fue también en el verano de 1914 cuando Mompou se dedicó por primera vez al género de la canción lírica. Durante este año y el siguiente, por primera vez el compositor puso en música varios textos en francés y catalán escribiendo un total de seis canciones líricas. Esta aproximación al género estuvo condicionada por algunos de sus amigos de ‘L’Ermita’, del mismo modo que su interés por el poeta belga Maurice Maeterlinck fue supuestamente estimulado por el contertuliano Guillem Viñas, quien, amando la poesía en general y en especial el trabajo de este escritor, hizo partícipe de sus gustos literarios a los componentes del grupo²⁴⁴. De tal modo durante el mes de julio de 1914, Mompou trabajó sobre tres textos de Maeterlinck, dentro del poemario *Serres Chaudes* (1898), el poema I (‘Elle l’enchâina dans une grotte’), II (‘Et s’il revenait un jour’) y X (‘Quand l’amant sortit’), volviendo a musicalizar este último en 1915 y 1919.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 60.

²⁴¹ AVIÑO A. *Manuel Blancafort*, p. 91.

²⁴² BLANCAFORT, Manuel. Cuaderno de notas. AMB, BNC. MB-1. La abuela de Mompou alquiló aquel año una casa situada junto a la carretera de La Garriga, siendo frecuentes las visitas de la familia al balneario. JANES. *La vida callada...*, p. 63.

²⁴³ BLANCAFORT, Manuel. Cuaderno de notas. AMB, BNC. MB-1.

²⁴⁴ Mompou lo refleja de este modo: «Viñas era un lector inquieto que hacía continuos ‘descubrimientos’: la poesía de Joaquim Ruyra, *Solitud* de Víctor Català, el *Voyage autour de ma chambre* de Joseph de Maistre y la obra de Maeterlinck en general» (La cursiva es del original. Mompou cit. En JANÉS. *La vida callada...*, p. 61).

Resulta curioso que el compositor comenzó a componer para canto y piano utilizando poemas escritos en francés estando en Cataluña y no en Francia. Sobre todo si se tiene en cuenta que por aquel entonces (1914-15), Mompou ya había residido tres inviernos en París. A nivel personal, una de las razones por las que Mompou pudo interesarse por los poemas del escritor belga, debió estar relacionada con el período de soledad y tristeza que el compositor vivió durante su estancia en el extranjero. En efecto, en la poética maeterlinckiana se da la continua referencia a ‘lo misterioso y a la muerte’²⁴⁵, preocupaciones que Mompou compartía en sus periodos de aislamiento parisino. Al mismo tiempo, otra constante en la esfera emotiva del compositor fue su tormentosa relación con las mujeres, tal como refleja Maeterlinck en los poemas que Mompou escoge en 1914²⁴⁶.

Otra personalidad de peso que también influyó de forma decisiva con sus motivaciones literarias sobre el trabajo de Mompou en el género vocal, fue Manuel Blancafort. La amistad entre Mompou y Blancafort fue determinante para ambos compositores, tal como confirma su epistolario personal²⁴⁷. Como Mompou recordaría en 1914 en una carta a Ricardo Viñes, tanto él como Blancafort pasaban las tardes en La Garriga convirtiendo la música en ‘amplias serpentinas’ que posteriormente escuchaban en ‘sus distintas versiones’: se trataba de los ‘juegos musicales’ que ambos compositores realizaban gracias a los rollos de pianola que ya no se utilizaban²⁴⁸. Fue así como empezaron a compartir inquietudes artísticas y donde comenzó el fructífero intercambio de ideas relacionadas con las composiciones de esos años. Este vínculo personal y artístico no se vio afectado por el regreso de Mompou a Francia, ya que siguieron en contacto por vía epistolar. El interés que ambos músicos mostraron por la composición y la literatura movió a Mompou a poner en música el poema de Blancafort, *L’hora grisa* (1915). En sus versos se describen las cualidades de un paisaje natural que,

²⁴⁵ GORCEIX, Paul. “L’image de la germanité chez un Belge, Flamand de langue française: Maurice Maeterlinck (1862-1949)”. En: *Revue de littérature comparée*, 3 (2001), p. 402.

²⁴⁶ JANÉS. *La vida callada...*, p. 62.

²⁴⁷ La relación personal entre ambos compositores perduró hasta el fallecimiento de ambos. Durante los períodos en los que Mompou residió en París, eran continuas las cartas que explicitaban con detalle los sentimientos personales de ambos compositores y el desarrollo de sus trabajos compositivos. Al respecto, véase el epistolario entre Mompou y a Blancafort (MOMPOU, Frederic. *Correspondència a Manuel Blancafort*. FM, BNC. M 5022/2)

²⁴⁸ AVIÑO. *Manuel Blancafort*, pp. 26-27 y, del mismo autor, ‘Manuel Blancafort (1897 – 1987)’. En: *Cuadernos de música iberoamericana*, 4 (1997), p. 90.

por la fecha de composición, podría coincidir con el lugar donde ambos de hecho se encontraban en ese entonces, La Garriga²⁴⁹.

Aunque Mompou no se dedicó profesionalmente a la creación literaria, sí desarrolló un especial gusto por ésta que le llevó a escribir breves poemas o prosas poéticas con las que completó una gran cantidad de diarios y cuadernos personales²⁵⁰. Dicha afición dependía de sus inquietudes literarias como ferviente lector y diletante escritor que era²⁵¹ y, por otro lado, se nutría de la influencia ejercida por las lecturas y los omnipresentes intereses poéticos de sus amigos de ‘L’Ermita’. Ya se ha señalado la admiración que Guillem Viñes sentía por los poetas contemporáneos y por aquellos que gestaron su producción hacia finales del siglo XIX en Europa. Relevantes son también al respecto las ocasionales visitas de poetas como Josep Carner o Tomás Garcés a las reuniones de ‘L’Ermita’ en el Balneario Blancafort²⁵². Afectados por este ambiente poético y tal como puede estudiarse en los fondos personales de Mompou y Blancafort²⁵³, a pesar de que ambos dedicaran su tiempo también a la composición poética, ninguno de los dos llegó a publicar en vida ningún poemario y sus textos solo aparecen en música en las canciones líricas (Blancafort escribió la letra de su primera canción lírica: ‘Passant soto les branques’, compuesta en 1919). No obstante, algunos textos en prosa de Mompou, como reseñas y críticas para periódicos, se publicaron en diversos diarios catalanes y el compositor llevaba de una forma fija la corresponsalía musical, en Barcelona, del diario *Pueblo*²⁵⁴. Desde 1919, cuando puso en música el décimo poema de *Serres Chaudes* de Maeterlinck, Mompou no volvió a dedicarse a la

²⁴⁹ Es notable, la influencia que ejercían en ambos compositores los lugares y paisajes en que se movían. En efecto, estando en La Garriga, Blancafort comienza a dedicarse a la composición con un ciclo de obras para piano solo intitolado *Jocs i Danses al camp* (AVIÑO A. *Manuel Blancafort*, p. 65); del mismo año es *L’hora grisa* (1915). También debe señalarse que uno de los ciclos para piano de Mompou, recuperado entre los inéditos de la BNC, lleva el título de *L’ermita de La Garriga* (1916).

²⁵⁰ También es autor de breves frases irónicas que abundan en cuadernos y bocetos de partituras. En ellas el compositor trataba con marcado sarcasmo aspectos relativos a situaciones históricas (por ejemplo, el descubrimiento de América) o expresaba su punto de vista sobre los compositores del momento. (MOMPOU, Frederic. *Escrips sobre musica i arts*. FM, BNC. M 4986/11-75).

²⁵¹ Janés lo apunta en multitud de ocasiones en *La vida callada*: así, por ejemplo, cita que en el verano de 1914, «por la noche, si no había concierto, se quedaba leyendo hasta que el sueño le vencía» (JANÉS. *La vida callada...*, p. 62). Además su extensa biblioteca conservada en la Fundación Mompou lo demuestra puesto que cuenta con obras de referencia catalana, como las poesías completas de Josep Carner, Josep Janés, clásicos castellanos como García Lorca o Juan Ramón Jiménez y obras francesas de Paul Valéry.

²⁵² A todo esto hay que sumar el creciente atractivo que la literatura catalana despertaba en la sociedad barcelonesa gracias, en parte, a la restauración de los Jocs Florals a finales del siglo XIX. Se trataba de certámenes literarios en los que se realizaban lecturas de textos poéticos catalanes, tuvieron una gran afluencia de público, y se celebraron durante todo el siglo XX. A este respecto: MARFANY, Joan Lluís. “Victor Balaguer i els Jocs Florals”. En: *L’Avenç*, 262 (2001), pp. 63-68.

²⁵³ En el AMB se ha encontrado una gran multitud de poemas o bocetos de éstos.

²⁵⁴ JANÉS. *La vida callada...*, p. 211.

composición de canciones líricas hasta su vuelta definitiva a París en 1924 agrupando la producción sobre el género lírico. Desde 1926 a 1928 puso en música sus propios poemas en el ciclo *Quatre melodies*, la ‘Cançoneta incerta’ de Josep Carner, algunos textos populares infantiles y un poema de la hispanista Matilde Pomés, titulado ‘Le nuage’. En su monografía sobre el compositor, Janés señala que el estilo literario de Mompou variaba entre la prosa poética y los pequeños poemas a modo de haikus japoneses²⁵⁵, que plasmaban sus impresiones íntimas y problemas personales²⁵⁶.

Todos los poemas que puso en música durante esos tres años, en especial los de creación propia, se caracterizan por su atmósfera melancólica y pesimista, por el canto a la felicidad perdida y por un desasosiego general frente a la realidad inmediata. La elección de estos temas tiene una relación directa con el estado de ánimo que caracterizó al compositor durante los últimos años de residencia en Francia, en especial en la década de los veinte. Uno de los temas más recurrentes en las cartas que Mompou escribió a Blancafort desde París fue el continuo estado de aislamiento, tristeza e intranquilidad que sufrió en el extranjero no sólo a causa del carácter tímido y solitario del músico sino también de una rara enfermedad: la neurastenia. Si bien Janés y Bastianelli destacaron las posibilidades que Francia ofrecía al músico, la gran variedad de acontecimientos musicales y culturales de París no sirvieron para distraer completamente a Mompou y que dejase de añorar Barcelona. Sirvan de ejemplos unos extractos de las cartas de los años 20 que transcribimos a continuación. En septiembre de 1923, Mompou escribe a Blancafort: «Paso una mala temporada pues la neurastenia se apodera de mí otra vez. Pero la práctica y las inyecciones ya lo arreglarán»²⁵⁷. Tan sólo unos meses más tarde, Mompou vuelve a hacer cómplice a Blancafort de su malestar. En enero de 1924 escribe: «Ya hablaremos porque yo no tengo ganas de escribir pues estoy de un mal humor insuportable y solo pienso en estar en Barcelona este mismo mes de enero y te prometo esta vez como el pan que como (¡como muy poco!) que tendremos ocasión de pasear por la calle con la nariz roja del frío»²⁵⁸. Al

²⁵⁵ Este hecho resulta más interesante si se tiene en cuenta el interés del compositor por la literatura y los países asiáticos. Dentro de su biblioteca personal se han encontrado un gran número de ediciones literarias dedicadas tanto a poemas japoneses como a dicha cultura.

²⁵⁶ JANÉS. *La vida callada...*, p. 105.

²⁵⁷ « Passo una mala temporada pues la neurastenia s'apodera de mi altre vegada. Pero la práctica i les inyecciones ho arreglarán aviat [...]» Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 10 septiembre 1923 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁵⁸ « [...] en fi ja en parlarém pues jo no tinc ganas d'escriure pues estic d'un mal humor insuportable i a més penso estar a Barcelona aquest mateix més de janer i te prometo aquesta vegada com el pá que menjo (menjo molt poc!) que tindrem ocasió de passejarnos encare per la via amb el nás vermell de fret [...]».

final del mismo año anotaba: «¡Si supieses como me falta el aire! Toda la vida, todo respira intensamente dentro de mí menos yo, ¡no tengo fuerzas para vivir!»²⁵⁹. De sus palabras se desprende que si la residencia en Francia era favorable para su formación musical, no lo era para su estado anímico: su obstinada permanencia en París a pesar de todo podría explicarse por el rol vanguardista que el compositor atribuía a la capital francesa en el panorama musical, sabiendo además que ser reconocido como compositor en París suponía ser reconocido como tal en el resto de Europa.

El estado de ánimo que le dominaba puede justificar su elección de poner en música poemas de tono melancólico, como el de Carner, que hace referencia al sentido de la vida, o incluso ‘Cortina de fullatge’ (1926), que canta la ansiedad que supone tener el ‘nido’ (el lugar donde se quiere estar) lejos y no poder llegar a él porque lo impide una sutil cortina de hojas. Esta pérdida de la felicidad anhelada se hace incluso más evidente en el poema de Pomés ‘Le nuage’ (1928), que describe el transcurso de un barco que anhela llegar a puerto para ver cumplidas todas sus expectativas, pero poco antes de llegar toma conciencia de que aquello que está ‘al otro lado’ es solo un espejismo. Es decir, la ansiedad reflejada por el compositor en sus cartas, es el tema de fondo de los poemas seleccionados para sus canciones.

En la colección *Quatre melodies* (1926), Mompou introduce un nuevo causante de su infelicidad: la pérdida de un amor. Según señalan Janés y Carmen Bravo, Mompou mantuvo complicadas relaciones sentimentales con las mujeres: llegaban a ser musas y fuentes de su inspiración pero casi siempre suponían un problema²⁶⁰. Así, en las cartas a Blancafort se hace patente que las rencillas amorosas de Mompou iban acompañadas de una desolación tal que le impedía dedicarse a la composición e incluso sentarse ante el piano. Un ejemplo ilustrativo es la carta del 10 de abril de 1924, en la que comenta a Blancafort: «Actualmente a costa de la mujer que adoro he pasado el sufrimiento más grande y he sentido las contrariedades más fuertes y he caído bajo el peso de las inquietudes que me proporcionan el contacto con la mujer que guarda para mí un misterio que es el más grande de mis contradicciones de siempre»²⁶¹. El

Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 9 enero 1924 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁵⁹ «Si sapiguessis com l'aire em falta! tot viu, tot respira intensament dins de mi més jo no tinc força per viure! que'm sento impotent per expresar-me [...]» Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 4 octubre 1924 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁶⁰ JANÉS. *La vida callada...* pp. 207, 208, 214-219.

²⁶¹ «Actualment a costat de la dona que m'adora he passat el sofriment més grand i he sentit les contrarietats més fortes i he caigut sota el pés de les inquietuts qu'em proporcionen el contacte amb la dona que guarda per a mi un misteri que es lo més grand de les meves preocupacions de sempre.» Carta

tratamiento que en ésta y otras cartas Mompou da a la figura femenina y a los posibles problemas que puede ocasionar evidencia un sentido romántico, casi becqueriano, en sus relaciones amorosas²⁶². Bajo estas circunstancias nacen los textos de la colección *Quatre melodies* (1926): breves poemas escritos por el propio Mompou que, sin embargo, no fueron publicados fuera de la canción lírica.

Pero hay más razones, aparte de las afectivas, que llevaron a la elección de determinados poetas y están relacionadas con los ambientes culturales y sociales que el músico frecuentó. En el caso del poema de Carner, *Cançoneta incerta* (1926), su elección está influenciada por los artistas que frecuentaron el balneario de La Garriga. En efecto, en el libro de visitas del establecimiento se puede leer el nombre del poeta y diplomático Josep Carner (1884–1970)²⁶³. Es muy probable que Blancafort conociese al poeta durante una de las estancias de éste último en el balneario y decidiese poner en música el poema de Carner, ‘Aigües de la primavera’, perteneciente a un poemario titulado *La inútil ofrena*²⁶⁴. Dicho poemario fue publicado en 1924 en Barcelona mientras que Blancafort lo puso en música en 1922, según aparece en el manuscrito original²⁶⁵, y como se desprende de una carta a Mompou de 1927²⁶⁶. Es decir, Blancafort debía conocer el poema ya antes de su publicación: por el probable intercambio de material poético-musical entre los dos creadores que se encontraban durante sus visitas a La Garriga. En 1926, es Mompou quien se interesa por otro poemario de Carner, *El cor quiet* (1925). En una carta a Blancafort del 12 de Noviembre de 1926, Mompou le escribe que está trabajando en la canción lírica y que empieza a dedicarse plenamente a este género, le hace saber, además, que está atareado en la puesta en música de *Cançoneta incerta* basada en ‘el poema de Carner’²⁶⁷. A partir de

de Mompou a Manuel Blancafort, 10 de abril de 1924 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁶² Estas “penas” Mompou las compartió no solo con Blancafort sino también con Granados: tratar este tipo de cuestiones con un músico de más edad corrobora la confianza existente entre ellos. Así, el 22 de noviembre de 1923, Mompou recuerda por carta a su amigo Blancafort, cómo Granados solía finalizar estos peculiares debates tirándose en el sillón y diciendo ‘ellas tienen la culpa’. Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 22 noviembre 1923 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁶³ Conversaciones personales con Sergi Blancafort, nieto del compositor y director de la Fundación Manuel Blancafort.

²⁶⁴ CARNER, Josep. *La inútil ofrena*. Barcelona, Editorial Catalana, 1924.

²⁶⁵ BLANCAFORT, Manuel. Documents personals. AMB, BNC. B-4891/15.

²⁶⁶ «Tu no sabbies que jo tinc (ja quatre o cinc anys) una cançó amb lletra de Carner.» Carta de Manuel Blancafort Blancafort a Mompou, 27 de mayo de 1927 (BLANCAFORT, Manuel. Epistolari. AMB, BNC. M. 5022.8.1.1/18).

²⁶⁷ «[...] ara me dedico completament a les cançons. Ahir vaig acabar una de Carner que’s titula Cançoneta incerta.» Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 12 de Noviembre de 1926 (BLANCAFORT, Manuel. Epistolari. AMB, BNC. 5022.8.1.1/2).

ese momento y a través de la relación epistolar, Mompou siguió comentando a Blancafort el desarrollo de esta composición, terminada un mes después, es decir, en diciembre de 1926²⁶⁸.

De entre las muchas personas interesadas por su trabajo que el compositor tenía en Francia cabe destacar a la hispanista y redactora del periódico *Le Figaro* Matilde Pomés²⁶⁹ (1886-1977): el epistolario entre ambos se extiende desde el año 1927 hasta 1964 aunque en las décadas de los años 50 y 60 la frecuencia de las cartas disminuyó paulatinamente. La escritora quedó encandilada tanto de la personalidad como de las obras de Mompou, manifestando abiertamente su admiración hacia el compositor. De hecho, en ninguna de las cartas que Pomés dirigió al músico olvidó agasajar el trabajo compositivo de Mompou, resultando a veces algo excesiva. Sirva de ejemplo el encabezado 'Querido Música' con el que la hispanista iniciaba en ocasiones sus escritos. Quizá por el hecho de ser escritora, Pomés festeja con grandes y recargadas frases las cualidades profesionales y personales de Mompou, relacionándolo con las grandes figuras de la historia de la música (nada menos que con Mozart). Dicha admiración se desprende desde las primeras cartas, así, el 16 de mayo de 1927, tan solo unos meses después de conocer a Mompou, Pomés le escribe:

«Hay algo tan redentor en seres como Vd. que se llega a olvidar conociéndoles - pongo el plural en consideración a su modestia toda nuestra mísera ciencia, todo nuestro torpe escepticismo, toda la carga de la maldición original que nos abrumba y se vuelve a creer en la hechura divina. Un día - el séptimo, el día del descanso Dios quiso excederse a sí mismo no cogió barro, no; sino un poco de su propio soplo, es decir la vida misma de la vida, la que no puede ni corromperse, ni morir e hizo ¿a quien haría? ¿a Mozart? ¿a Mompou?. Perdone Vd. la asociación.

[...]

No creo haber dicho nunca a nadie la calidad de las emociones debidas en mi juventud a mi maestro. 'Nunca más, pensaba, volverá a darme la música alguna' Es que no le conocía aún a Vd. Y ahora, el solo pensar que existe- que existe aquella perfección que es como sonrisa de un Dios que no hubiera creado más que el bien - me hace el mundo más llevadero y mi propia alma menos doliente y pesada»²⁷⁰.

Es natural pensar que el compositor se sintiese intimidado ante tales muestras de admiración y ante la continua insistencia de Pomés no sólo por conocer sus obras, sino

²⁶⁸ «He fet una cançó de d'en Carner: Cançoneta Incerta.» Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 4 de diciembre de 1926 (BLANCAFORT, Manuel. Epistolari. AMB, BNC. M. 5022.8.1.1/2).

²⁶⁹ El encuentro tuvo lugar en una de las veladas que el pintor Mariano Andreu celebraba en su casa de París, donde músicos como el violinista Ramón Borrás ó el guitarrista Miguel Llovet, pasaban largas noches tratando sobre temas artísticos en común. JANÉS. *La vida callada...* pp. 153-155.

²⁷⁰ Carta de Matilde Pomés a Mompou, 16 de mayo de 1927 (MOMPOU, Frederic. Correspondencia d'altres persones. FM, BNC. M 5022/9).

también para que elaborase piezas lo más rápidamente posible. Esto causó cierto malestar en Mompou, que llegó a quejarse de que Pomés no le daba ‘ningún momento de sosiego’²⁷¹. La implicación de la escritora con el músico la llevó a cartearse también con la madre de éste, a la que volvió a ensalzar las cualidades de Mompou. Dichas cartas dan fe, por otro lado, de la timidez del compositor que lo frenaba a la hora de conocer o relacionarse con otros intelectuales, tanto que Pomés debía insistirle para que frecuentase nuevos ambientes y procurase salir de su habitual aislamiento interior. En 1928, Mompou trabaja sobre el poema ‘Le nuage’ de Matilde Pomés que quizá sea el que mejor represente el desasosiego y el pesimismo que invadió al compositor durante su estancia en París.

La amistad del músico con la escritora sirvió también para abrirle las puertas del círculo de escritores e intelectuales que durante los años 20 y 30 residían o visitaban la capital francesa. Mompou frecuentó durante su estancia parisina la casa de los príncipes de Bassiano y la residencia francesa de Madame Peignot. Éste era el lugar de reunión de intelectuales de la música y de las letras, así como de personalidades políticas y de la burguesía francesa. Fue en tan selecto lugar donde conoció a Pierre le Roy (1880-1950), recopilador de juegos y melodías populares infantiles así como de cuentos para niños. Una de las obras del escritor francés, *Corntines*, inspiró a Mompou para la elaboración de su segundo cuaderno de canciones líricas intituladas *Comptines*²⁷². Entre la nueva documentación de los FFM de la BNC se ha hallado el ejemplar que el propio escritor dedicó al compositor²⁷³.

Desde la composición de *Le nuage*, en 1928, hasta la vuelta definitiva del compositor a Barcelona, en 1941, coincidiendo con su crisis compositiva, Mompou solo escribe tres canciones líricas: *Maig* en 1932, *Psalm* y *El testament d’Amelia*, ambas en 1936. Cuando en 1932 el compositor se hallaba inmerso en sus intentos de sobreponerse a su melancólico estado de ánimo, Ramón Borrás, estudiante de violín y amigo personal del compositor²⁷⁴, pidió a Mompou un ‘lied’ para la conmemoración del centenario de Goethe. Al efecto, le envió al músico un poema del escritor alemán traducido por Ana María Saavedra; surgió así la canción lírica *Maig*, partitura encontrada entre los inéditos de la BNC. Además del original de la partitura, se encuentra también la nota escrita a

²⁷¹ Carta de Matilde Pomés a Josefina Dencausse Cominal, 7 noviembre 1931 (MOMPOU, Frederic. Correspondencia d’altres persones. FM, BNC. M 5022/9).

²⁷² JANÉS. *La vida callada...* p. 131.

²⁷³ ROY, Pierre. *Cent Comptines*. Paris, Henri Jonquières et Cie, 1926.

²⁷⁴ JANÉS. *La vida callada...*, p. 94.

máquina que el compositor debió enviar a Borrás, en la que señala que espera ‘no ser recordado por esta composición’ reconociendo la dificultad de poner en música esta letra debido a su musicalidad ímplicita:

[...] Amb un retard considerable.... Irreparable probablement, t’envio aquest maig.... Hi ha el Goethe amb les paraules carregades de música (pertant ja musicat ... i difícilment traduïble) queda alló estúpid de la rosa de la barbadissa i el Goethe dialectic. He tractat d’evitar-los però em temo que el remei es pitjor que la malaltia. Espero que no serà amb aquest maig per motor que entraré a la posteritat [...].²⁷⁵

Según Clara Janés, «la fiesta se celebraría en la Universidad con un recital que incluiría una canción de Pahissa, una de Morera y la de Mompou»²⁷⁶. Es decir, aunque la cronista cita el supuesto lugar del estreno, la partitura original revela que se trata de una obra sin finalizar, con una gran cantidad de anotaciones. De hecho, Mompou tenía la tendencia de escribir las obras finalizadas con una caligrafía clara y legible, que no se aprecia en esta obra.

Con respecto a las restantes composiciones líricas de los años treinta, los motivos de su composición debieron de estar muy ligados a los acontecimientos históricos y personales señalados anteriormente. De este modo, las razones que llevaron a Mompou a componer *Psalm* en 1936 y *El testament d’Amelia* en 1938, estuvieron relacionadas con la muerte de su padre y con el comienzo de la Guerra Civil, respectivamente. En particular la primera es una canción basada en el salmo bíblico número 130 (129), un texto penitencial que suele emplearse principalmente en la liturgia de difuntos. Al mismo tiempo, dicha obra tuvo que inspirarse por la significativa fecha en que fue compuesta en el conflicto español que tanta muerte y desesperación trajo consigo.

²⁷⁵ La transcripción es fiel al original mecanografiado. ‘Con un retraso considerable... irreparable probablemente, te envío este mayo. Tiene Goethe las palabras cargadas de música (por tanto ya musicadas... y difícilmente traducibles) queda estúpido lo de la ‘rosa de la barbadissa’) y el Goethe dialéctico. He tratado de evitarlo pero me temo que el remedio es peor que la enfermedad. Espero que no sea con este mayo el motor con el que entraré en la historia’ (MOMPPOU, Frederic. *Psalm*. FM, BNC. M 6666).

²⁷⁶ JANÉS. *Frederic Mompou. Vida, textos...*, p. 172-173.

La Guerra Civil también fue causante de la puesta en música de la canción popular *El testament d'Amelia*. Los antecedentes enlazan con la vuelta a París de Mompou con su madre y su nuevo padrastro (Lluís Durán i Ventosa), huyendo del conflicto español. Mompou frecuentaba sobre todo a los amigos de Barcelona y entre ellos coincidía a menudo con la cantante Conchita Badía. De nuevo Janés aporta los datos necesarios para entender por qué Mompou decide musicar esta canción popular catalana: la soprano partió desde París hacia su exilio en Argentina, sus amigos Ventura Gassol y Mompou la despidieron en el puerto y, como regalo de despedida, el compositor le llevaba un manuscrito que no era otra cosa que una versión personal para canto y piano de *El testament d'Amelia*²⁷⁷. El músico escribió para esta canción popular, un acompañamiento pianístico, confeccionando uno de los mejores regalos que se llevaría la cantante al exilio, ya que la partitura incluía una breve melodía que le recordaría su tierra. Janés señala que aquel «pequeño tesoro estuvo religiosamente guardado en una cómoda de la casa de Conchita en la Bonanova, entre manuscritos de Albéniz, Ventura Gassol y Apelles Mestres»²⁷⁸.

En 1941, tras el periplo viajero en el que la familia Mompou recorrió parte de Suiza, Francia y el norte de España huyendo, por un lado, de la Guerra Civil española y por otro de la Segunda Guerra mundial²⁷⁹, el compositor regresó a Barcelona. Una de las primeras obras para canto y piano que escribió tras su vuelta fue un ciclo de canciones líricas basadas en el poemario de Josep Janés, *El combat del somni*. La relación entre el editor y poeta con el músico surgió a partir de Carmen Bravo, que Mompou conoció en Barcelona a principios de los años cuarenta, en un concierto de piano al que ésta asistió²⁸⁰. La pianista era amiga íntima de la familia Janés debido a que había sido compañera de Ester Nadal, esposa del editor, en el conservatorio de

²⁷⁷ JANÉS. *La vida callada...*, p. 177.

²⁷⁸ JANÉS. *Frederic Mompou. Vida, textos...*, p. 183.

²⁷⁹ Tras la celebración del matrimonio entre la madre de Mompou, Josefina Dencausse Cominal y Lluís Duran i Ventosa en el norte de Italia, los nuevos esposos y el compositor regresaron a París, al mismo tiempo que Josep Mompou con su mujer e hija viajaron a Suiza. Todos sabían que regresar a España en 1936 era muy peligroso ya que había estallado la Guerra Civil, y Duran i Ventosa era perseguido por los milicianos. Al mismo tiempo que se declaraba la Segunda Guerra mundial, la familia al completo decidía reencontrarse en Marsella. Tras el encuentro Josep Mompou junto a su familia, Josefina Dencausse y Duran i Ventosa vuelven a España, mientras el compositor regresaba a París. Finalmente, ante las noticias de la ocupación de París, el compositor preparó el viaje a Barcelona a través de Biarritz: desde allí pasaría a España, donde ateniéndose al visado obtenido de los alemanes permanecería un mes. Al agotar el permiso regresó de nuevo a Francia, permaneciendo en el París ocupado un año más. JANÉS. *La vida callada...*, pp. 176-179.

²⁸⁰ JANÉS. *La vida callada...*, pp. 200-203.

Barcelona²⁸¹. En virtud de esta confianza Bravo llevó al compositor a las reuniones en casa de los Janés, que, según Clara Janés, ‘estaba abierta a todo aficionado a la música’²⁸². En ocasiones, se tocaba música en directo: Ester Nadal se sentaba ante el clavicémbalo, Bravo al piano e incluso el propio Mompou, con lo cual la velada adquiriría carácter de solemnidad, «incluso de breve concierto, cuyo auditorio, constituido generalmente por el pianista Gibert i Camins, los escritores Miquel Llor y Sebastià Juan Arbó, la filóloga Anna Maria Saavedra, el pintor Planas Bach [...], y naturalmente Petry Palou y Ramón Borrás, escuchaban religiosamente»²⁸³. Fruto de la amistad entre Josep Janés y Mompou surgió el trabajo conjunto, *Combat del somni*, que para Bravo reflejaba su historia de amor con el compositor²⁸⁴. La colección cuenta con cinco canciones líricas, compuestas entre 1942 y 1951 y basadas en cuatro poemas del poemario homónimo de Janés, publicado en 1927 por la editorial Rosa dels Vents. Janés regaló a Mompou una de las primeras ediciones del libro y en la dedicatoria expresó su deseo de que esos poemas se hicieran famosos gracias a la música de Mompou²⁸⁵. Una de las canciones líricas de Mompou más escuchadas es ‘Damunt de tu només les flors’ que abre el ciclo. Tal como se deduce del epistolario entre Mompou y el musicólogo británico Santiago Kastner (1908–1992), esta canción no sólo adquirió fama dentro de los círculos musicales catalanes, sino incluso en el extranjero. Kastner y Mompou mantuvieron una animada correspondencia cuando el primero se encontraba en Lisboa. En sus cartas, Kastner le comenta al compositor la buena acogida que sus piezas para voz y piano tienen en Portugal: en especial, ‘Damunt de tu només les flors’ y *L’hora grisa* que el británico describe como ‘plásticas, llenas de vida y de cuidada sonoridad’²⁸⁶. La primera de ellas fue escrita en 1942 e inicia el ciclo que sigue con ‘Aquesta nit un mateix vent’, de 1946, al segundo puesto de la colección; la tercera ‘Jo et pressentia com la mar’, de 1948; la cuarta se titula ‘Fes-me la vida transparent’, de

²⁸¹ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 40.

²⁸² JANÉS. *La vida callada...*, p. 203.

²⁸³ *Ibid.*, p. 204.

²⁸⁴ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 40.

²⁸⁵ Dedicatoria manuscrita que Josep Janés regaló a Frederic Mompou y que Carmen Bravo conserva en la casa que compartió con el compositor.

²⁸⁶ «[...] la misma cantante discípula mía, que en Marzo pasado creó aquí tu ‘Damunt de tu només les flors’, y yo, ejecutamos en un concierto ‘Damunt de tu’ y ‘L’hora grisa’. Fue un éxito rotundo y salió muy bien, así que tanto el público como los críticos [se] llevaron [una] impresión muy profunda. Quedé muy contento, porque tus canciones resultaron tan plásticas y llenas de vida, y todo de sonoridad cuidada [...]». Carta de Santiago Kastner a Frederic Mompou, 17 de Diciembre de 1944 (MOMPOU, Frederic. Correspondencia d’ altres persones. FM, BNC. M 5022/9).

1951; y la última es ‘Ara no sé si et veig, encar’ de 1950²⁸⁷. Entre los inéditos de la BNC se ha encontrado una canción lírica titulada ‘Au fil de l’heure pâle’, con texto de Leon Fargue, escritor que Mompou conoció en París en una de las veladas de los príncipes de Bassiano²⁸⁸. Según anotación en la partitura original, ésta pasó a ser, y así fue publicada, ‘Fes-me la vida transparent’ (la única modificación consiste en el cambio del poema puesto en música). La amistad con los Janés, hizo que el compositor conociera a la hija del matrimonio que posteriormente se convertiría en una poetisa internacional, autora también de una de las biografías más extensas y completas sobre la vida del músico. A ella Mompou dedicó una de sus últimas *Comptines* con motivo su la primera comunión.

Mompou se interesa de forma decisiva por el género vocal en los años cuarenta, poniendo en música en 1944, textos del *Cantar del alma* de San Juan de la Cruz, así como en 1945 ‘Llueve sobre el río’ y ‘Pastoral’ de Juan Ramón Jiménez y en 1948 la ‘Cançó de la fira’ de Tomás Garcés (1901-1993). Éste último era editor y dirigió la revista *Catalunya*, entre 1903 y 1905, junto con la Editorial Catalana, hasta 1921²⁸⁹: Considerado por la crítica literaria catalana el ‘Princep dels poetes’, repartía su trabajo entre la profesión de poeta, periodista, ensayista, autor teatral, editor y traductor²⁹⁰. Además fue considerado ‘el poeta catalán de la canción’ ya que algunos estudiosos vieron lazos de unión entre su poesía y la música de Frederic Mompou, puesto que ambos «recuperan las formas tradicionales y las dotan de una frescura que las hace modernas»²⁹¹. Cuando en 1948 Mompou utilizó el poema ‘Cançó de la fira’, perteneciente al libro de Garcés *Vint cançons* de 1922, no hace sino adelantar a Blancafort que, en 1950, utiliza a ‘Canço de l’amor primera’ y ‘Dessobre la terra dura’, tomadas del mismo poemario, para componer las respectivas canciones líricas. El libro no solo influyó en los compositores, sino que tuvo una gran aceptación por parte de los lectores: prueba de ello es que se llegaron a publicar tres ediciones en el mismo año, algo bastante inusual para la época.

En 1951 la Diputación de Orense encargó al crítico Antonio Fernández-Cid de Termes la preparación de un cuaderno de canciones gallegas, es decir, una colección de

²⁸⁷ GARCIA ESFEFANIA, Álvaro. *Federico Mompou. Catálogo de compositores*. Madrid, Fundación Autor, 1994, p. 30.

²⁸⁸ Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 26 de abril de 1925 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

²⁸⁹ MANENT, Albert. “Josep Carner y América”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 412 (1984), p. 15.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 21.

²⁹¹ SUSSANA, Alex. “Tomás Garcés”. En: *Catalònia*, 8 (1988), p. 11.

obras para voz y piano con textos de poetas gallegos. En una carta fechada el 22-2-51, el crítico escribe a Blancafort: «De las diez canciones previstas, tengo ya ocho -la tuya, de Toldrá, de Guridi, Leoz, Molleda, Albert, Rodrigo y Palau- y faltan las de Montsalvatge y Mompou». Tanto este último como Blancafort eligieron poemas del gallego Ramón Cabanillas, ocasionando al crítico algún pequeño problema ya que esto dejaba fuera otro texto que el periodista quería utilizar. En la misma carta se puede leer: «Solo siento que por creer que este último (se refiere a Mompou) iba a elegir ‘A filla do rey’, y daros inmediatamente la de ‘Aureana do sil’, una de las dos, irremisiblemente, se quedara fuera de la colección»²⁹². Esta frase hace suponer que los poemas no fueron elegidos por los músicos sino por Fernández-Cid que una vez seleccionados los poemas, se los ofrecía a los compositores para que estos eligiesen. Finalmente, Mompou trabajó sobre ‘Aureana do sil’ y Blancafort sobre ‘Ceño da miña aldea’, ambos de Cabanillas. Ninguno de los poemas que el crítico temía perder, quedó fuera de la colección. La versión definitiva se publicó en 1952 y además de los compositores que señala Fernández-Cid, aparecen también Miguel Asins Arbó (1918–1996) y Ataúlfo Argenta (1913–1958).

2. Cronología de las canciones líricas durante la primera mitad del siglo XX: Ediciones y estrenos

Mompou escribe canciones líricas de forma intermitente hasta los años treinta, mientras que en la década de los cuarenta, su producción es más continuada. De este modo, entre 1914 y 1915 escribe un total de ocho piezas, seguidas de una sola composición en 1919; en 1926 vieron la luz otras ocho canciones seguida de una pieza en 1928; más tarde, en la década de los años treinta, el compositor trabajó sobre tres únicas canciones para voz y piano en 1932, 1936 y 1938, respectivamente. Por último, la producción de los cuarenta comienza en 1942 con más de dos composiciones para esta plantilla cada dos años.

Hasta 2008 se consideraba que la primera canción lírica compuesta por Mompou fue *L' hora grisa* (1915), pero el hallazgo de los inéditos en ese mismo año, cambió el orden del catálogo²⁹³ ya que entre las “Escombreries” de la Fundación Mompou, se

²⁹² BLANCAFORT. Epistolari. AMB, BNC. M. 5022.8.1.1/4.

²⁹³ El catálogo de las obras para voz y piano de Mompou puede consultarse en diversas fuentes de índole historiográfico que, en su conjunto, permiten obtener una visión bastante detallada tanto de la cronología de su gestación como de datos referidos a publicaciones y estrenos de las piezas. A pesar de que dicho elenco de composiciones está incluido en siete tratados diferentes, algunos son bastante deficitarios, por la poca información que aportan, o bien por las imprecisiones que contienen. Así que los datos relativos a

encontraron ocho canciones líricas, algunas anteriores a la pieza señalada. Así, dentro de este corpus debe considerarse una colección de tres piezas titulada por el músico *Cants per l'Ermita*, fechadas en 1914. Aunque en éstas no aparece el texto poético, la disposición del material en tres pentagramas hace suponer que fueron elaboradas para la plantilla de canto y piano, puesto que el discurso del primero presenta las características propias del lenguaje vocal y no instrumental. Además, el compositor solo escribió una pieza para dos instrumentos que nunca llegó a publicar: en los años veinte, Mompou comentó por carta a Blancafort que, por primera vez, se estaba dedicando al discurso para violín y piano pero no estaba quedando muy satisfecho con el resultado²⁹⁴.

También fueron halladas en la Fundación cinco canciones líricas manuscritas en las que Mompou puso en música tres poemas del belga Maurice Maeterlinck. De éstas, solo tres estaban fechadas por el autor (1914, 1915 y 1919). Para poder datar las dos restantes, se estudiaron las particularidades del papel (grosor y marcas de agua), la separación entre las líneas del pentagrama, así como la caligrafía del músico, contrastando posteriormente estos datos con los de obras fechadas por el propio Mompou en esa época. El resultado fue que las tipologías gráficas de las canciones sin datar coincidían únicamente con la de fecha de 1914 (concordancia en cuanto a plicas, cabeza de las figuras, ligaduras empleadas y dibujo de las alteraciones). Al mismo tiempo, los corchetes que escribió Mompou para diferenciar los sistemas musicales del piano y de la línea vocal son rectos tanto en las piezas de 1914 como en la no fechada (I), dobles en 'Quand l'amant sortit' de 1915 (II) y curvilíneos en la versión de 1919: este dato fue determinante para la datación de las piezas. Es así como, el análisis paleográfico descubrió que en 1914 Mompou compuso tres piezas sobre textos de Maeterlinck, que según anotación errónea del compositor en el original, corresponden al poemario *Serres Chaudes*, del cual se utilizaron los poemas 'Elle l'enchaîna dans une grotte', 'Et s'il revenait un jour' y 'Quand l'amant sortit'.

Además, las piezas sobre textos de Maeterlinck planteaban otra incógnita, relacionada con la supuesta enumeración de los números romanos I, II y X, anotados respectivamente al inicio de cada una de las partituras. Una posible hipótesis es que

la producción de canciones líricas de Mompou puede cotejarse, por un lado, en las biografías publicadas sobre él, cuyos autores no expertos musicales e incluyen la relación de obras de Mompou solo para completar sus disertaciones; por otro, están diversos trabajos de perspectiva más musicológica, en los que la producción del músico recibe un tratamiento más detallado. Entre ellos, merece especial atención la sistematización del corpus del compositor publicada en 1993 por la Generalitat de Barcelona (Op. Cit), la más completa hasta la fecha al incluir además del año de elaboración y edición de las piezas, la fecha de su estreno y el nombre de los músicos participantes.

²⁹⁴ MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2.

indicarán la secuencia de las piezas dentro del ciclo, lo cual hubiese conllevado que se habían perdido las piezas de III a X, o que por lo menos no habían sido diferenciadas dentro de la gran cantidad de esbozos de “Escombreries”. En realidad, esta numeración adopta la secuenciación de los textos poéticos dentro del poemario de Maeterlinck: I corresponde a ‘Elle l’enchâna dans une grotte’, II a ‘Et s’il revenait un jour’ y X a ‘Quand l’amant sortit’. Por lo tanto es de suponer que puesto que las tres canciones fueron compuestas en 1914 y respetan la numeración de los poemas de Maeterlinck, el compositor intentara poner en música el poemario completo o al menos varios de sus poemas²⁹⁵. Quizá una especial preferencia por ‘Quant l’amant sortit’ hizo que el compositor volviese a utilizarlo en 1915 y 1919, indicando en este último año la numeración I para la partitura, lo cual, revela que el compositor se inició en la escritura sobre el género de canción lírica con un ciclo de canciones de poemas del francés Maeterlinck.

En 1915 el compositor puso en música el poema de Maertenlinck (‘Quand l’amant sortit’) que ya había utilizado el año anterior, además de, *La cançó de l’Avia y L’hora grisa*. La primera edición de esta última fue publicada por una modesta editorial de Barcelona en 1922²⁹⁶. Mientras que la obra se estrenó en el Palau de la Música Catalana de Barcelona en 1923, volviendo a ser publicada en 1954 por UME²⁹⁷ (actualmente los originales pueden consultarse en los FM de la BNC).

Tras unos años de producción escasa o nula, como ya se ha venido señalando, en 1926 aparecen varias obras publicadas en vida del músico. En primer lugar, el ciclo *Quatre melodies*, con textos de Mompou en catalán²⁹⁸, que se estrenó el 18 de mayo de 1942 con el pianista Donato Oscar y la soprano Conchita Badía, en el Teatro Nacional de la Comedia de Buenos Aires: seguramente porque el régimen autárquico franquista prohibía la ejecución de obras con texto en catalán. En segundo lugar, compuso

²⁹⁵ Debe tenerse en cuenta el diferente grado de elaboración de cada una de estas obras y si han podido ser completadas a través de los esbozos. Dentro del ciclo *Serres chaudes* de 1914, las piezas ‘Et s’il revenait un jour’ (X) y ‘Quand l’amant sortit’ (II) están presumiblemente acabadas debido a la presencia de una doble barra final en cada una de ellas. En cambio, en ‘Elle l’enchâna dans une grotte’ (I) no aparece ninguna doble barra y al contrastar la con su correspondiente boceto se observa que el compositor ha omitido seis compases a mitad de pieza y dos al final de la misma. Es evidente que la coherencia musical persiste aún sin los compases intermedios, pero la resolución de la misma no es la adecuada si no se añaden los últimos. Como características generales, puede apuntarse también que, las dos primeras canciones (I-II) constan de una portada inicial, en la segunda (II) aparece el texto íntegro del poema escrito por el compositor en hoja separada y de la última (X) se ha rescatado además su partícula para el discurso vocal.

²⁹⁶ MOMPOU, Frederic. Contrates. FM, BNC. M 4983/46,1.

²⁹⁷ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 129

²⁹⁸ La publicación, de 1931, contaba con textos en catalán y francés, la editorial fue la parisina Lerolle Rouart.

Cançoneta incerta, con texto en catalán de Josep Carner, estrenada el 23 de enero de 1927 en Barcelona, por el pianista Pere Vallribera y la soprano Concepció Callao. Esta última obra fue publicada en primera edición por la UME en 1954²⁹⁹. Por último, aparece el primer ciclo de *Comptines* (sobre textos populares franceses), publicados en la edición parisina de 1931, junto a las *Quatre melodies* y a la última obra escrita en esta década: *Le nuage* (1928), sobre un texto de la hispanista Matilde Pomés. Los manuscritos autógrafos de todas estas partituras se encuentran actualmente en los FFM de la BNC.

En los años treinta Mompou compone solo tres canciones líricas que todavía permanecen inéditas: *Maig* (1932), *Psalm* (1936), encontrada junto a la anterior en los inéditos de la BNC) y *El testament d'Amelia* (1938) hallada en la documentación personal de la cantante Conchita Badía).

Tras la vuelta definitiva del músico a Barcelona en 1941, su producción aumenta de diecisiete piezas que, gracias también al hallazgo de los inéditos en la BNC, van a incrementar el patrimonio musical que queda de este músico. En los FFM se encontraron dos obras inéditas de 1944 con textos en catalán del músico (*Ets l'infinits* y *Et sento que vens*) además de una breve pieza lírica sobre un poema de San Juan de la Cruz (*Gocémonos Amado*). Es importante señalar la existencia entre estos inéditos de una pieza para voz y piano sobre el poema 'Au fil de l'heure pâle' de Leon Fargue, posteriormente fue publicada, pero sustituyendo el texto por uno de Josep Janés con la misma música, forma parte de la colección *Combat del somni* (1942-1948).

Las obras publicadas y estrenadas en vida del músico, escritas durante los años cuarenta son, además de las piezas señaladas (las tres primeras se estrenaron en Barcelona con la soprano Pura Gómez y fueron editadas por Salabert en 1949, ya que, entre otros motivos, en España no podían editarse textos en catalán. De esta década son también la segunda colección de tres *Comptines* escritas en 1943 y editadas en Salabert³⁰⁰. *Cantar del Alma*, una pieza de 1944 sobre un texto de San Juan de la Cruz en según anotación de la partitura original (editada por Salabert una década después); las *Dos melodías* de 1945, con texto de Juan Ramón Jiménez (estrenadas en Barcelona

²⁹⁹ MOMPOU, Frederic. Contrates. FM, BNC. M 4983/57, 6.

³⁰⁰ Fueron interpretadas el 31 de marzo de 1946 en Barcelona por Aurèlia Basso de Balaguer a la voz y el propio compositor al piano. También se escucharon la primera colección de *Comptines*, 'Neu', el *Cantar del Alma* y 'Damunt de tu només les flors' (MOMPOU, Frederic. *Activitat concertística*. FM, BNC. M 4985/2). Este mismo repertorio lírico se repitió en el concierto del 3 de junio de 1946: tuvo lugar en el Instituto Británico de Madrid en un homenaje a Mompou. La cantante era Mercè Plantada acompañada por Mompou al piano (MOMPOU, Frederic. *Activitat concertística*. FM, BNC. M 4985/3).

con la soprano Mercè Capsir y el pianista Josep Maria Roma)³⁰¹; y tres piezas de 1948: las dos últimas *Comptines*, inéditas hasta la fecha aunque ampliamente difundidas, y la *Cançó de la fira*, sobre un texto de Tomás Garcés. Al igual que ocurre con las piezas de los años veinte, todos los autógrafos de estas partituras se encuentran en los FM de la BNC.

³⁰¹ Se enumeran a continuación los conciertos con canciones líricas en los que el propio Mompou tocaba la parte de piano cuyo repertorio, siendo éste, el más interpretado de su catálogo. El 3 de marzo de 1960, en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, la soprano Francesca Callao interpretó junto a *Cançó de la fira*, las seis primeras *Comptines*, el *Cantar del Alma* y ‘Damunt de tu només les flors’, ‘Jo et presentia com la mar’ del *Combat del somni* (MOMPOU, Frederic. Activitat concertística. FM, BNC. M 4985/5.). El mismo programa se volvió a presentar el 7 de marzo de 1960 en la Sala de Cultura Española de Tetuán con la soprano Francesca Callao; se repitió también en marzo, en la Société de Bienfaisance Espagnole de Rabat para un concierto benéfico. Luego: el 14 de abril de 1961, con la soprano Pura Gómez en la Salle Molière de Lion, el 27 de noviembre de 1961, en la Biblioteca Nacional de Madrid, durante las ‘Audiciones de Música Contemporánea’; el 31 de mayo, en el Instituto Musical ‘Oscar Esplá’ de Alicante; el 26 de octubre de 1962, en la Bibliothèque Espagnole de París; el 26 del mismo año, en el Aula Magna de la Universitat de Barcelona (al repertorio señalado se añadió ‘Fes-me la vida transparent’); el 2 de abril de 1966, en el Palau de la Música Catalana, con Carmen Bustamente como soprano y añadiendo *L’hora grisa*; el 30 de abril de 1969, con Carme Bustamante, en el Palau (MOMPOU, Frederic. Activitat concertística. FM, BNC. M 4985/6,7,14,15,17,18,23,24, 26).

CAPÍTULO IV. LA CANCIÓN LÍRICA DE MOMPOU EN EL CONTEXTO ESPAÑOL Y FRANCÉS

Mompou señaló tres criterios para dividir su producción en tres etapas diferentes. Denominó la primera como realista, incluyendo en ella las composiciones cuya sonoridad reflejaba para el músico, la atmósfera y el paisaje catalán (como por ejemplo, los *Suburbis* de 1916 y las *Fêtes Lontaines* de 1920); vinculó la segunda a aquellas obras en las que hizo uso de melodías provenientes del folclore catalán (el ciclo de *Canciones y Danzas*, 1918-1962); y por último, las composiciones inspiradas ‘por el misterio y el enigma de la naturaleza’ (como los *Cants Màgics* de 1917-1919 y los *Paisajes* de 1942-1960)³⁰². Lo llamativo de esta clasificación es que, con excepción del segundo grupo, Mompou no hizo referencia a la utilización de procedimientos musicales que diferenciaron las obras gestadas en cada una de las etapas, sino que éstas se determinaron por la fuente inspiradora que generó las composiciones.

Dividir su trabajo para canto y piano según los parámetros apuntados, corre el riesgo de que éste no se ajuste a las temáticas propuestas, ya que si en muchos casos, la vinculación quedaba reflejada en el título puesto en sus obras, las canciones líricas tomaron el nombre del poema que fue puesto en música. Además, en cuanto al género estudiado, su gestación transcurrió paralela, principalmente, a las motivaciones literarias inducidas por su ambiente social y familiar y en muchos casos, por su estado de ánimo. Su creación no quedó determinada entonces por motivaciones naturales provenientes del exterior o por el intento de reflejar alguna atmósfera concreta, sino que en gran medida, estuvo relacionada con sus gustos poéticos y el de su círculo más cercano.

Debe considerarse también, que su catálogo para piano solo refleja una mayor continuidad de producción que la escritura de canciones líricas, cuya gestación no fue tan constante. La escritura de piezas para el género se centró en determinados años durante la primera mitad del siglo XX: desde 1914 a 1919 (siete canciones líricas), 1926 a 1928 (nueve canciones líricas), 1932 a 1938 (tres canciones líricas), y por último un trabajo más extendido desde 1941 a 1951 (diecinueve canciones líricas).

El estudio de esta producción tiene en cuenta los diferentes períodos cronológicos apuntados, los cuales coinciden además con la estancia de Mompou en París o Barcelona. Debido a este hecho, el análisis poético-musical del corpus no puede

³⁰² Cit. BARCE. *Frederic Mompou*, p. 71.

obviar la producción de piezas para voz y piano en ambos países, como tampoco la obra para piano, ya que todo esto representa el contexto historiográfico y musical en el que el se crearon y gestaron las piezas: y resaltando al mismo tiempo, si son evidentes ciertas características musicales que otorguen unidad y variedad al discurso, con el fin de determinar si existe una evolución en el género tratado.

1. Años diez – entre España y Francia: las primeras canciones líricas (1914 - 1919)

El año de 1911 delimitó la transformación que Mompou sufrió desde estudiante de piano a compositor, ya que en esa fecha vio logrados sus esfuerzos de componer su primera pieza para piano: trabajo que llevaba intentando desde 1909 tras la visita de Fauré a Barcelona. A partir de entonces se dedicó de un modo sistemático a la escritura musical, dejando en un segundo plano su vocación de instrumentista.

Su primer acercamiento al género para canto y piano, utilizando textos en francés, también tuvo lugar aquella misma década: ‘Elle l’enchâina dans une grotte’ sobre un poema de Maurice Maeterlinck compuesta en Barcelona en 1914 (coincidiendo además, con la fecha de finalización de su primera colección de obras para piano solo, las *Impresiones Íntimas*, iniciadas en el citado 1911). Por el contrario, cuando en la década siguiente, residió de un modo más continuado en París, utilizó mayoritariamente textos en catalán. Es decir, de forma curiosa, puso en música textos en francés cuando se encontraba en Cataluña y textos en catalán cuando se encontraba en París, reflejando en la elección de los textos, también, sus continuos cambios de residencia.

1.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou

La historia de los géneros musicales en el siglo XX debe entenderse en términos de mutación, de experimento y de síntesis, en lugar de proceder a una determinación categórica³⁰³. A este respecto, Leonard Meyer apunta que al crecer el número de alternativas estilísticas, los compositores debieron realizar una selección entre todas ellas originando «una suerte de ensayo y error que intensificó asimismo la diversidad»³⁰⁴. Tras la abundancia del trabajo para tecla que se generó en el siglo XIX, el siguiente fue testigo de la proliferación de diferentes géneros musicales que tomaban como punto de referencia un texto literario en prosa o en verso, destacando especialmente, la escritura para voz y el piano.

³⁰³ DENIZEAU, Gérard. *Los géneros musicales*, Barcelona, Robinbook, 2008, p. 221.

³⁰⁴ MEYER, Leonard. *El estilo en la música*, Madrid, Pirámide, 2000, p. 495.

El terreno de la música europea, cuyo epicentro a principios del siglo XX se encontraba en París, en su intento de abrir las barreras de producción y de recursos utilizados hasta el momento se caracterizó por el sincretismo musical (utilizando en una misma pieza distintos estilos), por la apertura a otros países de los que tomar nuevas fuentes de inspiración (desde Finlandia a Estados Unidos) y por el uso literal del folclore³⁰⁵.

En cuanto al territorio nacional, la llegada del siglo XX sorprendió con una serie de problemas heredados del anterior, como la ausencia casi absoluta de la música sinfónica e incluso la de cámara, junto al poco interés que el oficio de compositor despertó entre la burguesía del momento, por lo que éste se «vio encerrado en menesteres menores que constituían su única manera de ser tolerado», es decir, mediante la producción de zarzuelas y música de salón³⁰⁶. Dentro de este contexto, la canción lírica se constituyó como uno de los géneros más importantes gracias a sus múltiples posibilidades de elaboración, quedando relacionada con la necesidad de independencia cultural de cada una de las regiones del país³⁰⁷.

Si bien dicho deseo fue evidente en la totalidad de la nación española, en Barcelona adquirió unas características distintivas motivadas y enfatizadas por las corrientes artísticas de principios de siglo, encabezadas por el movimiento modernista que formuló culturalmente el problema del sentir nacional y la idea de distinguir Cataluña dentro y fuera de las fronteras españolas, través de su producción artística³⁰⁸. En estos términos, Valeriano Bozal apunta que las manifestaciones culturales que se producen en Cataluña a partir del Desastre del 98 corresponden a un horizonte cosmopolita abierto a diversas influencias europeas³⁰⁹. Debido a la identificación de la capital española con la ‘corrupción, la ineficacia y la lejanía del gobierno con respecto a los intereses reales del país’ desde los últimos años del siglo XIX, se propuso la idea de

³⁰⁵ Son muchos los tratados que han abordado el tema del cambio estilístico producido en toda Europa en el siglo XX, desde trabajos más generales (como MORGAN, Robert. *La música del siglo XX*. Madrid, Akal, 1994) a otros más particulares (como los capítulos XXXVI a XLVIII de MARCO, Tomás. *Historia cultural de la música*. Madrid, Ediciones Autor, 2008).

³⁰⁶ MARCO. *Historia de la Música Española...*, p. 25.

³⁰⁷ Vid. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. “Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX”. En: *Revista de Musicología*, vol. XVI, 1 (1993), pp. 640-657.

³⁰⁸ A este respecto resulta muy interesante el trabajo de AVIÑO, Xosé. *La música i el modernisme*. Barcelona, Curial, 1985.

³⁰⁹ BOZAL, Valeriano. “Arte, identidad y política en torno al 98”, *En el París del Arte. 2º Encuentro internacional: Literatura y Arte en el entresiglos XIX-XX*. Valencia, Colección Literaria, 2002, p. 42.

europeizar Cataluña, «evitando intervenir en Madrid y mirando al Norte», por lo que se fijó el centro de atención en París³¹⁰.

Imbuido por este ideal, Mompou decidió trasladarse a París y emprender allí su trabajo como compositor, el cual, se fue gestando durante los años diez, entre Francia y España.

1.1.1. Canción lírica en España: Manuel de Falla e Isaac Albéniz

Como miembro de la alta sociedad catalana, Mompou asistió a diferentes veladas musicales en las que era habitual la interpretación de canciones líricas, escritas muchas de ellas por los maestros Felip Pedrell y Enric Morera. La introducción de este género en las tertulias de la aristocracia se remonta al siglo XVIII, cuando alguna de las piezas más populares de la tonadilla escénica se separaron de la obra dramática que las contenía y fueron interpretadas como pieza única de forma aislada, a veces acompañadas de sus respectivos bailes; en el siglo XIX adquirió un evidente carácter populista difundiendo en conciertos privados y, posteriormente, en salones musicales, hasta que la élite intelectual, impulsada por un sentimiento nacionalismo, promulgó la producción de un ‘lied hispánico’ caracterizado por la ‘interiorización lírica de la semilla popular’³¹¹. A este respecto puede considerarse que el interés de Granados por la canción es influencia de su trabajo dentro de la tonadilla escénica, especialmente reflejado en sus *Canciones amatorias* (1915)³¹².

En la línea de reivindicación nacional a través de la música y el folclore, cabe destacar el interés de algunos compositores españoles por desarrollar un estilo musical que albergase las peculiaridades del sentir nacional y que fuera a su vez, reflejo del espíritu patriótico: Jorge de Persia advierte que éste es un debate que se remonta ya al siglo XVIII, cuando «nacionalistas y progresistas discutieron sobre las características que habrían de definir la música española»³¹³. Lo cierto es que según el investigador y tal como demostró gran parte de la producción musical de la época, España se mantuvo fiel «a las expresiones musicales populares que, [...] fueron siempre la referencia

³¹⁰ ENCABO. *Música y nacionalismos...*, p. 138.

³¹¹ Para Celsa Alonso se «intentaba así una conciliación de tradición y europeísmo alejándose del españolismo explícito y revalorizando el género vocal de salón, gracias al abandono del hedonismo a favor de la interiorización lírica de la semilla popular». ALONSO. “Canción”, pp. 1-8.

³¹² FERNÁNDEZ-CID. *La música española...*, p. 36.

³¹³ DE PERSIA. *Entorno a lo español...*, p. 13.

simbólica de su producción artística»³¹⁴. Rafael Mitjana, Beatriz Martínez del Fresno o Celsa Alonso hacen hincapié en el hecho de que uno de los mejores vehículos para expresar ese nacionalismo emergente, fue la canción lírica, ya que además de ser un género de amplia difusión social, en él se podían resaltar las particularidades del folclore musical español³¹⁵. Es decir, la utilización del género lírico a principios del siglo XX conllevó una traslación desde los centros privados y elitistas, a su difusión para el público menos entendido, cuya aceptación vino determinada también, por la recurrencia a elementos musicales propios de folclore que el auditorio podía reconocer fácilmente. Dicho sustrato popular no podía utilizarse de modo explícito ya que se pretendía su difusión en ambientes selectos, por lo que fue necesaria una utilización culta del mismo. De este modo, las canciones líricas, aún cuando utilizaban elementos populares sencillos, eran consideradas verdaderas obras musicales susceptibles de ser interpretadas en espacios intelectuales.

Esta revalorización de la cultura popular estuvo influenciada por los movimientos nacionalistas sociales y políticos que caracterizaron la Europa de entresiglos, cuyas repercusiones englobaron a todos los movimientos artísticos del momento. Esto fue evidente también en las artes plásticas y literarias, ya que cada territorio buscó en el arte un modo de expresar sus propios sentimientos de individualidad y conciencia personal, siendo la canción el modo más popular de transmisión. Según Pío Baroja (1872–1956) la canción popular lleva «el olor del país en que uno ha nacido; recuerda el aire y temperatura que se ha respirado; es todos los antepasados que se le presentan a uno de pronto»; para Azorín (1873–1967) refleja además el ‘alma de los paisajes españoles en notas musicales’³¹⁶. Incluso Miguel de Unamuno (1864–1936) se inclinaba por su parte, hacia los cantos desnudos y monótonos de los labradores: ‘El oírlos en el campo a la caída del sol me llena de

³¹⁴ SALAZAR, Adolfo. *Conceptos fundamentales en la historia de la música*. Alianza Musical, Madrid, 1988, p. 221.

³¹⁵ La literatura acerca del problema del nacionalismo y el regionalismo musical en España es muy abundante: todos los estudios coinciden en la utilización del canto popular y de la canción lírica como claves para destacar las características nacionales del arte musical español. Cabe citarse, entre otros, los estudios de ALONSO, Celsa. “La música española y el espíritu del 98”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 79-108; CASARES, Emilio. “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”. En: *Recerca Musicològica*, 11-12 (1991), pp. 259-271. Además de esto, las voces de “Nacionalismo” y “Regionalismo musical” de ALONSO, Celsa. En *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*. Vol. 9. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 924-944 y 87-80 respectivamente.

³¹⁶ Los textos completos de estos dos poetas se encuentran citados en MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, *De Musica Hispanica et Aliis: Miscelana en Honor el profesor José López-Calo*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, p. 362- 384.

melódica seriedad el alma»³¹⁷. Es decir, el escritor no se decanta por una música excesivamente elaborada o llena de artificio, sino que encuentra la belleza musical en las sencillas canciones que entona el pueblo. Y ese mismo folclore es alabado por Antonio Machado (1875–1939), cuando hace decir a Juan de Mairena que el folclore era ‘cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender [...]’³¹⁸. Los intelectuales españoles preocupados por el estudio de las letras y de la música, así como aquellos interesados en la difusión de obras de marcado carácter nacional, no podían dejar pasar por alto tales afirmaciones y corroborar con su producción artística dicha disposición.

Dentro de la restauración musical que vivió España durante las primeras décadas del siglo XX, convivió una tendencia de índole popular que consideraba la canción lírica como la interiorización del canto del pueblo, junto a otra más culta que propuso la gestación de un género cultivado con claras referencias alemanas, el ‘lied ibérico’: la diferenciación entre uno u otro dependió no sólo de los requerimientos del compositor, sino al mismo tiempo, de la función social para la que hubiera sido gestado³¹⁹.

En este sentido, Fernández-Cid señaló dos procedimientos que utilizaron los compositores para escribir canciones líricas a partir del folclore. Por un lado, la armonización de melodías populares que pasaron a categoría culta y se convierten ‘sin dificultad en páginas de concierto’ y por otro, el trabajo con melodías populares pero que no resultara una copia literal del por lo que los compositores las utilizaron impregnándolas de su propio estilo; además de éstas, distinguió aquellas canciones en las que sus autores decidieron no ‘recordar la filiación española de su origen’³²⁰. *Las siete canciones populares españolas* (1914-15) de Manuel de Falla se encuadran dentro del segundo grupo, siendo prueba del talento del compositor a la hora de elegir las melodías populares sobre las que están basadas, así como de su aptitud armónica y del magistral tratamiento pianístico³²¹. Falla no se limitó a una simple armonización del folclore sino que supo plasmar en ellas su talento compositivo, por lo que fueron consideradas como verdaderas muestras del género: para Kurt Pahlen deben ser elevadas al «rango de obras maestras por su artístico acompañamiento» y para Jaime

³¹⁷ Cit. DE PERSIA. *En torno a lo español...*, p. 21.

³¹⁸ MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. Madrid, Austral, 1989, p. 66.

³¹⁹ ALONSO. “Canción”, p. 11.

³²⁰ FERNÁNDEZ-CID. *Lieder y canciones...*, pp. 39-40.

³²¹ FERNÁNDEZ-CID. *La música española...*, p. 25.

Pahissa son «verdaderos lieder del más rancio abolengo»³²². Este ciclo conjuga dos tradiciones preexistentes en el repertorio romántico para canto y piano como la ‘disposición cerrada y cíclica’ (reflejada en su unidad musical, textual y dramática orgánicamente construida) además de la adaptación de la música popular: aún así, esta colección superó la tradición «para crear algo nuevo, original y propio con valor artístico ejemplar»³²³.

Cataluña no permaneció ajena a dichas tendencias y, en el intento de consolidar una conciencia musical propia, puso en música textos de insignes poetas catalanes como Verdaguer y Maragall, piedras angulares de su literatura, contribuyendo además a la revalorización de su propia identidad, al fomentar mediante las canciones líricas las posibilidades expresivas de su lengua³²⁴. Pero, al mismo tiempo, destacados e influyentes compositores catalanes, como Isaac Albéniz, no dejaron de considerar el castellano como materia prima en la elaboración de sus canciones: Jacinto Torres admite que aunque las piezas de dicho autor no se pueden considerar como obras cumbres de su carrera, debido en parte a la falta de conexión entre contenido musical y literario, no se puede obviar el provecho que obtiene el músico de la dicción del texto y el respeto de la sintaxis literaria³²⁵. De la producción de Albéniz, destacan las cinco *Rimas de Bécquer* compuestas en 1888³²⁶. Uno de los aspectos más notables del ciclo es que siguiendo el gusto de la época, vio la luz en dos formatos diferentes: como canciones propiamente dichas y como recitados con acompañamientos pianístico, tratamiento que en la década de los años veinte utilizaría Mompou en *Le nuage* (1928).

En la Cataluña de principios del siglo XX se puso de moda la composición de piezas para voz y piano denominadas cançonetas: algunas tomaron como modelo el lied clásico, mientras otras hicieron uso del folclore³²⁷. Aunque en un primer momento, con dicho término se entendía también a obras provenientes de arias de ópera y fueron interpretadas dentro de ambientes reducidos y casi familiares, posteriormente se empleó en tono peyorativo³²⁸. Estas composiciones constituyeron el punto de partida hacia obras más elaboradas que buscaban sus modelos dentro de la tradición germánica o el

³²² Cit. URCHUGUÍA. “Aspectos compositivos en las Siete Canciones Populares Españolas...”, p. 178.

³²³ FERNÁNDEZ-CID. *La música española...*, p. 201.

³²⁴ ALONSO. “Canción”, p. 10.

³²⁵ TORRES. “La obra vocal de Isaac Albéniz...”, p. 181.

³²⁶ Además, señala unas «hipotéticas romanzas catalanas escritas en su juventud, de las que nunca se ha hallado el menos rastro». *Ibid.*, p. 173.

³²⁷ ALONSO. ‘Canción’, p. 12.

³²⁸ FERNÁNDEZ-CID. *Lieder y canciones...*, p. 46.

impresionismo francés con el fin de elaborar piezas de una mayor envergadura musical y poética.

Así, la canción lírica en España fue progresivamente estilizando sus procedimientos constructivos erigiéndose como género culto dentro de la música de salón dedicada al disfrute del auditorio. La habilidad técnica de los creadores permitió que progresivamente fueran gestándose obras de mayor envergadura desde el punto de vista compositivo e interpretativo sin renunciar por ello a la economía de medios latente dentro de su plantilla.

De este modo, la escritura para canto y piano de los compositores españoles durante finales del siglo XIX y la primera década del siguiente, en la que Mompou inicia su trabajo dentro del género, estuvo influenciada por las corrientes nacionalistas, representadas en su mayor parte por una estética que propugnaba el ensalzamiento de la propia idiosincrasia española a través de melodías populares. Lo cierto es que los músicos españoles no pudieron ser tampoco ajenos a la creación de este repertorio en el resto de Europa, y en especial, a la *mélodie* francesa.

1.1.2. *Mélodie française* : Claude Debussy y Gabriel Fauré

Durante los años en los Mompou residió en París, de 1911 a 1914, tanto en los salones de conciertos como en las publicaciones en las que se presentaba o editaba piezas para voz y piano, era habitual que éstas adquiriesen tres apelativos diferentes: romance, *mélodie* y *chanson*. A pesar de conllevar distintas particularidades literarias, musicales y por consiguiente estéticas, dichos términos se utilizaron de forma casi simultánea: aunque comparten la plantilla vocal-instrumental, sus procesos de gestación y de recepción fueron completamente diferentes.

Una de las referencias más tempranas que llama la atención sobre el romance es la de Jean-Jacques Rousseau quien, en 1781, indicó que se basaba en el canto de un pequeño poema, en el que a través de sus estrofas se narraba una historia amorosa y trágica³²⁹. Así, el romance musical estaba basado en la literario, ya que éste ponía en música dicha estructura poética, utilizando para ello voz y acompañamiento instrumental, en la mayoría de los casos, piano. Posteriormente, en el siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX, los compositores utilizaron la denominación de

³²⁹ FAURE, Michael. *Historie et poétique de la mélodie française*. Paris, CNRS Editions, 2000, p. 22.

chanson y mélodie también como referencia a composiciones para canto y piano, pero con un tratamiento musical y poético mucho más elaborado que del romance.

La gestación de las particularidades técnicas y estéticas que hicieron diferenciar a la mélodie de la chanson, coincidió con la gran crisis espiritual de finales del siglo XIX, en el que se aglutinan problemas estéticos y filosóficos. El París de entresiglos fue un hervidero de interrelaciones culturales en las que los artistas encontraron el lugar propicio para el desarrollo y el intercambio de ideas: la intelectualidad francesa abogaba, como herencia wagneriana, por la agrupación de las diferentes ramas artísticas y por consiguiente, el debate estético giraba en torno a la abolición de las especificidades de cada una de ellas³³⁰. La unión de música y literatura como integradores del mismo discurso artístico representaba en cierto modo, la cristalización de las aspiraciones perseguidas en la época.

Desde un punto de vista social, la mélodie compuesta entre 1870 y 1914 estuvo relacionada, en tanto género vocal, con la chanson de ese mismo período, y ambas con el ‘renacimiento del gusto por lo popular’ en ámbitos lúdicos e intelectuales: fiel reflejo de esto es que durante el período, los *café concerto* gozaron de una gran afluencia de público parisino, al mismo tiempo que se publicaban continuamente estudios sobre el folclore francés³³¹. De este modo, la recurrencia en la escritura de piezas para voz y piano puede entenderse a raíz de la proliferación y asiduidad del público parisino a estos ambientes, ya que gracias a su economía de medios, dichas composiciones no exigían de grandes y sobrios círculos sociales para su difusión; al mismo tiempo, el uso de la música popular sirvió como vehículo de aproximación al auditorio al estar algunas de ellas basadas, al igual que ocurría con las canciones líricas en España, en melodías populares.

A pesar del interés por la chanson y la mélodie, a finales del siglo XIX, los salones volvieron a dar cabida a un género cuyo apogeo tuvo lugar a principios del mismo, el romance, el cual se convirtió en un gran suceso³³². Si bien los tres términos

³³⁰ Según Biget, el citado periodo significó la concatenación de elementos de muy diversa índole ya que la capital francesa se erigió como centro intelectual del mundo donde confluyeron los intereses por escritores como Edgar Poe, Oscar Wilde, Henrik Ibsen, Jean-Auguste Strindberg con los romances rusos, el pensamiento oriental, las manifestaciones de Moréas y la teoría de la sugestión de Mallarmé, junto con el gusto por la música medieval, renacentista y griega, al mismo tiempo que se interrogaba sobre la credibilidad de ciertas terminologías como la existencia de un impresionismo y simbolismo musical. BIGET, Michalle. “La mélodie, un miroir stylistique”, *Actes du colloque Autour de la Melodie française*. Publications de l’Université de Rouen, 124 (1987), p. 126.

³³¹ PISTONE, Daniel. “La mélodie dans la société parisienne de 1870 a 1914”, *Actes du colloque Autour de la Melodie française*. Publications de l’Université de Rouen, 124 (1987), p. 41.

³³² STRICKER, Rémy. *La mélodie et le lied*. Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p. 63

(romance, mélodie y chanson) fueron recurrentemente empleados por los compositores del período, lo cierto es, que en muchos casos, estos mismos obviaban diferenciarlos según particularidades técnicas musicales o poéticas, siendo utilizados de forma indistinta a la hora de considerar el discurso para voz y piano. Así por ejemplo, la revista parisina *Musica* publicitó en 1909 un concurso de composición de romances y tal fue su acogida que debió consagrar ejemplares a las ‘chanson’ premiadas, durante más de dos años³³³. Esto es, las normas de la edición pedían ‘romances’, pero los autores enviaban composiciones tituladas ‘chanson’, por lo que se desprende que había cierta confusión en la distinción de cada uno de ellos, e incluso, que ni los mismos compositores diferenciaban uno de otro.

Las particularidades técnicas y estéticas que separaron definitivamente la chanson de la mélodie, surgieron cuando los compositores intentaron diferenciar una música más culta y trabajada, dirigida a una élite, de otra destinada a la recreación del gran público. Distinguieron así, ‘la facilidad frívola’ de la chanson y del romance, de otra escritura, que emergente en aquella época, estaba fuertemente influida por el lied alemán, la mélodie³³⁴. Fue Berlioz quien en 1820 consideró como méloides aquellas piezas para canto y piano consideradas ‘difíciles y raramente entendidas’³³⁵. La popularización del término tuvo lugar en 1829 a raíz del impacto originado por un ciclo de piezas para voz y piano de este mismo compositor: la relación de Berlioz con una actriz irlandesa motivó que éste pusiera en música la traducción francesa de varios poemas del escritor Thomas Moore, los cuales llevaban el título de *Irish melodies*, propiciando que dicho corpus se difundiera como las ‘mélodies de Berlioz’³³⁶.

A partir de 1890, la mélodie fue perdiendo todas aquellas connotaciones técnicas y sociales que la hicieron ser considerada un canto cercano al gran público y a todos los intérpretes, para empezar a erigirse como una gran forma musical, desanimando a los cantantes amateur que encontraron dificultades de lectura y exigencias vocales e intelectuales, y volviendo a ser recuperadas por los cantantes profesionales: los salones por su parte, deben contentarse con un repertorio de segundo orden, más tradicional y abierto a sus necesidades, la chanson³³⁷. Progresivamente, los

³³³ PISTONE. “La mélodie dans ...”, p. 45.

³³⁴ *Ibid.*, p. 50.

³³⁵ *Ibid.*, p. 43.

³³⁶ JOHNSON, Graham; STOKES, Richard. *A french song companion*. Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 112.

³³⁷ BELTRONDO-PATIER, Marie-Claire. “1900 et la liquidation du melos dix-neuviémiste dans la mélodie française”. En : RIMF, 12 (1983), pp. 97-98.

principales compositores franceses, Fauré, Guiraud, Saint-Saëns, comenzaron a escribir para la plantilla de voz y piano bajo unas «características más cercanas a la seriedad y grandiosidad del lied alemán que a la ligereza de la chanson y a los romances», con la intención de ser interpretadas dentro de las salas de conciertos³³⁸. Por lo tanto, la *mélodie* francesa se desarrolló más tarde que el lied y su progresiva ascensión del género estuvo igualmente relacionada con las conjuntas transformaciones del universo poético y el gusto musical³³⁹.

Dentro de toda esta gestación fue muy importante la influencia del trabajo de algunos escritores como Paul Verlaine, cuyos versos despertaron el interés por la utilización de textos de gran profundidad técnica y semántica: se hacía necesario que la creatividad del compositor correspondiese a las mismas exigencias, para que el poema y la música denotaran (por influencia wagnerina) la misma importancia y elaboración³⁴⁰. A este respecto, deben tenerse en cuenta las *mélodies* de Duparc ya que en ellas el compositor muestra un alto grado de concordancia entre ambas artes. Así el compositor transforma en prosa los versos utilizados, ya que no fuerza a la música a respetar la estructura del verso, sino todo lo contrario, siendo el poema, el que queda subyugado a la música: su escritura exige una prosodia extremadamente «aseada para compensar la falta de frases periódicas»³⁴¹.

Al contrario, otros compositores hicieron grandes esfuerzos para encontrar una notación vocal precisa que respetara el ritmo del texto. A este respecto Francis Poulenc, amigo personal de Mompou, ha sido considerado por la crítica como uno de los más grandes melodistas por saber resaltar las posibilidades de ambos lenguajes³⁴². Su inteligencia poética transcurre paralela a sus dones musicales, apreciable tanto a la hora de elegir los textos como en el momento de ponerlos en música. Así por ejemplo, en su primera colección de piezas para canto y piano, *Le bestiaire* (1918-1919)³⁴³, el músico

³³⁸ PISTONE. “La *mélodie* dans ...”, p. 45.

³³⁹ STRICKER. *La mélodie et le lied*, p. 81.

³⁴⁰ PISTONE. “La *mélodie* dans...”, p. 45.

³⁴¹ NOSKE, Frits. *La mélodie française de Berlioz à Duparc*. París, Presses Universitaires de France, 1954, pp. 249-253.

³⁴² Según Bernac hay dos tipos de compositores: aquellos, como Fauré, en los que «una *mélodie* es desde el principio una novedad musical», y aquellos, como Debussy, para los que «una *mélodie* es en principio, un evento poético». Sin embargo para Poulenc una *mélodie* es siempre «un evento poético antes de ser una novedad musical». Y es esto lo que según el musicólogo, le da la valía a su música (BERNAC, Pierre. *Francis Poulenc et ses mélodies*. París, Éditions Buchet, 1978, p. 40.

³⁴³ Editada por M. Esching consta de seis *mélodies*: *Le dromadaire*, *La chèvre du Thibet*, *La sauterelle*, *La dauphin*, *L'ecrevisse* y *La carpe*. BERNAC. *Francis Poulenc et ...*, p. 205.

no elige los poemas más célebres de Apollinaire, sino aquellos que le ofrecerán un mejor resultado a la hora de ponerlos en música³⁴⁴.

El acontecimiento musical francés más importante a principios del siglo XX, con claras repercusiones directas sobre la elaboración de melodías, fue la creación del *Pelléas et Melisande* de Debussy en 1902. En el intento de crear un género más culto y refinado, los compositores se aproximaron a los recursos que la ópera podría ofrecer dentro de unos contextos mucho más reducidos. Las principales melodías compuestas entre 1902 y 1904 son el resultado inmediato de 'l'effet Pelléas', en especial por la influencia que los recitativos que dicha ópera ejercieron dentro de la producción para voz y piano francesa, al dejar a un lado el 'pathos románticos' y oponer a los grandes lirismos del siglo XIX la austeridad de ciertas 'melos' basadas en sonidos repetitivos por aproximación al recitativo operístico³⁴⁵. Por lo tanto coexisten dos tendencias diferenciadas entre los compositores de melodías, esto es, a favor y en contra del estilo recitativo debussyonista.

Debussy abordó la composición para voz y piano en una momento en la que las características que especifican dicha plantilla están ya completamente definidas, y en el que los compositores no encontraron los problemas 'de definición' con las que se habían topado los coetáneos de Fauré, por lo que estos abordan la composición melódica como el intento de búsqueda de 'nuevos recursos armónicos, fluidez rítmica y expresión poética'³⁴⁶. Los años comprendidos entre 1904 y 1913 representan la madurez del estilo compositivo de Debussy. Así, dentro de este período se gestaron las colecciones *Le Promenoir des deux amants* (1910) y *Trois Ballades de François Villon* (1911), donde el músico utilizó textos de inspiración medieval, por lo que las emociones que pueden ser plasmadas, quedan de algún modo controladas y retenidas. En 1913, Ravel coincide con Debussy en la puesta en música en dos poemas de Mallarmé (*Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé*, último ciclo de canciones del compositor), donde son evidentes las influencias de Stravinsky (en *Trois Poésies de la lyrique japonaise*) y de Schonberg (*Pierrot lunaire*)³⁴⁷. El resultado de estas composiciones fue la cristalización de correspondencias entre la sonoridad de la «pieza musical y el lenguaje poético debido al continuo uso de asonancias dentro del texto»³⁴⁸. La aportación de Mompou a

³⁴⁴ BERNAC. *Francis Poulenc et ...*, p. 41.

³⁴⁵ BELTRONDO-PATIER. "1900 et la liquidation du melos ...", p. 100.

³⁴⁶ FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte. *Guide de la mélodie et du lied*. Paris, Fayard, 1994, p. 160.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 162.

³⁴⁸ JOHNSON. *A french song...*, p. 101.

la escritura para canto y piano vino determinada por su particular uso de la modalidad (apreciable también en las piezas de piano solo), la cual servía para renovar continuamente su lenguaje, tomado entonces como un recurso innovador y no evocador del pasado³⁴⁹.

Entre los principales melodistas franceses de principios del siglo XX se contraponen diferentes tendencias de utilización de recursos provenientes de otros estilos musicales. Además del gusto por la música popular, algunos autores como Ravel se sintieron atraídos por la música de otras áreas geográficas, de las que pueden encontrarse varios ejemplos: las *Cinq mélodies grecques* (1906), los *Quatre chats populaires* (1910) de influencia rusa, o incluso los *Deux mélodies hébraïques* (1914) dentro de las cuales realiza un trabajo de reconstrucción de las diferentes melodías hebráicas. No obstante, dichas aportaciones étnicas y populares constituyen puntos de inflexión aislados, ya que *mélodie* francesa se caracteriza principalmente por la retención y la concisión como fue el caso de la producción de Satie³⁵⁰.

De este modo, la gestación del género en España y Francia tuvo diferentes orígenes, la tonadilla escénica y el romance respectivamente. A pesar de las similitudes en cuanto a sus planteamientos compositivos (unión de discurso vocal e instrumental, generalmente piano), la diferencia más destacada entre la canción lírica española y la *mélodie* reside en el hecho de que los compositores franceses tomaron como referencia al lied. En efecto, aún cuando los músicos impregnaban sus composiciones para canto y piano de unas características propias de acuerdo a su estilo de escritura, éstos fueron conscientes de la aportación alemana a la creación y desarrollo de este tipo de composiciones, determinando, en muchos casos, la utilización de ciertos procedimientos o al menos, el estudio de los mismos. Por su parte, la influencia del lied en los compositores españoles no fue tan notable como en el caso anterior, ya que su nacimiento estuvo relacionado con el espíritu patriótico de principios de siglo, y por lo tanto, con una vocación nacionalista. Así, en un principio no fue tan importante la elaboración de piezas de cierta envergadura y calidad musical, para lo que deberían de tener en cuenta la producción alemana, como que éstas fueran portadoras de referencias

³⁴⁹ GONNARD, Henri. *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris, Librairie Honoré Champion, 2000, pp. 80-81.

³⁵⁰ JOHNSON. *A french song...*, p. 136.

musicales españolas. A pesar de esto, cuando la canción lírica empezó a difundirse entre un auditorio de oyentes formados y los compositores quisieron dotarla de cierta relevancia como música de cámara, utilizaron el apelativo de ‘*lied*’, ya que eran conscientes de que era éste el referente para la difusión del género. De este modo intentaba denotar cierta grandiosidad al menos, gracias a su comparación nominal.

La evolución de la canción lírica y el *lied* estuvo determinada por el contexto en el que se difundió, ambientes privados o salones públicos, en los que fueron adquiriendo sus respectivas particularidades, relacionadas con el personal estilo de cada compositor. En ambos países, la complejidad de las obras vino determinada en función de la recepción de las piezas, esto es, los compositores tuvieron que complacer el gusto de diferentes ambientes.

La escritura de canciones líricas y de *mélodies française* también estuvo determinada por los gustos literarios de cada período, así como por la elaboración de obras poéticas y narrativas de mayor complejidad y calidad. Con su creación promulgaron el estudio tanto de los recursos expresivos que podía proporcionar el lenguaje como de la correcta dicción de los idiomas. Además, como fue el caso de la cançoneta en Cataluña, ésta sirvió como escaparate de ciertas obras literarias que se difundieron al mismo tiempo que la creación del género.

1.1.3. El estilo pianístico de Mompou

La importancia del contexto musical en el que Mompou se inició en el género de la canción lírica, tanto en España como en Francia, es crucial para entender su estilo de escritura. Pero además, y teniendo en cuenta que el músico comenzó su carrera compositiva con la escritura para piano solo, también debe considerarse cuáles fueron las aportaciones del mismo dentro de su estilo: ya no solo para comprender y entender si los procedimientos pianísticos se transfieren entre ambos géneros (debido a la importancia del rol pianístico en las obras para canto y piano), sino especialmente porque su dedicación inicial a esta escritura marcará definitivamente su paso al género lírico.

La aproximación de Mompou a la escritura pianística debe deducirse en parte, como reacción a las lecciones que siguió en Francia durante los años diez: armonía tradicional, teoría musical, contrapunto y conducción de voces³⁵¹. A pesar de esta

³⁵¹ JANÉS. *La vida callada...*, p. 70.

formación clásica y tal como demuestran sus piezas, el discurso musical de Mompou es completamente ajeno a todo aquello que aprendió en las mencionadas clases.

Con respecto a sus primeras piezas para piano, el compositor consideró que las obras compuestas entre 1911 a 1921 pertenecen a un ‘periodo descriptivo’, en cual «tradujo en música todas las sensaciones que él pudo sentir en cierto momento de su existencia»³⁵². Estas composiciones para piano encontraron serias dificultades para ser publicadas ya que suponían una revolución en la literatura musical al prescindir de las indicaciones metronómicas, dinámicas, de las barras divisorias, empleando a su vez señalizaciones de tipo literario, tales como ‘Chantez avec al fraîcheur de l’herbe humide’: dicha escritura puede observarse no solo dentro de las piezas pianísticas como en ‘Jeunes filles au jardin’ (1915), sino también en el género lírico como en las primeras *Comptines* (1926). Esta novedosa utilización de recursos por parte de un compositor español, suponía la ruptura con los tradicionales planteamientos compositivos de sus compañeros de generación, al mismo tiempo que revelaban una proximidad con las nuevas tendencias europeas, gestadas a partir de su estancia en Francia. A pesar de esto, las piezas de Mompou vieron la luz casi al mismo tiempo en España y en Francia, incluso antes de su presentación en la Sala Erard de París: en 1919 la editorial Unión Musical Española, fue la primera en divulgar dos colecciones para piano, *Cants Magics* y las nueve piezas que forman *Impresiones Íntimas*; dos años más tarde (1921) la francesa casa Senart, publicó *Scènes d’enfants* y el segundo cuaderno de *Suburbis*.

Así, el corpus de piezas para piano escrito por Mompou en la década de los años diez está formado por un total de veinticuatro piezas.

FECHA	COLECCIÓN	PIEZAS	EDICIÓN	ESTRENO
1911-1914	<i>Impresiones Íntimas</i>	Planys (I-IV)-1911-1914	Madrid UME 1919	Sala Granados Barcelona 14-5-1922
		La Barca-1912		
		Secret-1912		
		Bresol-1914		
		Ocell trist-1914		
		Gitano-1914		
		Cuna (Beceuse)-1914		
1914-1917	<i>Pesebres</i>	L’Ermita-1914	Madrid UME 1940	No existe referencia
		El pastor- 1915		
		Dansa-1917		
1915-1918	<i>Scènes d’enfants</i>	Jeunes filles au jardin-1915	Paris Senárt 1921	Salle Érad Paris 15-4-1921
		Jeux sur la plage-1915		
		Jeu II- 1915		
		Jeu III-1915		
		Cris dans la rue -1918		

³⁵² SARDIN. *L’oeuvre pour piano...*, p. 22.

1916-1917	<i>Suburbis</i>	L'Home de l'aristó-1916	París Senart 1922	Sala Mozart Barcelona 17-5-1925
		La cegueta-1916		
		Gitanes I (1916)-II (1917)		
		El carrer, el guitarrista i el vell cavall (1917)		
1917-1919	<i>Cants Màgics</i>	Enèrgic	Madrid UME 1921	Salle Erard París 15-4-1921
		Obscur		
		Profund-Lent		
		Misteriós		
		Calma		

Tabla 1. Obras para piano, 1910-1919

Una de las características más relevantes en la escritura para piano de Mompou, que puede ser considerada ya dentro de sus primeras obras, es el hecho de que su discurso está exento de densidad en cuanto a presencia de notas sobre la partitura³⁵³. El músico rechaza las grandes elaboraciones a favor de la concreción y la esencialidad. En un primer nivel, toda la concisión de su escritura queda representada mediante la frecuente y figurada desnudez de sus pentagramas, donde la modificación de sus líneas melódicas individuales consiste en el cambio (a veces incluso por enarmonía) de alguna de las notas que lo conforman.

A este respecto, Sardin señala que el compositor buscaba en sus primeras obras la constante «repetición de un acorde, de motivo, de un movimiento casi hacia el infinito»³⁵⁴. Debido a esto, el impacto visual de la profusión de elementos sobre la partitura no sufre modificaciones a primera vista, aún cuando se presentan variaciones de material, sino que éstas son más perceptibles por el intérprete o el oyente atento a estos.

Este procedimiento no presupone en ningún caso monotonía sonora o simplicidad de escritura, ya que la repetición con «tenues variaciones que en la mayoría

³⁵³ Para Sacre la primera pieza de Mompou, el 'Planys' de 1911, distribuye sobre «la página algunas negras, algunas blancas, islotes en medio del silencio. Cerca de medio siglo más tarde, la primera pieza de *Música callada* está más desnuda todavía, más condensada, hace retroceder las fronteras de lo indecible. Cuando su música llega a extenderse sobre dos, sobre tres páginas, recurre a la repetición como un eco. Y no es en absoluto pobreza de pensamiento sino deseo de persuasión. [...] La única técnica que Mompou cultivó, cada vez con mayor flexibilidad, fue el contrapunto: no le sirvió para multiplicar el número de sus compases, pero, en el mismo limitado espacio, para dar a sus líneas melódicas ecos expresivos». SACRE, Guy. *La musique de piano. Dictionnaire des compositeurs et des oeuvres*. Paris, Robert Laffont, 1998, p. 1933.

³⁵⁴ SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 23.

de ocasiones son armónicas, otorga coherencia y unidad al discurso»³⁵⁵, siendo una de las herramientas esenciales dentro de su estilo compositivo.

En las primeras piezas para piano de los años diez fue evidente una excesiva preocupación por encontrar un sistema preciso de indicaciones expresivas, como ocurre por ejemplo en la primera pieza de la colección *Impresiones Intimas*, 'Planys'. En ella es notable la ausencia de indicación de metro, la necesidad de disponer de una gran apertura de mano para poder abarcar los amplios intervalos, las ligaduras en los registros extremos, la ausencia de melodías diatónicas y sobre todo, el hecho de que la pieza persigue la búsqueda de un particular y cuidado sonido en detrimento del lucimiento del pianista a través de habilidades técnicas. La interpretación debe centrar su atención en la plasmación de la sonoridad requerida y acentuada tanto por el carácter lento de la misma como por las articulaciones empleadas que indican el interés por relacionar los sonidos entre sí, así como por articular y expresar un fraseo cuadrado.

De igual modo, puede subrayarse el provecho de Mompou por las indicaciones de *ritardando* y por lo que él denomina "el sonido distinguido" (presentado en la nota más agudo de cada una de las ideas melódicas)³⁵⁶, es decir, el climax de cada uno de las melodías, ya que ésta queda siempre enfatizada en la totalidad del discurso. También es notable que esta variación del tempo requiere de un gran esfuerzo por parte del intérprete que debe dominar y continuar con la atmósfera sonora inicial.

³⁵⁵ Sacre explica este aspecto de un poético modo: « [...] La reiteración es esencial para sus poderes mágicos; abole a la vez el tiempo y el espacio; adormece la conciencia; anestesia el dolor. Las frías técnicas de desarrollo (como las de modulación), además de destruir las proporciones implícitas de una idea musical no pueden sino retrasar la fuerza de ese flujo primordial que los *Charmes* tratan de conservar intacto. Por el contrario, la variación, que es una forma de repetición, profundiza en el sortilegio». SACRE. *La musique de piano...*, p. 1934.

³⁵⁶ MOMPOU, Frederic. Escritos sobre música i art. FM, BNC. M 4986/19.

a Agustín Quintas

1911

Revisión: 1959

Lento cantabile espressivo

The musical score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system starts at measure 4 and includes a *poco rit.* marking. The third system starts at measure 6 and also includes a *poco rit.* marking. The fourth system starts at measure 8 and includes a *Rit.* marking and a dynamic marking of *p*. The score features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Ejemplo 1. 'Planys1'

Como contraposición a este interés por señalar al pianista cada una de las indicaciones requeridas, en las composiciones del final de dicha década y siguientes, Mompou realizó lo que consideraba el experimento de dejar libre la interpretación del ejecutante según su propio juicio musical, siendo necesario que éste estuviera ajeno a toda sugerencia, siendo la «música sola la que debía hablarle por sí misma»³⁵⁷.

En sus primeras composiciones para piano están ausentes en muchas ocasiones la armadura, la cual es sustituida por el compositor mediante la presencia de las alteraciones accidentales a lo largo del discurso, quedando al mismo tiempo abandonadas las barras de compás (por ejemplo en *Cant Mágics*, *Scenes d'Enfants* y *Suburbis*). A pesar de que éstos queden omitidos, el ritmo no llega a ser vago, sino simplemente más fluido, como en el caso del cuarto 'Plany' en la que Mompou utiliza la síncopa y los valores de semicorcheas para avivar un sosegado rítmico armónico.

Fue en el plano armónico donde Mompou demostró de forma especial la destreza de sus habilidades compositivas, cuyo uso, estuvo determinado por su voluntad de eliminar los principios de tensión y distensión que están en la base de la armonía clásica, como también en las obras de Debussy. De este modo, los acordes guardan una autonomía propia quedando libres de resolver o no las disonancias que lo conforman. Para Sardin, Mompou busca la disonancia como medio para dotar a las piezas de su particular color armónico, verificado a su vez en el empleo de pedales fijos³⁵⁸.

Mompou desenvuelve de forma coordinada los principios modales y tonales entre las diferentes líneas melódicas, del mismo modo que es habitual encontrar pasajes en los que las resoluciones armónicas previstas no siguen el transcurso que podría esperarse por su naturaleza funcional. Así, las líneas melódicas individuales suelen estar sujetas, en algunas piezas, a criterios de organización modal, las cuales pueden sufrir modificaciones pasajeras por medio de la adición de alteraciones accidentales, procurando sutiles cambios de color pero nunca estableciendo una modulación plenamente definida. También es característico de las piezas de este período la unidad tonal de las mismas, donde las modulaciones, en el caso de que existan, se limitan a un pasaje sobre la subdominante o la dominante aunque siempre es posible analizar la totalidad de la obra dentro de la tonalidad inicial, como ocurre por ejemplo en el

³⁵⁷ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1935.

³⁵⁸ SARDIN. *L'œuvre pour piano...*, pp. 73-74.

segundo de los *Planys*: para Sardin, esta utilización explica la «vaga función de los acordes empleados por el músico»³⁵⁹.

Predominan los modos menor natural, eólico, dórico, lidio y mixolidio, con alteraciones frecuentes sobre el tercer y séptimo grado. Se generan grandes contrastes entre las secciones modales y las diatónicas, que suelen aparecer de modo yuxtapuesta, ocasionando tensiones entre los distintos planos sonoros.

El ámbito de las diferentes tesituras empleadas en las líneas individuales no suelen sobrepasar la octava, factor que Sacre relaciona con la naturaleza modal de las mismas: en el caso de que sobrepasaran este intervalo, los sonidos de los registros más extremos se desplazan sobre los grados de dominante y tónica principalmente³⁶⁰.

A pesar de esto, el mayor logro del compositor fue la creación del llamado ‘acorde metálico’, término acuñado por él mismo³⁶¹, y organizado sobre la yuxtaposición de cinco sonidos que forman intervalos de 5ª disminuida, 3º menor, 4ª justa y 4ª aumentada con respecto a la nota del bajo³⁶².

La intuición musical de Mompou, que motivó la búsqueda de este acorde sobre el piano, nació como recuerdo del ruido de las fundiciones de hierro y bronce de la fábrica del padre de éste, siendo el sonido de las campanas, como él mismo señaló, influencias determinantes en la creación de su ‘básica armonía y su metálica sonoridad’³⁶³. Jankélévitch también hace mención a esta peculiar sonoridad empleada por el compositor, ya que «el bronce de las campanas vibra y resuena por todas partes y en ninguna parte»³⁶⁴. En referencia a esto, Bryce inserta la creación de dicho acorde dentro de la primera etapa compositiva de Mompou, considerándolo a su vez como ‘resumen del universo sonoro de su infancia’, proporcionando además «las claves para entender su técnica y su estética»³⁶⁵. De este modo, dicho acorde no se halla solo en el género para piano sino también en las canciones líricas.

Especial atención requiere el cuaderno de *Suburbis*, el cual describe según el compositor las sonoridades de propias de las calles de Barcelona, constituyendo además una de las colecciones que mejores críticas deparó al músico. Es en ‘El carrer, el

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁶⁰ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1939.

³⁶¹ Mompou cit. en COLAZZO. “Federico Mompou: El sonido como resonancia ...”, p. 594.

³⁶² Vid. BARCE. *Federic Mompou*, p. 28.

³⁶³ KASTNER. *Federico Mompou*, p. 62.

³⁶⁴ JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana...*, p. 146.

³⁶⁵ Bryce apunta además que Mompou utiliza la forma ternaria, ABA, con mayor frecuencia, a través de las que propone «evocaciones en las que la claridad de los contornos y la limpieza del dibujo melódico se funden en armonías sugerentes». BRYCE. *Federico Mompou et La musique...*, p. 40.

guitarrista i el vell caball' y en 'La Cegueta' donde puede escucharse de un modo más claro según Bryce, la referencia de Mompou a las sonoridades del paisaje urbano de su ciudad natal³⁶⁶.

A pesar de dichos requerimientos, sus composiciones no muestran grandes dificultades interpretativas: la complejidad reside en su expresión, en la comprensión de sus estructuras armónicas (para discernir entre las principales y las secundarias), y el uso de los pedales para conseguir la sonoridad y la resonancia que la música de este compositor requiere³⁶⁷.

De este modo, la música para piano de Mompou puede considerarse como la búsqueda de nuevas y variadas sonoridades producidas gracias a la presentación de diferentes juegos armónicos y debidos asimismo a la concatenación de acordes de similar estructura pero de diversa resonancia, insistentemente repetidos sin aparentes modificaciones.

En definitiva, dicho gusto por la sutileza y la esencialidad son también características de su trabajo dentro del género lírico, el cual demostrará la recurrencia a todos los procedimientos empleados en sus obras para piano. Como revelará el siguiente apartado, Mompou concibe la canción lírica teniendo presente su escritura pianística, es decir, considerando la voz otra línea más del discurso armónico.

1.2. Las canciones líricas de Mompou

El corpus de composiciones para voz y piano escritas por Mompou durante la década de los años diez abarca aquellas piezas manuscritas recuperadas de la carpeta de "Escombreries" escritas en 1914, 1915 y 1919, además de *L'hora grisa* (1915). De este modo, las piezas inéditas están formadas por el ciclo *Serres Chaudes* (1914) con textos de Maurice Maeterlinck (I 'Elle l'enchaîna dans une grotte', II 'Et s'il revenait un jour' y X 'Quand l'amant sortit'), la puesta en música en 1915 y 1919 del décimo poema, además de otra pieza de 1915, *La cançó de l'Avia*. Aunque se trate de canciones no publicadas y en muchos casos incompletas, es indudable que el valor de las mismas consiste en considerarlas como punto de partida de su escritura lírica posterior y por lo

³⁶⁶ De este modo, continúa relacionando la producción de Mompou con la de Debussy al abandonar los dos compositores las reglas de la armonía clásica mediante la construcción de acordes a través de la superposición de intervalos de cuartas y quintas, y mediante acordes de séptima con notas añadidas. Todo ello con la intención de evocar los «pasajes soleados de España y la vida bulliciosa de los barrios de Barcelona. Escoge estos espectáculos en su esencia y nos los trasmite con un delicado candor». *Ibid.*, p. 42.

³⁶⁷ HUOT. *The piano of Federico...*, p. 58.

tanto como obras de referencia en el estudio analítico. Así, a través de ellas es posible contrastar algunos planteamientos de obras líricas publicadas e incluso de sus piezas para piano.

El análisis poético y musical de *L'hora grisa* requiere especial atención ya que de las siete obras compuestas durante el citado período, ésta fue la única considerada por el compositor como una obra terminada y presumiblemente apta para su difusión pública.

1.2.1. El texto

Entre los años 1914 y 1919 Mompou se inicia desde Barcelona en el cultivo del género para canto y piano mediante la puesta en música de tres poemas del escritor belga Maurice Maeterlinck ('Elle l'enchaîna dans une grotte'³⁶⁸, 'Et s'il revenait un jour'³⁶⁹ y 'Quand l'amant sortit'³⁷⁰, todas en 1914 y ésta última además en 1915 y 1919), un texto presumiblemente propio (*La cançó de l'Avia*³⁷¹, 1915) y otro del compositor Manuel Blancafort (*L'hora grisa*, 1915). La disparidad de autores y contenidos hace necesaria la explicitación de cada uno de estos aspectos.

En los manuscritos de las canciones líricas en los que se ponen en música los poemas de Maeterlinck, el compositor señaló el título *Serres Chaudes* como supuesta referencia al poemario de donde provienen. A pesar de la anotación, los textos empleados se encuentran recogidos en el libro *Quinze Chansons* y no en el mencionado anteriormente³⁷². El descuido nominativo se debió a la edición conjunta de las dos obras

³⁶⁸ Elle l'enchaîna dans une grotte, / Elle fit un signe sur la porte; / La vierge oublia la lumière / Et la clef tomba dans la mer. // Elle attendit les jours d'été:/ Elle attendit plus de sept ans, / Tous les ans passait un passant. // Elle attendit les jours d'hiver; / Et ses cheveux en attendant / Se rappelèrent la lumière.// Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent, / Ils se glissèrent entre les pierres / Et éclairèrent les rochers. //Un soir un passant passe encore, / Il ne comprend pas la clarté / Et n'ose pas en approcher./ Il croit que c'est un signe étrange, / Il croit que c'est une source d'or, / Il croit que c'est un jeu des anges, / Il se détourne et passe encore... //

³⁶⁹ Et s'il revenait un jour / Que faut-il lui dire? / - Dites-lui qu'on l'attendit / Jusqu'à s'en mourir... // Et s'il m'interroge encore / Sans me reconnaître? / - Parlez-lui comme une sœur, / Il souffre peut-être... // Et s'il demande où vous êtes / Que faut-il répondre ? / -Donnez-lui mon anneau d'or / Sans rien lui répondre... // Et s'il veut savoir pourquoi / La salle est déserte?/ -Montrez-lui la lampe éteinte / Et la porte ouverte... // Et s'il m'interroge alors / Sur la dernière heure? / - Dites-lui que j'ai souri / De peur qu'il ne pleure... //

³⁷⁰ Quand l'amant sortit / (J'entendis la porte) / Quand l'amant sortit / Elle avait souri... // Mais quand il rentra / (J'entendis la lampe) / Mais quand il rentra / Une autre était là... // Et j'ai vu la mort / (J'entendis son âme) / Et j'ai vu la mort / Qui l'attend encore...

³⁷¹ L'avia canta una cançó/ quand anem pel mon pidolantnem./ La cançó es de un ocell / abandonat pel seus pares. / Diu la cançó qu'el pardal / a les pares l'ayorança van voler fugir del niu / y van caure.

³⁷² Véase por ejemplo, la edición crítica de Paul Gorceix: MAETERLINCK, Maurice. *Serres Chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Melaine*. Gallimard, Saint-Amand, 1983.

literarias. De tal modo, en 1896, Maeterlinck publicó en París la colección de poemas *Douze Chansons*³⁷³, que en 1900 volvió a editarse en Bruselas por Paul Lacomblez con tres piezas suplementarias, precedidas de los textos de otro poemario, *Serres Chaudes*³⁷⁴. El título exacto de esta última edición fue *Serres Chaudes suivies de Quinze Chansons* (esto es, los textos de *Serres Chaudes*, seguidos de los “douze” poemas de 1896 junto con otros tres inéditos) a la que siguieron diversas reimpresiones iguales a ésta en 1905, 1906, 1910 y 1912 respectivamente. Las siguientes tiradas de las *Chansons* se difundieron de igual modo junto a *Serres Chaudes*, incluso décadas después como en 1927, 1947, 1955 y 1965: solo en 1923 y 1929 las *Douze Chansons* fueron publicadas de forma independiente³⁷⁵. Por lo tanto, si se tiene en cuenta que Mompou puso en música los poemas de Maeterlinck en 1914, 1915 y 1919, la edición que el compositor utilizaría debió ser publicada entre 1905 y 1912, por lo que ésta correspondería a una de las ediciones en las que se incluyeron juntos los poemas de *Serres Chaudes* y *Quinze Chansons*. En las ediciones de ambos libros, tanto colectivas como individuales, los poemas de *Serres Chaudes* incluyen cada uno un título propio pero sin número romano y los de *Quinze Chansons* utilizan únicamente el número correspondiente. El músico debió de pasar por alto la diferenciación de cada uno de los poemarios dentro del mismo libro, por lo que anotó el título de la portada del volumen.

El libro *Quinze Chansons* está basado en la recopilación de poemas que fueron publicados de modo individual en diversas revistas francesas y belgas antes de aparecer reunidos en las colecciones de 1896 y 1900³⁷⁶. Esta heterogeneidad de los poemas de Maeterlinck, ya que no fueron escritos de forma conjunta para un único volumen, se corresponde con la multiplicidad y disparidad de temas poéticos empleados en las primeras canciones líricas de Mompou: junto con los de Maeterlinck, los otros textos

³⁷³ Según Roger Brucher, *Douze chansons* tuvo en 1896 dos ediciones: fue impresa por L. Van Melle en Gand y editada por P. V. Stock en París (BRUCHER, Roger. *Maurice Maeterlinck. L'oeuvre et son audience*. Bruselas, Académie Royale de Langue et de Littérature françaises, 1972, p. 11). Gorceix añade que la casa Buschmann realizó la cubierta, tuvo una tirada de 635 ejemplares, sin paginación y con dibujos de Ch. Doudeled. (MAETERLINCK. *Serres Chaudes*... p. 285).

³⁷⁴ La primera edición de *Serres Chaudes* es de 1889 en París gracias al editor L. Vanier, por lo que estos poemas ya eran conocidos.

³⁷⁵ En 1923 fue publicada por Stock en París, en el número 24 de la colección ‘Les Contemporains’, con prefacio de Antonin Artaud y un retrato del autor por Gorvel. Las chansons se mantienen en el orden de la edición original, pero de hecho son los quince poemas que ya habían sido publicados en la edición de Lacomblez. La edición de 1929 que tuvo una tirada de 100 ejemplares, fue impresa por Goossens en Bruselas, y ha sido denominada tanto los filólogos como por editores como la ‘edición Aryeene’. MAETERLINCK. *Serres Chaudes*... p. 286.

³⁷⁶ *La Conque* (París), *Floréal* (Liège), *La Plume* (París), *L'Ermitage* (París), *La Jaune Belgique* (Bruselas), *La Société Nouvelle* (Bruselas), *La Wallonie* (Liège). MAETERLINCK. *Serres Chaudes*... p. 294.

puestos en música por el compositor fueron *La cançó de l'Avia* y *L'hora grisa*, ambos en 1915.

Este último poema fue escrito por Blancafort y constituye el trabajo conjunto de los dos compositores catalanes, siendo elaborado en el balneario de La Garriga. Así, la mayoría de fuentes historiográficas llaman la atención sobre esta particular unión de música y palabra, debido a la íntima relación entre sus productores, además de considerar de especial modo el lugar donde fue gestado debido al intercambio intelectual que tuvo lugar allí antes de la Guerra Civil española³⁷⁷. De este modo, la autoría poética de *L'hora grisa* queda perfectamente justificado no solo por el testimonio de sus creadores y por los posteriores historiadores que se hicieron eco de ésta, sino también porque entre la documentación que se guarda en el AMB de la BNC, puede consultarse un pequeño bosquejo del poema con letra autógrafa del autor.

Con respecto a *La cançó de l'Avia*, la identificación de su autor literario albergaba más dificultades. En las partituras originales de las canciones de Mompou, éste señala siempre el nombre del poeta del que toma el texto junto con el título de su composición, menos en el caso de la pieza tratada, en la que solo aparece la rubrica final del músico: este hecho sería ya significativo para adjudicar su procedencia a Mompou. También debe señalarse que el texto de la pieza no ha sido reconocido dentro de ninguna fuente literaria, como tampoco se ha hallado formando parte de algún cancionero popular catalán, por lo que a falta de una fuente documental que atestigüe otra procedencia, se señala a Mompou como productor de la música y el texto de *La cançó de l'Avia*. Además, tanto Mompou como Blancafort deciden aventurarse en la escritura de textos líricos el mismo año y con una temática en común, la descripción de un paisaje natural. Esta analogía puede explicarse mediante la perspectiva generacional aplicada a los escritores modernistas según la cual aquellos autores «que crecen en cierto lugar y durante cierto período, necesariamente comparten climas intelectuales, influencias y reacciones comunes»³⁷⁸.

La temática utilizada en todos estos poemas promueve la división de los mismos en dos grupos. Mientras los tres poemas de Maeterlinck hacen referencia al amor romántico (característico del siglo XIX) y a las dificultades de la amante y el amado por desarrollar sus sentimientos, los poemas en catalán evidencian una temática mucho más populista. En el texto de *L'hora grisa* se cantan y elogian las maravillas de un paisaje

³⁷⁷ Vid. Capítulo II.

³⁷⁸ DEBICKI, Andrew P. *Historia de la poesía española del s. XX*. Madrid, Gredos, 1997, p. 33.

natural, mientras que el tema poético de *La cançó de l'Avia* está relacionado con la idea de desamparo y soledad representado a través de un pájaro abandonado. El compositor confunde la sintaxis del mismo a la hora de indicarlo en la partitura original, ya que incluye comas al discurso que separa el verbo del completo (ejemplo 6, c. 1) y el sujeto del verbo (ejemplo 6, c. 6)

Estos temas costumbristas y bucólicos fueron una constante en la obra de los principales escritores españoles de principios de siglo XX, en especial, en los considerados padres de la llamada 'Generación del 98', aunque con un tratamiento poético mucho más elaborado. Por ejemplo, es evidente en Antonio Machado que en *Campos de Castilla* «transforma las escenas y los elementos de la naturaleza en correlatos de actitudes subjetivas», e incluso, en Juan Ramón Jiménez en su intento de objetivizar «un acontecimiento y una acción específica del ambiente natural, para captarlos dentro del presente eterno»³⁷⁹. Teniendo en cuenta que Mompou y Blancafort no pueden ser considerados como poetas de la misma talla que Machado o Jiménez, los puntos de unión entre sus textos vienen determinados por el interés de ambos en resaltar la sublimidad y la poesía del paisaje natural y de los acontecimientos populares dentro de sus letras, como deudores o protagonistas de la era modernista. Los compositores emplearon así en ambas canciones líricas, temas literarios destinados a la exaltación de las costumbres y los rasgos identificativos de la región, que consiguen gracias a su puesta en música un valor añadido del que podrían carecer en caso contrario.

Los poemas de Maeterlinck son los únicos textos puestos en música por Mompou en la década de los años diez que provienen de un escritor de formación y no de un compositor. En el período en el que éste escribe sus chansons, surge en las letras francesas un creciente interés por la lírica popular. Así, fue notable y conocida la inclinación de escritores como Ch. Van Lerbergue, Rimbaud, Jules Laforgue o Paul Géraudy entre otros, por los 'ritmos naïfs', al mismo tiempo que por la búsqueda de una poesía ingenua y musical que volviera a la simplicidad original³⁸⁰. Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, otros importantes escritores de las letras francesas se dedicaron a la composición de poemas de carácter y estructura más populistas, cuya denominación también fue frecuentemente usada por los compositores de la época: Gustave Kahn escribió sus lieder, Moréas sus cantinelas, Max Elskamp sus *Chansons*

³⁷⁹ *Ibid.*, pp. 25-30.

³⁸⁰ GORCEIX, Paul. *Maurice Maeterlinck. Le symbolisme de la différence*. Editions Interuniversitaires, Mont de Marsans, 1997, p. 84.

de pauvre homme pour célébrer la semaine de Flandre, es decir, los poetas trataron de reclamar el retorno de la chanson francesa dentro de la poética tradicional³⁸¹.

De este modo, el escritor belga no pudo mantenerse ajeno a los movimientos poéticos de la época que se esforzaban por elaborar una corriente literaria en la que fueran visibles sus raíces, esto es, la chanson. La escritura entonces, además de recrear atmósferas y sugerencias debía mantenerse desnuda y sin artificio. Esto queda representado en el primer poema señalado gracias a la intención del escritor por reflejar un ambiente medieval, en la que la amante se recluye en casa con su criada, ‘tirando la llave’ y esperando a su amor, con claras referencias a Penélope.

Al mismo tiempo Maeterlinck, impresionado e influido por la tradición liderística que marcó su infancia³⁸², reclamaba ya desde 1888 el retorno a la cultura popular y se complacía en la escritura literaria de lo que él mismo denominó ‘canciones’. Las críticas a éstas fueron de muy diversa índole. Todas destacaban el carácter popular de las mismas. Robert O.J. van Nuffel señalaba con respecto a los textos de *Quinze Chansons*, que dichas composiciones no se diferenciaban esencialmente de las antiguas chansons populares flamencas, aunque con un tratamiento más refinado: en los mismos términos, Jean Cassou incidió en el hecho de que en sus canciones se resumían de modo ejemplar todas las implicaciones estilísticas del escritor aunque simplificadas y alteradas por la ingeniería popular, siendo evidente en dicha producción ‘su lirismo pero inspirado por el más rústico de los ángeles de su pueblo y su tierra’³⁸³. Por lo tanto, igual que en el uso del folclore dentro de las canciones líricas se persigue una utilización culta de éste, las críticas a los textos de Maeterlinck presentan la misma connotación, siendo un refinamiento de las antiguas canciones.

Otra de las críticas fundamentales que se han realizado sobre las chansons de Maeterlinck, y que al mismo tiempo las ha puesto en relación con la poesía alemana es la correspondencia climática con las baladas germánicas y por su poder para condensar los elementos de la acción³⁸⁴.

En los poemas de Maeterlinck existe una fuerte tendencia a destacar la puntuación, reflejada al mismo tiempo en la acumulación de interrogaciones y de puntos de suspensión al final de los versos de igual modo que ocurre con el texto de

³⁸¹ MOCKEL, A. *Propos de Littérature*. Bruselas, Michel Otten, 1962. (Discurso leído en 1894).

³⁸² GORCEIX. *Maurice Maeterlinck...*, p. 84.

³⁸³ Cita de la hoja de guarda en GROSS, Stefan. *Maurice Maeterlinck, Melisandes Lieder*. París, Sachon, 1985.

³⁸⁴ En este sentido puede relacionarse con el poema de Mathilde Pomés que se estudiará en el apartado de las canciones líricas compuestas durante los años veinte en Francia.

Blancafort, cuya estructura se constituye a través de repeticiones y signos de puntuación. El músico y el escritor desarrollan de este modo, una especie de poética de la indeterminación ante el texto y fijan la atención del lector dentro de una atmósfera impregnada de imágenes. Maeterlinck evoca de este modo la nostalgia, la angustia indefinible del amor que lleva hacia un final misterioso sin fin ni finalidad.

Las chansons son sin duda el género a través del cual Maeterlinck se aproxima de un modo más claro a la realización de su proyecto estético: sugieren más que reflejan o destacan claramente aquello de lo que hablan. En este sentido, las finalidades estéticas de Mompou concuerdan de modo claro con la del escritor, ya no solo en su concepción de la música sino también en la propia elaboración de la poesía del músico. Si en música, el compositor había demostrado en sus piezas para piano una clara atracción por la condensación de elementos y la esencialidad, dentro del lenguaje poético, huye de las repeticiones y de los versos recargados. Así, dentro de sus chansons, Maeterlinck utiliza un texto condensado, reducido al extremo que puede llegar a parecer incluso simplista o primario. Esto es, un texto construido por lo tanto, sobre la carga emocional, sobre el efecto que produce la evocación que algunas palabras llevan consigo, «un texto plural, que vive a través de los múltiples reflejos que las imágenes proyectan sobre nuestra sensibilidad»³⁸⁵. La estética de evocación que presenta la poesía de Maeterlinck dentro de las canciones puede relacionarse al mismo tiempo con la composición poética y musical de Mompou. Este último con pocas palabras, y a través de la secuenciación de imágenes puede representar en la mente del lector el universo que pretende evocar.

Por lo tanto, la tendencia de Mompou durante la década de los años diez fue la elección de textos en francés y catalán, unidos por su carácter popular ya sea por su temática como por su estructura. Esto es, con respecto a su primera puesta en música, el compositor eligió poemas de un escritor belga caracterizados por su carácter sencillo y sobrio, aunque con una elaboración interna a nivel de las grandes obras de la literatura. En el caso de los poemas en catalán estos pertenecen o bien a un ‘escritor amigo’ o bien a él mismo, por lo que la cercanía con estos es mucho más directa. Si bien, dicha elección no puede ser causal sino motivada por los movimientos modernistas españoles regidores de la producción del momento.

³⁸⁵ GORCEIX. *Maurice Maeterlinck...*, p. 88.

1.2.2. La música

Los puntos de unión y las diferencias más significativas encontradas en las canciones líricas escritas por Mompou durante los años diez: un ciclo de tres piezas sobre textos de Maeterlinck (*Serres Chaudes*) y dos obras sueltas (dos de ellas sobre ‘Quand l’amant sortit’) y, la restante, *La cançó de l’Avia*. Si bien se estudia un corpus de obras inédito y del que su autor no hizo mención, el análisis revela cierta coherencia estilística entre las canciones propuestas, pero también con las obras editadas en décadas posteriores. Aunque algunas de éstas no están acabadas, la unificación de recursos presentada apunta a la búsqueda de un nuevo campo de experimentación musical por parte del compositor en el género tratado, manteniendo en éste además, ciertas coordenadas ya evidentes en su trabajo para piano solo.

El análisis que se presenta a continuación resalta todas estas similitudes, pero al mismo tiempo las divergencias que hacen destacar una obra de otra, con el fin de evidenciar la coherencia compositiva de Mompou y por lo tanto, la fidelidad a su estilo.

Al tratarse de obras no editadas, la agrupación de las tres piezas de 1914 dentro del mismo ciclo se debe a la reiteración de recursos literarios y musicales que son visibles en ellas y no así, en las obras de 1915 y 1919.

Su agrupación se realiza, en primer lugar, tomando como referencia las directrices que Mompou revela en su catálogo: el músico reunía bajo un mismo ciclo canciones en las que puso en música textos de un solo poemario³⁸⁶. Este criterio de integración es susceptible de ser aplicado también, a las canciones líricas basadas en los tres poemas del ‘supuesto’ *Serres Chaudes* de Maeterlinck. Aunque en 1915 y 1919, Mompou volvió a utilizar un poema de dicho libro, ‘Quand l’amant sortit’, éstas no son integradas dentro del ciclo.

La diferente datación de éstas no se ha tomado en cuenta a la hora de eliminarlas del ciclo, ya que en muy pocas ocasiones, Mompou reunió piezas líricas de

³⁸⁶ Este criterio es apreciable tanto en poemas de escritores profesionales como en aquellos que elabora el mismo músico. Así, pueden indicarse las cuatro piezas de *Quatre melodies* (1926), donde el compositor incide en la literatura de temática romántica con cuatro poemas amorosos de su propia autoría y en las *Comptines* del mismo año, en las que utiliza tres textos infantiles populares del *Cent Corntine* recopilados por LeRoy; del mismo modo, en los años cuarenta pueden ser señaladas las cinco composiciones integradoras del *Combat del somni* (1942-1951) del poemario homónimo de J. Janés, el segundo ciclo de *Comptines* también de 1942 (tres textos populares infantiles recopilados por LeRoy) y la *Pastoral* de Juan Ramón Jiménez en 1945 (dos piezas). En las canciones de la segunda mitad del siglo XX se aprecia la utilización de los mismo criterios: uso de textos populares en las últimas *comptines*, de Gustavo Adolfo Bécquer en las *Becquerianas* y de Paul Valéry en las *Cinco Melodías*.

un mismo año³⁸⁷. Así, el dato determinante por el que se agrupan las canciones de 1914 y no las de 1915 y 1919 es, en última instancia, la correspondencia y repetición de recursos musicales en las primeras y no en las últimas.

En cuanto a las particularidades compositivas afines a las tres piezas de 1914, cuya recurrencia servirá para aclarar de modo ‘cuasi’ definitivo la supuesta integración de las mismas dentro del ciclo, deben ser resaltadas características que posteriormente serán lugares comunes dentro de la producción liderística de Mompou.

Así por ejemplo es frecuente el uso de una limitada tesitura en la melodía vocal que, en estas composiciones no supera el *mi*⁴ en su registro más agudo, además de la utilización continua de la relación silábica música-texto y la frecuente presencia de enlaces en paralelo de acordes con séptima mayor y menor. Aunque puede considerarse que las tres peculiaridades señaladas no tienen porque ser en sí restrictivas del estilo empleado por Mompou dentro del género lírico, ni siquiera recursos exclusivos de este supuesto ciclo (por ejemplo las dos primeras características vuelven a ser utilizadas en las restantes obras de “Escombreries”), si deben puntuarse como relevantes dentro del lenguaje compositivo utilizado por el músico debido en gran parte a la continua intermitencia de su uso durante toda su producción en cuanto al género vocal.

Esto ofrece ya diversos puntos de unión entre las obras inéditas y las canciones líricas publicadas que serán analizadas sucesivamente, conformándose de este modo como las primeras constantes del desarrollo del estilo compositivo del autor en sus obras para voz y piano.

Cabe apuntar que el registro de las líneas vocales de las tres composiciones se extiende entre ámbitos muy similares. En la primera canción lírica la nota más grave que aparece es un ‘*re*³’ y la más aguda el ‘*mi*⁴’ (ámbito de novena menor), en la segunda y en la tercera el registro se extiende desde ‘*sol*³’ a ‘*mi*⁴’ (ámbito de sexta mayor). Es decir, en cuanto a los agudos todas las canciones comparten el mismo sonido, diferenciándose en los bajos en una relación de cuarta justa.

³⁸⁷ Así por ejemplo, en el ciclo del *Combat del somni* se puso en música poemas del poemario, siendo escritas durante ocho años, desde 1942-1948. Esto es también apreciable en el trabajo de algunos compañeros de generación, como Manuel Blancafort. De tal forma, durante la primera mitad del s. XX, este último escribió dos ciclos de canciones líricas relacionadas entre sí por la temática de sus textos y en los que empleó para su composición dos (*Tres cançons de Nadal*, 1920-22) y cuatro (*Quatre cançons*, 1920-1924) años respectivamente (GARCÍA GIL, Desirée. Las canciones líricas de Manuel Blancafort: Análisis poético-musical. Trabajo de Investigación Tutelada. Universidad de Granada, 2007). Algo diferente ocurre con Robert Gerhard, el cual, a excepción de sus dos primeros ciclos (*L’infantament meravellos de Scherezada* y las catorce *Cançons populars Catalanes*) que fueron elaboradas en dos años, los restantes fueron escritos en años concretos (HOMS, Joaquim. *Robert Gerhard y su obra*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1987, pp. 133-134).

Debido a esto, la melodía vocal podría ser interpretada por las dos principales voces femeninas de soprano y contralto, extendiendo este hecho a la producción cancionística del compositor en su totalidad.

Por lo tanto, la voz elegida en las canciones líricas de Mompou, no depende tanto de la tesitura como del timbre elegido: en este caso el músico no busca una extensión sino un color determinado. En sus partituras manuscritas, el músico no indicó la voz a solo que debía interpretar el cantante (o la cantante): en las ediciones, algunas de ellas también lo omiten (en las franceses aparece la palabra 'chant', sin ninguna otra indicación al registro) o indican 'soprano' (UME).

Debe considerarse que el reducido ámbito de las voces recuerda al uso melódico de las piezas populares tradicionales, en la que la tesitura empleada difícilmente supera la octava justa. Por otro lado, debido a la facilidad de interpretación con respecto al cantante, éstas no se conciben para el lucimiento del mismo, sino que es evidente una mayor preocupación por hacer perfectamente comprensible el texto y de ahí el auge por la utilización de la escritura silábica y la carencia de melismas.

También es llamativa la unificación interna de las tres canciones líricas en cuanto al tratamiento rítmico, al ser uno de los aspectos determinantes que permiten su agrupación. Éstas utilizan mayoritariamente valores de negras y corcheas, presentando la tercera pieza la única diferencia a este respecto con la aparición de semicorcheas.

Resulta significativa la subdivisión rítmica de ésta última, 'Quand l'amant sortí', porque mientras las dos primeras muestran el compás de 4/4, ella presenta 4/8, pero el diseño de su figuración remarca la idea de realizarse en cuatro tiempos y no a dos como podría esperarse de dicho compás.

Esto demuestra que fue el propio compositor quien voluntariamente utilizó los mismos criterios rítmicos para aunar las tres composiciones. Por lo tanto la subdivisión rítmica de cada una de ellas es similar, y diferente en las de 1915 y 1919: es esta una de las razones por las que se excluyen de su integración en el ciclo.

Quant l'amant sortit

Fi

Del començament
al Fi

Ejemplo 2. 'Quand l'amant sortit', 1914.

Como se evidencia en la pieza del ejemplo 2, el discurso de la voz presenta una clara dependencia del piano, reflejo de sus comienzos en la composición por medio de este género: todos los juegos rítmicos y melódicos suceden en ambos planos de forma similar y simultánea.

Ya que se trata de las primeras composiciones de Mompou dentro de este género es apreciable que en muchas ocasiones, la relación entre el soprano y el piano se establece como si se tratara de un ejercicio de armonía en la que no existe independencia entre las voces del piano y el cantante, con líneas melódicas poco variadas en el discurso del instrumento.

Este estatismo y repetición del material presupone la idea de una composición sujeta a los cánones clásicos de composición en el que el movimiento debe de ser ordenado y homogéneo. Así son recurrentes los movimientos directos entre piano y voz en cada una de las tres canciones líricas del ciclo, acentuándose en la tercera de las piezas donde la coordinación entre las dos secciones musicales hace coincidir no solo el movimiento de las voces sino también la figuración empleada.

En el ejemplo dos, todos los juegos rítmicos, melódicos o motivicos suceden tanto en el piano como en la voz, no existiendo por lo tanto ninguna independencia en cuanto a los planteamientos constructivos de cada uno de ellos. Es esta una de las mayores características de unificación de las piezas dentro del mismo ciclo, como también una de las pautas que declaran los coherentes inicios de composición dentro del género lírico: el tratamiento en las obras posteriores revelará también esta homogeneidad y repetición.

Esta homogeneidad entre voz y piano no se revela en las piezas posteriores, criterio que sirve, junto a otros, para diferenciarlas del ciclo *Serres Chaudes*.

Así en los extractos recuperados de ‘Quand l’amant sortit’ de 1915 el acompañamiento pianístico, aunque incompleto, no se concibe como una sustentación de la voz como se aprecia en el ejemplo dado, sino como una descripción del texto.

Resulta llamativa la agrupación de figuras en el piano (cinco más cinco) que producen una sensación métrica opuesta a la voz del cantante (ejemplo 3). Al mismo tiempo, dicha desigualdad se contrapone con la homogeneidad rítmica de las piezas de *Serres Chaudes*. La continuidad de semicorcheas entre la mano derecha e izquierda del piano, puede simular la idea del poema de un ‘amor que se desvanece o aleja’, de algo que está en continuo movimiento, a diferencia de un simple apoyo armónico.

Quand l'amant sortit

Quand l'a - mant sor - tit J'en - ten - dis la por - te
Et j'ai vu la mort J'en - ten - dis son a - me

1^a 2^a

quand l'a-mant sor - tit Elle a - vait sou - ri
Et j'ai vu la mort qui l'at - tend en - core

mais quand il ren - tra J'en - ten - dis la lam - pe

mais quand il ren - tra

Une au - tre était là

Ejemplo 3. 'Quand l'amant sortit', 1915

En el ciclo *Serres Chaudes*, la uniformidad de su discurso pianístico y vocal, en el que se repiten los mismos diseños rítmicos y melódicos en los dos planos de la composición, no es evidente en su desarrollo armónico funcional o modal. En términos generales las tres piezas juegan continuamente con la alternancia entre tonalidad y modalidad no solo en cuanto al planteamientos generales de ésta (como la tonalidad o modalidad sobre la que están compuestas, al apreciarse giros hacia diferentes centros tonales y modales), sino a través de las relaciones que se establecen entre la voz y el piano.

La melodía vocal está constituida dentro del sistema modal mientras que el piano establece relaciones internas de tipo tonal: esto si bien no trunca el desarrollo compositivo ya que dentro de estas relaciones existe una lógica compositiva, si juega con una cierta ambigüedad sonora. Este uso es una de las principales características diferenciadoras del estilo de Mompou, el cual sirve para unificar las obras no editadas con las editadas, evidenciándose, al mismo tiempo en la totalidad de su catálogo.

De este modo, en sus obras pianísticas Mompou hace un uso coordinado entre el material tonal de naturaleza funcional, con el tonal de naturaleza no funcional. En las piezas para piano de los años diez, los acordes, de naturaleza modal, se construyen a partir de las líneas melódicas superiores, desplazadas éstas a través de movimientos tonales y resueltos también según sus principios lógicos. Así por ejemplo, en la tercera pieza de *Scènes d'Enfants*, después de la introducción en 'Mi menor', las armonías se gestan dentro del modo locrio mientras las línea superior continúa con la tonalidad anterior.

La principal característica aglutinadora de las tres piezas de *Serres Chaudes* consiste también, en que la línea vocal presenta una naturaleza tonal o modal, la cual no es respetada o enfatizada a su vez por el piano. De tal modo, en los casos en los que la melodía de la voz sigue unos parámetros de construcción evidentemente tonales con claras resoluciones y sin ambigüedades sonoras, el discurso del piano juega con la expectación del oyente al procurar acordes que aunque de naturaleza tonal no se despliegan según la lógica armónica predecible, que exige tanto la melodía de la voz como su propia disposición. Es decir, se amalgama un discurso funcional en la voz, con otro no funcional en el piano. Esto es notable tanto en el tratamiento musical de la primera pieza en cuanto a la relación del piano con la voz y en la segunda en cuanto a la resolución final de la misma.

En ‘Elle l’enchâina dans une grotte’ (1914), de forma estrófica, la voz es evidentemente tonal, de clara reminiscencia popular debido a las reiteraciones y a la simplicidad de sus giros que enfatizan una previsible resolución, mientras que el material del piano es muy poco predecible y continuamente inestable, creando una expectación voluntaria. Por ejemplo, el paso de una estrofa a otra se realiza a partir de un grado sustitutivo de la dominante como es el tercero (c.8), que ya implica cierta ambigüedad sonora, mientras que el primer grado donde resuelve presenta la séptima menor en bajo (ejemplo 4). Además, todos los acordes de tónica, a excepción del último muestran la séptima en el registro grave.

I
Elle l'enchâina dans une grotte

Fi (.)

(.) Aquesta repetició es per el darrer cant només

Ejemplo 4. ‘Elle l’enchâina dans une grotte’, 1914

Por lo tanto, la soprano contrasta con el acompañamiento pianístico por la contraposición entre su sugerencia o posibles implicaciones tonales y la ambigüedad que introduce el piano. Éste comienza los cuatro primeros compases con dos acordes (en valores de blanca con puntilla y negra) del primer grado con séptima menor y quinto grado con séptima mayor de ‘reb’³⁸⁸: es notable que la sonoridad del primer acorde no es la que le corresponde, sino la de quinto con séptima, mientras que el segundo acorde ‘no suena’ a quinto debido a la séptima mayor. Es decir, Mompou escoge aquí un procedimiento armónico muy a la manera de Debussy, al plantear dos acordes que funcionales, y por lo tanto, centros armónicos, mientras que su sonoridad crea una expectación y tensión en el oyente que no se espera en un desarrollo tonal. Debido a esto es de suponer que el compositor requiere la atención del oyente nada más comenzar la obra.

Además, la duración del primer acorde (blanca con puntillo) no es arbitraria. La séptima menor empleada en el bajo del piano (‘dob’) chocaría con la última nota del arpeggio de ‘reb’ sobre el que comienza la voz, do natural, si el músico no hubiera cambiado de acorde con el quinto con séptima menor del último tiempo del compás. Aunque el material musical del instrumento en dicha pieza está sustentado principalmente por acordes en valores largos, las pocas y breves melodías entre las líneas internas del piano encontradas en su transcurso pueden considerarse más como una concatenación de intervalos en valores breves o paralelismos de éstos con base acordal (cc. 5-9), que como verdaderas líneas melódicas.

Debido a esto, se pueden señalar la utilización de procedimientos armónicos clásicos o tradicionales en ‘Elle l’enchâna dans une grotte’ (ver ejemplo 4): abundancia de movimientos contrarios entre las voces superiores del piano en los (cc. 5 y 9); la voz es doblada por la línea superior del instrumento, (c. 9); movimientos paralelos (c.10), concatenación de sextas paralelas (c.7), notas de paso y las cambiatas con notas paralelas cuando la sonoridad del compás se sostiene sobre el mismo acorde (c. 6). Por lo tanto, nos encontramos ante una obra en la que contrastan por un lado los planteamientos clásicos de composición, ya no solo tonales sino también en la forma

³⁸⁸ El centro en ‘reb’ toma como punto de referencia la insistencia en dicho sonido durante toda la composición. También se puede entender el segundo acorde como tónica de “lab” atendiendo a la armadura, pero esta solución plantearía que la obra empieza sobre el cuarto grado y sería un uso poco convencional si se tiene en cuenta la restante producción de la época.

musical elegida³⁸⁹, con las nuevas tendencias francesas en cuanto a la concatenación de acordes sin resolución tonal tanto en el progreso de los acordes como en la resolución de las disonancias.

El carácter clásico de la obra también viene señalado en la textura empleada, melodía acompañada, demostrable sobre todo por el hecho de que el entramado musical que recorre el piano se sustenta principalmente en un tejido armónico con pocas líneas melódicas. La figuración rítmica empleada denota el interés de Mompou por aligerar el canto mientras se resalta la lentitud del acompañamiento pianístico, es decir, mientras la línea superior se mueve a través de corcheas y negras, en las líneas inferiores aparecen acordes de valores largos como la redonda y la blanca. Por otro lado también es remarcable una ligera influencia de Fauré o Ravel en esta canción gracias al uso del tercer grado (c.7) como pedal en el bajo del piano, procedimiento empleado al mismo tiempo por gran parte de la música folclórica.

Además, es evidente la intención de Mompou por no asentar ningún centro tonal o modal en estas piezas y que en este sentido puede relacionarse, de nuevo, con su producción para piano del mismo período. Así en el género para tecla son evidentes la utilización de recursos que otorgan color al discurso como la modalidad y el continuo cambio entre los relativos mayor y menor, usado este último procedimiento de especial forma en la cuarta y última pieza de ‘Planys’, donde son continuos los cambios entre la modalidad frigia y dórica: de tal modo, las armonías de ésta se caracterizan por la superposición de intervalos de quintas y séptimas con notas añadidas, en el que las disonancias no se resuelven, o en el caso de que lo hagan, lo realizan de forma melódica pero no armónica.

Esta variedad de centros tonales y modales es también evidente en las canciones de “Escombreries”. La primera canción lírica, ‘Elle l’enchâna dans una grotte’ (ver ejemplo 4), sobre el modo lidio de reb, con una recurrente enfatización del primer grado modal y una cierta ambigüedad debido a la ausencia del cuarto grado, que solo aparece en una ocasión en la melodía del soprano en el compás 7; en ‘Quand l’amant sortit’ (ver ejemplo 2) es apreciable la continua oscilación entre ‘La Mayor’ y ‘La lidio’.

La segunda pieza del ciclo (véase ejemplo 5) en la que la ambigüedad sonora que se obtiene a través de la presentación inicial del acorde de dominante es utilizada al

³⁸⁹ Se trata de una composición estrófica, A1 (cc. 1-4) – A2 (cc. 5-8)- A2” (cc. 9-10) sin un claro contraste entre sus secciones, sino una reelaboración del mismo material.

mismo tiempo en las otras dos piezas del ciclo. 'Et s'il revenait un jour' comienza con dos compases armónicamente idénticos tanto entre ellos como a nivel rítmico. Ambos se inician con dos acordes del quinto grado de 'mib' seguido de otro sobre el cuarto en los tiempos primero y segundo de compás, que son sustituidos en los siguientes dos pulsos por dos acordes similares en cuanto a su funcionalidad como son el tercero y el segundo: la homogeneidad no se respeta por completo en el segundo compás ya que no aparece el segundo grado y por lo tanto, no tiene acorde sustitutivo. La unificación se emplea también entre la parte vocal y la instrumental ya que además de los movimientos paralelos anteriormente citados, en el primer compás la melodía vocal queda sustentada por la línea del tenor y en el segundo por la del contralto.

Et s'il revenait un jour

Et s'il re - ve - nait un jour que faut - il lui di - re.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4 and a quarter note A4 in the first measure, followed by a half note B4 and a quarter note C5 in the second measure. The middle staff is the tenor line, starting with a half note G3 and a quarter note A3 in the first measure, followed by a half note B3 and a quarter note C4 in the second measure. The bottom staff is the bass line, starting with a half note G2 and a quarter note A2 in the first measure, followed by a half note B2 and a quarter note C3 in the second measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Di tes - lui qu'on l'at - ten - dit jus qu'à s'en mou - rim

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note D4 and a quarter note E4 in the first measure, followed by a half note F4 and a quarter note G4 in the second measure. The middle staff is the tenor line, starting with a half note D3 and a quarter note E3 in the first measure, followed by a half note F3 and a quarter note G3 in the second measure. The bottom staff is the bass line, starting with a half note D2 and a quarter note E2 in the first measure, followed by a half note F2 and a quarter note G2 in the second measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a half note G4 and a quarter note A4 in the first measure, followed by a half note B4 and a quarter note C5 in the second measure. The middle staff is the tenor line, starting with a half note G3 and a quarter note A3 in the first measure, followed by a half note B3 and a quarter note C4 in the second measure. The bottom staff is the bass line, starting with a half note G2 and a quarter note A2 in the first measure, followed by a half note B2 and a quarter note C3 in the second measure. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Ejemplo 5. 'Et s'il revenait un jour', 1914

Así, 'Et s'il revenait un jour' se forma sobre 'MibM', aunque esta tonalidad resulta muy confusa ya que no se afianza hasta prácticamente el final de la canción cuando en el compás 4 resalta la lógica tonal con la aparición de la cadencia en la que el quinto grado que se convierte en quinto con séptima en el siguiente pulso para terminar sobre el primero precedido de un retardo (c. 5, véase ejemplo 5).

Una de las divergencias encontradas entre las tres piezas que conforman el ciclo está relacionada con la duración de las mismas, ya que la primera se construye con un total de 12 compases, 5 la segunda y 15 la tercera. Es decir, la primera y la última son bastante similares en cuanto a su longitud, no así, la última, que es la más breve. Además, la primera y la tercera pieza están relacionadas en cuanto a su estructura interna, ya que ambas presentan tres secciones diferentes, siendo la última de ellas la recapitulación de la primera sección, indicada a su vez mediante indicaciones de repetición. Ahora bien, la primera canción lírica se atiene a la forma estrófica, ya que la parte central (a partir del c.9) está basada en material que ya aparecía en A (c.5), tanto en el aspecto motivico-temático como en lo referente al centro modal (véase ejemplo cuatro). Por su lado, 'Quand l'amant sortit' es una forma lied tripartita, ya que la sección contrastante (la central, B) es completamente nueva (véase ejemplo 2, cc. 12-15). En esta sección aparecen por primera vez valores de corcheas tanto en el piano como en el registro agudo de la voz, siendo a su vez característicos los descensos cromáticos en las voces internas del instrumento, si bien esta sección central guarda fuertes reminiscencias con el estilo recitativo debido a la recurrencia vocal sobre las mismas notas: esta repetición vocal es una tendencia que solo tiene lugar en estas primeras obras ya que posteriormente escribirá todas las secciones completas aunque estén basadas en repeticiones literales.

La idea de utilizar signos de repetición lleva a la idea de que el músico concibe las piezas dentro de la tradicional estructura de forma de lied tripartito, con la repetición final presentada al principio de la composición. Esto es más llamativo por el hecho de que no son obras completamente finalizadas, presentado en muchos casos tan solo una indicación somera del contenido del discurso. Aún cuando el desarrollo de la canción no está acabado, el compositor plantea ya desde el primer momento la secuencia de la pieza. También es llamativo dentro de estas primeras obras que no existe un trabajo de desarrollo motivico puramente contrastante entre las canciones tal como ha sido indicado, sino una yuxtaposición de elementos homogéneos entre sí: característica

evidente en las piezas posteriores, por lo que se presume desde el principio una coherencia estilística.

Esto debe sumarse al hecho de que está gestando dentro del género y que por lo tanto debe copiar en cuanto a estructura a los compositores anteriores, pero se aleja de ellos en cuanto a su planteamiento armónico y modal, como se apunta por el hecho de terminar una pieza sobre el tercer grado. También la utilización de los signos de repetición pueden estar relacionados con la idea de que Mompou está probando las posibilidades sonoras que ofrece esta plantilla: por un lado, conoce los presupuestos de otros compositores (la tradición) y por otro, aplica su propio estilo en materia de trazado armónico. Por lo tanto, la unidad del ciclo viene dado en gran medida por diferentes características como la relación entre el discurso vocal y pianístico que mientras el primero presenta una naturaleza tonal y funcional, el acompañamiento del instrumento se basa en él, pero para elaborar un discurso no funcional y sonoramente ambiguo por la ausencia de desarrollos funcionales; el repetido uso de los enlaces de séptimas paralelas y la relación silábica música-texto.

El estudio analítico presentado revela además cuáles son las características estilísticas de las restantes piezas del período, las cuales, aún con evidentes divergencias con respecto al ciclo *Serres Chaudes*, muestran características propias del estilo de Mompou.

Las composiciones para voz y piano de Mompou de 1915 y 1919 se diferencian por la monotonía temática y las continuas repeticiones motivicas evidentes en todas las partes del discurso, relacionándose en cuanto este uso, con la música popular. Dichas duplicaciones no se evidencian solo en la continua presentación de determinados pasajes (que conllevarían una determinada forma musical, como el lied o la forma estrófica, basadas en repetición), sino también en las notas al unísono de la voz.

El compositor utiliza continuamente el registro medio para la cantante por lo que ninguna de las composiciones muestra demasiadas dificultades técnicas: en su mayoría se mueven por grados conjuntos coloreadas por saltos de cuarta y tercera. La *cançó de l'Avia* presenta mayor movimiento melódico gracias a sus desplazamientos a la octava.

La cançò de l'avia

L'a - via can - ta, u na can - çò quand a - nem pel

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major (one sharp) and 2/4 time, with lyrics: "L'a - via can - ta, u na can - çò quand a - nem pel". The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music is in a simple, folk-like style.

mon pi - do - lant - nem la can - çò, es de

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line has lyrics: "mon pi - do - lant - nem la can - çò, es de". The piano accompaniment continues with chords and simple melodic lines.

un o - cell a - ban - do - nat pel seus

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line has lyrics: "un o - cell a - ban - do - nat pel seus". The piano accompaniment provides harmonic support for the final line of the song.

Ejemplo 6. 'La Cançó de l'Avia', 1915, cc. 1-9

Las notas al unísono aparecen no solo en diferentes tiempos del compás, sino también dentro de las subdivisiones. Esta repetición de sonidos está determinada por el texto, ya que el compositor reserva los valores de mayor duración para delimitar el final de los versos. Además, gracias a este recurso el compositor infiere dinamismo al texto, ya que acelera o ralentiza la presentación del mismo. Por lo tanto existe un evidente interés por parte de Mompou en que la música delimite el texto, mostrando la relación entre la sintaxis textual y la musical ya que cada uno de los valores de mayor duración coincide con la última sílaba del verso.

La repetición implica a su vez una determinada forma musical. La mayoría de las canciones líricas de los años diez presenta forma estrófica sin secciones de contraste. Ésta es adecuada para la puesta en música de poemas extensos que requieren también de continuas secciones musicales para ser presentados de forma completa: si cada una de las secciones musicales fuese contrastante con la anterior, la variedad del discurso perdería la coherencia que requiere Mompou. El poema de Maeterlinck utilizado en la canción lírica de 1915 y 1919, es mucho más extenso que el presentado en el boceto de la canción. Aún cuando no se indica éste de forma completa debajo de la línea vocal, el mismo viene explicitado en cada una de las portadas de las canciones líricas, por lo que a pesar de no estar indicados en todos los casos signos musicales que determinan la repetición del discurso musical y por consiguiente el sucesivo fragmento del texto, éste podría ser susceptible de ser interpretado al considerar el músico el poema en su totalidad.

De tal modo, en el ciclo de 1914 el compositor utiliza formas estróficas tanto en la primera como en la última pieza, con indicación implícita de su repetición: mediante notación textual en ‘Elle l’enchâina dans une grotte’ (‘Aquesta repetición es per el barrer cant no més’, ejemplo 4, c. 6) y musical en ‘Quand l’amant sortit’ (‘Del començament al Fi’, ejemplo 2, c. 15). Fuera del ciclo, las versiones de ‘Quand l’amant sortit’ de 1915 y 1919 presentan la misma estructura bipartita (AA), que se presumen como estrófica si Mompou hubiera terminado las piezas. En ambas canciones, la repetición vocal es idéntica, no ocurriendo lo mismo con el material del piano, éste último presenta un cambio de disposición de una sección a otra, aunque mantiene el mismo contenido, permaneciendo prácticamente invariable en la versión de 1915.

En ‘Quand l’amant sortit’ de 1919 no se presentan cambios sustanciales entre sus distintas secciones. La diferencia entre las dos secciones que la conforman (A, cc. 1-10; y A’, cc. 11- 19) consiste en el cambio de registro del discurso del piano una octava

inferior, permaneciendo invariable el resto del material. Al mismo tiempo, es apreciable como el registro más agudo del instrumento dobla en algunas ocasiones el registro vocal, pero en su octava superior. En este mismo sentido la melodía aguda de la mano derecha del piano presenta una curva melódica que en ciertas ocasiones coincide con la melodía vocal, hasta que al final de frase (c. 6) ambos discursos cantan al unísono.

Similar procedimiento es apreciable en *La cançó de l'Avia*, donde el registro agudo dobla el registro vocal. Esta pieza representa un punto de inflexión con respecto a las canciones líricas compuestas en los años diez. Es aquí donde se puede apreciar resoluciones armónicas funcionales en el piano y la voz, elaborando ambos planos de la composición una evidente naturaleza tonal. De hecho, *La cançó de l'Avia* está compuesta sobre la tonalidad de 'Mi menor natural', sin ningún acercamiento a otros centros tonales como si ocurre en las piezas sobre textos de Maeterlinck.

También es llamativa esta partitura por la forma elegida, ya que presenta una sección que puede considerarse contrastante. De tal modo, el músico utiliza en ella dos secciones contrastantes: A (cc. 1-5) - A' (cc. 6-10) - B (cc.11-20)- B'(cc. 21-27).

Especiales planteamientos requieren la consideración de las secciones 'contrastante' dentro del estilo de Mompou. Ellas presentan escasas modificaciones con respecto al trabajo motivico-temático e incluso a la presencia de nuevos centros tonales o modales.

En efecto, la diferencia de secciones viene dada por pequeñas variaciones que resaltan dentro de la monotonía y el estatismo de sus composiciones. Un pequeño cambio de color referido a la aproximación a otros centros modales, e incluso ligeras variaciones rítmicas pueden destacar de forma especial dentro de toda la quietud de sus composiciones. Esto es evidente en el cambio de textura de la sección B (cc.11-20) de *La cançó de l'Avia*: De una disposición prácticamente homofónica por la regularidad de movimiento del material en la sección A (cc.1-11, ejemplo 6), a la construcción discontinua de acordes en las dos manos en la sección B (cc. 12-21).

pa - - res diu la can - çó qu'el par - dal

a les pa - res l'a - nyo - ran - ça van vo - ler fu -

gir del niu i van cau - - - re

Ejemplo 7. 'La Cançó de l'Avia', 1915, cc. 11-20

La relación entre el acompañamiento pianístico y la soprano muestra una gran diversidad de utilización ya que en cada uno de las piezas se ha utilizado un

procedimiento diferente. Se hacía referencia en el ciclo *Serres Chaudes* a que la homogeneidad del discurso pianístico asemejaba a un ‘ejercicio de armonía’ (con una gran proliferación de acordes de séptimas en paralelo y con lento ritmo armónico), basado en una ‘soprano dada’. Las versiones de ‘Quand l’amant sortit’ de 1915 y 1919 presentan mayor variedad y dinamismo entre las voces internas del piano. De tal modo, en ‘Quand l’amant sortit’ de 1915, el instrumento realiza valores de semicorcheas en un intento de acompañar al registro vocal con otra melodía monodica (véase ejemplo 3), pero sin suponer un punto de apoyo tan llamativo como ocurre en la versión de 1919 (véase ejemplo 7). En ésta, aunque la línea superior del piano describa una interválica coincidente con el diseño vocal, todo el restante acompañamiento está basado en la concatenación de sextas paralelas cromáticas (cc.1-6). Esta concatenación de intervalos propicia, tanto en *Serres Chaudes* como en las obras posteriores, la aparición de breves escalas diatónicas ascendentes y descendentes.

Es evidente que el paralelismo estricto en las voces interiores con su marcada direccionalidad de la pieza de 1919 va en contra de la sensación de centro tonal, el cual queda disipado para el oyente que encuentra como único punto de referencia sonora la repetición de sonidos, al igual que ocurría con las canciones líricas de *Serres Chaudes*. Estos planteamientos armónicos también son notables en el ciclo como en la pieza de 1915, ‘Quand l’amant sortir’. De tal modo, en las composiciones de 1914 se amalgaman las líneas sonoras de naturaleza funcional de la melodía vocal con aquellas no funcionales del discurso pianístico. En la pieza de 1919, ‘Quand l’amant sortir’, coexisten de igual modo dos situaciones sonoras diferentes ya que mientras la melodía vocal se construye dentro del modo frigio, el acompañamiento pianístico insiste en la repetición del quinto y primer grado de la tonalidad de La menor. De tal modo, el compositor juega insistentemente con la ambigüedad del material. Además, cabe destacar dentro de esta pieza como Mompou utiliza los sonidos aparecidos en el primer compás, a los que diferentes y sutiles modificaciones hacen que se produzca un cambio de textura. Así, en el compás 1 y en los compases 5-6 se presentan las mismas notas, pero con un cambio de modo (c. 1- ‘Mi eolio’/ c. 5- ‘Mi frigio’) y por lo tanto de textura: al mismo tiempo la secuencia de la línea vocal es consecuencia de la direccionalidad del giro melódico en la sección del piano (véase ejemplo 7).

Si las composiciones de 1914 llamaban la atención por la presencia de los intervalos de séptima, en la versión de 1919 incide en el uso de sextas paralelas tal como ya ha sido mencionado. Pero a su vez Mompou enriquece esta composición tanto

con los intervalos estrictos (de sexta) como con acordes de séptima en segunda inversión no estrictos.

Puede concluirse que en las canciones líricas recuperadas de “Escombreries” el compositor juega con el uso de una subrayable ambigüedad sonora, siendo como punto de separación *La Cançó de l’Avia* donde las resoluciones pueden ser predecibles tonalmente. Al mismo tiempo, le es grato concatenar procedimientos tonales en el discurso de la voz con otros no funcionales en el registro del piano, pero surgidos a partir de la búsqueda de una determinada sonoridad tomando como base la melodía vocal. Es evidente que ninguna de las piezas analizadas requiere una gran destreza técnica ni a nivel instrumental ni vocal, ya que en ellas se busca la prolongación de un determinado sonido. Esto es evidente incluso en la escritura de ‘Quand l’amant sortir’ de 1915 en la que el discurso del piano concebido a base de semicorcheas es adornado en diferentes ocasiones por figuras de negras surgidas a partir de esos mismos valores. Es decir, Mompou empieza a buscar ya en sus primeros intentos de composición lírica un peculiar sonido, en el que el interés principal recae en el hecho de hacer al texto perfectamente entendible auspiciado por la característica sonoridad que produce el estatismo de intervalos abiertos.

1.2.3. Relación texto-música

La característica más evidente en cuanto a la relación música-texto en las canciones líricas inéditas de los años diez, es el intento del compositor por hacer el discurso literario perfectamente entendible, adaptado a las medidas largas o breves de las sílabas para declamar el acento prosódico correcto respetando así las subdivisiones lógicas del discurso.

De tal modo, es apreciable una escritura silábica, habitual en la canción culta, con escasa presencia de melismas en prácticamente todas las composiciones. Al mismo tiempo, la coherencia literaria-musical se realiza en primer lugar a través de la concordancia entre los versos y el discurso musical, ya que el compositor delimita cada uno de ellos utilizando para la última sílaba el valor más largo de las notas empleadas hasta ese momento. En segundo lugar, la correspondencia viene determinada mediante la utilización de cada uno de los versos sobre una frase o semifrase musical. Por ejemplo, la pieza ‘Elle l’enchâina dans una grotte’ de 1914 (ejemplo 4) donde la última sílaba del primer verso (‘Elle l’enchâina dans una grotte’) finaliza sobre el ‘fa3’ en

valor de negra seguido de silencio de blanca, cuando todas las duraciones anteriores eran de corchea (cc.1-2).

Esta pieza resulta interesante por dos razones principales. Es la única en la que Mompou repite la misma frase musical para dos versos diferentes, procedimiento que no volverá a repetir en las piezas posteriores: el material sonoro utilizado para poner en música el primer verso (cc.1-2), reaparece íntegramente nada más ser escuchado (cc. 2-3).

En las piezas de ese mismo año, se pueden encontrar secciones melismáticas, procedimiento poco usual en las canciones líricas de Mompou. Así, en la última composición del ciclo *Serres Chaudes*, ‘Quand l’amant sortit’ Mompou añade breves melismas de dos notas, primando de este modo, lo musical sobre lo literario.

Lletra

quand l'a - mant sor - tit

j'en - ten - dis la por - te

quant l'a - mant sor - tit E - lle a - vait so - u - ri

Mais quand il ren - tra

J'en - ten - dis la lam - pe Mais quand il ren - tra

Une au tre etait là

Et j'ai vu la mort

Ejemplo 8. Parte vocal, ‘Quand l’amant sortit’, 1914

Puede apreciarse como en los compases 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 17 y 18 se utilizan melismas de dos notas durante los últimos tiempos del compás. Al mismo tiempo la delimitación de los versos se lleva a cabo mediante la utilización de valores largos (por ejemplo en la corchea del c. 3) y de silencios. En esta pieza también queda señalado de un modo muy claro la delimitación de las estrofas textuales. De este modo, el poema de Maeterlinck se divide en cuatro estrofas de cuatro versos cada uno. Mompou marca dicha división mediante un cambio de compás, ternario entre la primera y la segunda estrofa (c.11) y binario entre la segunda y la tercera estrofa (c.16).

También es llamativo que aunque la escritura sea silábica, el compositor no considera totalmente la fonética francesa. La palabra ‘une’ del último tiempo del primer compás en ‘Elle l’enchâna dans une grotte’ de 1914 (véase ejemplo 4) se despliega sobre dos notas, aunque su declamación la emitiría sobre una sola sílaba. Para solventar este problema y continuar con el discurso de corcheas, Mompou vuelve a repetir la misma nota sobre esta palabra. Este uso de la sintaxis del poema lleva a considerar que Mompou realiza la separación silábica de la palabra francesa del mismo modo que se realiza en castellano, es decir, sin tener en cuenta que el francés no es una escritura fonética, al no coincidir las sílabas con los sonidos.

El compositor consigue un evidente provecho del francés desde las primeras obras inéditas de 1914 hasta la última de 1919. Las terminaciones sonoras del idioma galo son remarcadas de dos modos diferentes según la fecha de composición. En la versión de 1914 de ‘Quand l’amant sortit’ (véase ejemplo 2), la primera palabra corresponde con una sola nota (c.1), mientras que en la de 1915 sobre ese mismo sonido fonético se extiende un pequeño melisma de dos notas (c.1); e incluso en la palabra ‘mais’ durante la versión de 1914 (c. 12) consiste en una sola nota, mientras que en la de 1915 (c.10) vuelve a ejecutarse un melisma de dos notas. Por tanto, en los inicios de su escritura para voz y piano Mompou no tenía tan en cuenta las necesidades declamativas del idioma francés, cuya importancia para la realización de las canciones fue adquiriéndose progresivamente.

Al mismo tiempo puede tenerse en cuenta que debido a que la declamación natural del francés tiende a acentuar las últimas sílabas de las palabras, muchas de ellas se ejecutan en tiempos o mitades débiles del compás, que suavizan dicha acentuación. Uno de los ejemplos más claros de esta utilización se presenta en ‘Et s’il revenait une jour’ de 1914 (véase ejemplo 5), donde los últimos tiempos del compás a cuatro presentan sonidos fonéticos tónicos.

De este modo, la relación música-texto en las primeras composiciones para voz y piano de Mompou se caracterizan por una falta de fidelidad a la correspondencia sintáctica y fonética del texto, cuyo reflejo bien podrá encontrarse en las obras de la siguiente década. El músico prioriza la música sobre la melodía vocal ya que escribe canciones líricas desde el piano, y no tiene en cuenta las posibilidades de coordinación entre el contenido musical y textual, que tanto podrían enriquecer la composición.

1.3. *L' hora grisa*: Primera canción lírica publicada

L' hora grisa es la primera pieza lírica editada de Mompou y aunque se gesta en el mismo período que las composiciones analizadas en el apartado anterior, fue el mismo compositor quien llamó la atención sobre dicha pieza al acceder a su difusión pública. La primera edición vio la luz en Barcelona el 1 de septiembre 1922 gracias a la editorial de Francisco Martí³⁹⁰, y según Kastner fue fruto del causal encuentro entre el compositor y el editor en Barcelona³⁹¹. Su estreno tuvo lugar en el Palau de la Música Catalana (Barcelona) el 12 de marzo de 1923, interpretada por Josep Caminals al piano y Carme Amat como soprano, y a partir de 1954 las siguientes impresiones corrieron a cargo de UME³⁹². En 1922, fecha de la edición de Martí, Mompou es ya un compositor reconocido por la calidad de su trabajo compositivo tanto en París y a raíz de éste en España. Es obvio que este éxito facilitó las posibilidades de publicación del repertorio pianístico y lírico que Mompou ya había gestado, al mismo tiempo sirvió para que el compositor encontrase más seguridad a la hora de mostrar al público su trabajo, especialmente el realizado sobre canción lírica: ya no se trataba de un estudiante de piano, sino un compositor que estrenaba sus obras en París y éstas eran aclamadas por la crítica más relevante de la época extranjera y española, Vuillermoz y Salazar respectivamente.

La editorial donde se publica *L' hora grisa*, en Francisco Martí, era una entidad modesta (evidente por la baja calidad de sus publicaciones) y con pocos recursos técnicos a su disposición que se dedicaba a publicar a autores catalanes relacionados con el mismo ambiente cultural: no será hasta 1931 cuando las canciones líricas de Mompou son editadas por una empresa de más envergadura como Lerolle Rouart en París. Pero tanto la publicación como la composición de *L' hora grisa* en Barcelona está

³⁹⁰ MOMPOU, Frederic. Cessió, venda i traspàs dels dret d'edició d' l'obra *L' hora grisa*. FM, BNC. M 4983/46, 2.

³⁹¹ KASTNER. *Federico Mompou*, p. 63.

³⁹² BARCE. *Frederic Mompou*, p. 129.

relacionada estrechamente con las relaciones que mantiene el compositor. Así, el texto hace referencia a un paisaje natural que presumiblemente podría ser el entorno agreste de La Garriga (Barcelona), lugar donde Mompou conoce a Blancafort (autor del texto) siendo además el sitio de encuentro con los restantes contertulios de ‘L’Ermita’, poetas y músicos en formación. Es decir, el incipiente interés que Mompou muestra hacia el género lírico entre 1914 y 1915 cuando compone ocho piezas para voz y piano³⁹³, estuvo en gran medida fomentado por el ambiente artístico y personal que frecuentó en aquella época en Barcelona, gracias al intercambio de ideas que compartió con sus amigos artistas. Por lo tanto, publicar en la editorial de un amigo conocido y que también se dedicaba a publicar las primeras composiciones de otros músicos catalanes como Manuel Blancafort, responde en gran medida a la influencia del ambiente social donde surgió dicha pieza: frecuentaba a creadores que a principios del siglo XX luchaban por dar cabida a sus trabajos a través de los medios que tenían a su alcance y Mompou decidió disfrutar de esa posibilidad.

La publicación de Martí ha pasado un poco inadvertida tanto para el público como para los investigadores: los catálogos y las biografías sobre el compositor hacen referencia a la edición de UME de 1954 sin citar la de Martí. Que Mompou publicase sus canciones líricas en ella una vez que ya había obtenido el reconocimiento de público y prensa, demuestra el interés de fomentar desde dentro la cultura y la producción catalana, más aún cuando se pone en manos de una organismo dedicado en gran medida a fomentar estos trabajos cuando no fuera posible hacerlo en otros medios de más envergadura y proyección. Al editar Martí obras de Mompou, se propició no solo la publicidad de esta editorial sino al mismo tiempo potenciar la creación catalana, ya que servía de ejemplo para otros compositores que aspiraban a encontrar las mismas posibilidades y éxitos que este último.

³⁹³ Aunque la mayoría de las piezas de 1914 pueden ser consideradas como esbozos musicales, Mompou no volverá a mostrar tanto interés sobre la composición en años posteriores.

1.3.1. El texto

El texto de Manuel Blancafort puesto en música por Mompou se estructura a partir de seis versos irregulares: debido a que el poema no se ajusta a las regularidades de un esquema formal ni en lo referente a la rima ni a la métrica, éste puede considerarse como un verso libre. En cuanto al cómputo de sílabas, su autor utiliza un heptasílabo para el primer verso, mientras que los restantes son de arte mayor (7/13/13/9/8/9). La rima es consonante entre los versos segundo y tercero (en *-ent*) y asonante entre el cuarto y sexto (en *-ó*).

El título del poema, ‘L’hora grisa’, refleja el contenido central del mismo (la hora gris), ya que todo el texto consiste en una metáfora sobre la noche. De este modo, los versos están impregnados por una melancólica atmósfera a través de la cual se describe lo que sucede en un paisaje natural a la caída del sol. Uno de los aspectos más llamativos en lo referente a la secuenciación de la temática del poema, es la enumeración que Blancafort presenta en el segundo y último de los versos: en ellos se citan todos los elementos que duermen al llegar la ‘hora gris’, los árboles, las montañas, los pájaros, el viento. Dichos versos junto al tercero, son los que poseen un mayor número de sílabas: por lo tanto éstos quedan enfatizados, obligando Blancafort al lector a alargar el tiempo de declamación de los mismos.

Tot dorm a l’hora grisa,
els arbres, les muntanyes, els ocells, el vent !
Solament el fum fa son camí lentament
amunt, amunt com l’oració.
Mes tard cuan el cel s’apagui
sortirà una estrelleta d’or³⁹⁴.

En el texto se describen dos acciones en las que de diferentes modos se hace referencia al cielo. El primer lugar, en los versos tercero y cuarto, cuando Blancafort señala que el único elemento que se mueve dentro de esta tranquilidad es un ‘humo ascendente’, que puede ser relacionado, siguiendo la interpretación de la lírica popular, con la oración de los hombres hacia Dios: el ‘humo’ sube hacia el cielo, del mismo modo que las personas oran al cielo. En segundo lugar, en los versos quinto y el sexto, en la que a través de otra metáfora se señala la aparición de la luna: ‘cuando el cielo se

³⁹⁴ Todo duerme a la hora gris, / los árboles, las montañas, los pájaros, el viento! / Solamente el humo sigue su camino lentamente / arriba, arriba como la oración. / Más tarde cuando el cielo se apague / surgirá una estrella de oro.

apague saldrá una estrellita de oro'. En consecuencia, dichas metáforas quedan enlazadas con aspectos de la naturaleza (el 'humo' y la 'salida de la estrella' se producen en el cielo de un paisaje natural), pero también con aspectos religiosos (el 'cielo' como lugar de la divinidad). También es muy llamativo el hecho de que en ningún momento aparece algún elemento humano. Si bien el 'humo' del segundo verso es producto de un fuego realizado por el hombre, no se señala la presencia de éste, pero si se pone en relación con un elemento divino, al hacer una analogía con la citada oración.

Para la escritora Clara Janés, en *L' hora grisa* «latía la nostalgia de toda su adolescencia [la del músico] que ya iba tocando a su fin, y expresaba una esperanza asomando tras un período de angustia e incertidumbre, en aquel contrapunto del gris y el oro»³⁹⁵. El hecho de que Blancafort eligiera un tema agreste para la elaboración de tan sutil texto y Mompou lo reflejase a través de una canción lírica no es arbitrario. En el lugar de reunión de ambos compositores durante las primeras décadas del siglo XX, La Garriga, la vegetación y la naturaleza son elementos determinantes: por lo tanto, esta descripción de un supuesto paisaje barcelonés denota una toma de conciencia de la realidad natural en la que ambos músicos se encuentran. Además, el profundo interés de ambos por resaltar la lengua y la música catalana a través de sus composiciones, hace evidente la elección del tema elegido. Los dos creadores reivindican por medio de la unión entre música y texto las peculiaridades de la tierra catalana, respondiendo de este modo a las exigencias de tipo estético que ambos perseguían de varias maneras: la utilización 'culta' de la música catalana, y el empleo de elementos naturales del propio medio como tema de sus poemas.

1.3.2. La música

L' hora grisa muestra puntos de convergencia y divergencia con las composiciones de "Escombreries". La disparidad más evidente está en relación con la longitud de la composición: si las piezas de "Escombreries" eran en su mayoría composiciones cortas de ocho o veinte compases, *L' hora grisa* contrasta con las precedentes en ser la obra más extensa escrita hasta este momento por Mompou, cincuenta y ocho compases. El compositor dedicó, presumiblemente, más tiempo al trabajo sobre esta pieza, y por lo tanto, fuese más propicio favorecer, por parte del autor,

³⁹⁵ JANÉS. *La vida callada ...*, p. 99.

la publicación de ésta que de las anteriores. Al mismo tiempo, en *L' hora grisa* existe verdaderamente una sección contrastante, un material musical nuevo: aquí el músico desarrolla sus cualidades compositivas al establecer entre ambas partes puntos de unión de naturaleza modal.

Por otro lado, la relación entre esta canción lírica y las de “Escombreries” recae en los planteamientos armónicos de elaboración. El compositor sigue buscando una sonoridad rupturista pero amable, combina planteamientos tonales en la melodía vocal con bruscos acordes sin resolución y en su mayoría contruidos por superposición de intervalos dentro de un centro modal en el piano.

Así, *L' hora grisa* se estructura mediante la concatenación de dos secciones musicales contrastantes con la reiteración de la primera de ellas al final de la composición, dando lugar a una forma de lied tripartita, ABA. La misma disposición ternaria obliga a presentar Mompou en los versos del poema, debido a la vuelta de los dos primeros en la última sección musical A, forzando la disposición original del texto. Es decir, esta modificación fue llevada a cabo por el propio músico, quien requería una forma de lied tripartito: en el manuscrito original del poema (encontrado tanto en las Fons Blancafort como en los de Mompou) éste no presenta ninguna reiteración de versos. Solo en los manuscritos correspondientes a las diversas elaboraciones de la composición musical, aparece una copia del poema manuscrita por Mompou en el que él mismo señala la vuelta a los dos primeros versos al final del texto, apareciendo en el mismo documento como un añadido. También elaboró otra pequeña modificación que no llegó a plasmar en la partitura definitiva, consistente en la incorporación de un nuevo verso entre el segundo y el tercero del original, ‘Tot repos... Tot es mort’³⁹⁶. El compositor efectuó esta duplicación de versos cambiando por consiguiente, el sentido poemático.

Existe además otra correspondencia entre los versos y los fragmentos musicales empleados en ellos. El compositor mantiene el mismo número de compases cada dos versos consecutivos, truncando esta disposición tan solo en versos quinto y sexto: esta diferencia aparece a su vez en la sección musical más contrastante de toda la composición.

Nº verso/ Nº sílabas verso	Nº de cc. utilizados	Secciones Temáticas	
1er/10	6	A	a1
2º/10	6		a2
3er/13	4	B	b1
4º/9	4		
5º/12	6		b2
6º/7	2		
1º/10	6	A	a1
2º/10	6		a2

Tabla 2. Comparación de versos y compases en *L' hora grisa*

El tiempo *lento* elegido por el compositor y la figuración rítmica de largas duraciones empleadas (blancas y negras), impregnan la composición de un aire melancólico y pausado. La pieza presenta diversos centros tonales, ya que la utilización repentina de la modalidad con acordes sin resolver y la construcción de otros a partir de superposición de intervalos, dotan a la misma de un dinámico ritmo armónico. La sencilla y monótona melodía vocal sirve en muchas ocasiones para subrayar la gran proliferación de las disonancias existentes. Lluís Millet realza la primera canción lírica de Mompou, evidenciando su particular empleo de la armonía, llegando a compararla con las piezas para voz y piano de Fauré: *L' hora grisa*, recuerda, para el investigador, «la espontaneidad de las melodías de Fauré, con algunos detalles armónicos inesperados, muy personales»³⁹⁷.

La primera sección A (cc. 1 a 17) está dividida en cuatro ideas musicales o subsecciones: Preludio (instrumental- cc.1-4), a1 (cc. 5-10), a2 (cc. 11-16). En a1 tiene lugar la aparición de la voz que interpreta todo el primer verso del poema, mientras que el segundo verso será interpretado en a2. El paso de una subsección a otra (cc. 13-14), resulta evidente por el cambio rítmico en la melodía vocal (la configuración rítmica del material pianístico permanece invariable durante toda la primera sección), lo cual hace inevitable la fragmentación de la palabra ‘ocells’, además de una ralentización interna del final del segundo verso debido a las blancas empleadas.

³⁹⁷ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 77.

Lento. ♩ = 56

Tot dorm a l'ho - ra gri - sa

els ar - bres, les mun - ta - nyes, els o - cells, el vent!

p

sempre

Ejemplo 9. *L' hora grisa*, cc. 1-17

En el prelude pianístico se presentan todos los contenidos rítmicos, melódicos y armónicos que caracterizan dicha sección: alternancia de dos acordes que van a constituir el pedal para los diez primeros compases del piano, figuración rítmica de blancas y negras, y la melodía de cuartas tritono ascendentes y descendentes en el registro agudo que posteriormente en el compás cinco, tomará la voz.

Los dos acordes que aparecen en los compases uno y dos son al mismo tiempo importantes porque dan las claves de la peculiar sonoridad de esta composición. El primer acorde se construye como una séptima de dominante de 'mi' en primera inversión, con la quinta en los extremos del mismo. La respuesta tonal funcional esperada sería su resolución en el primer grado, pero en vez de eso, presenta un acorde generado por la superposición de quintas a partir de 'sib'. Aunque debido a la disposición del acorde y la nota anteriormente apuntada, podría parecer que Mompou yuxtapone dos acordes de séptima de dominante a través de una relación mediántica,

esta opción queda completamente descartada ya que el segundo acorde carece de sensible y por tanto de la quinta disminuida necesaria para la formulación de un quinto grado. Es decir, Mompou comienza *L' hora grisa* conectando un acorde tonal con otro atonal, el cual no es predecible a partir del primer acorde. Este es un recurso que ya había utilizado en las composiciones anteriores, al yuxtaponer acordes con una sonoridad muy clara y definida que tienden a resolver, rompiendo todas las expectativas al proporcionar en su lugar un acorde sin sentido funcional. Esto es un recurso muy utilizado por Debussy al éste, uno de los primeros compositores que enlaza acordes sin sentido funcional. Esto es, Mompou juega con la ambigüedad y la sorpresa sonora, con la ruptura de toda expectativa auditiva ya que enlaza la interválica diatónica del primer acorde (completamente funcional) con la estricta del segundo, aportando además, toda la ambigüedad sonora que crea este último tipo de interválica. Por lo tanto, en estos dos acordes Mompou presenta el contraste entre dos situaciones sonoras, ensalzando aún más el contraste porque busca dos sonoridades muy distanciadas entre sí: existe una relación de quinta disminuida entre las notas generadores de ambos acordes, 'mi' para el acorde funcional y 'sib' para el construido por medio de interválica estricta. Aún así el compositor busca una sonoridad rupturista pero amable porque podría entenderse que a partir de estos dos acordes toda la primera sección temática queda sustentada sobre la escala de 'la menor' expandida con el segundo grado rebajado ('sib'), sonando en su totalidad con un carácter amable pero desconcertante. Según señala Frieda Elaine Holland en su tesis doctoral, estos son los 'acordes metálicos' característicos del estilo del compositor³⁹⁸: en los dos últimos compases de esta introducción se batan en valores de negras, los sonidos del tritono.

Son estas dos notas ('si' y 'fa') las que Mompou lleva a la melodía vocal para la presentación del primer verso en el compás 5 (coincidiendo con a1), utilizándolas al mismo tiempo en el registro más agudo del piano. En cuanto a la melodía vocal deben tenerse en cuenta varios aspectos relativos a la misma. Todas las notas que intervienen en ella están ya presentes en los acordes iniciales, jugando a su vez con dos intervalos, de cuarta aumentada descendente ('si'-'fa') y tercera menor descendente ('re'-'si'). Existe además una relación mucho más implícita entre los sonidos que forman la melodía vocal y las notas de los acordes de los cuales surgen. La primera interválica que aparece, de cuarta aumentada, se presenta por primera vez en el registro agudo del piano

³⁹⁸ HOLLAND. *Federico Mompou: a Performer's ...*, p. 34.

(‘si’-’fa’), resultando aún más el contraste y la expectación que dichas notas conlleva; el tercer sonido de la melodía, ‘re’, es la única nota que tienen en común ambos acordes iniciales. También debe tenerse en cuenta que este juego de intervalos es mostrado por Mompou en forma de espejo ya que inicialmente aparece el intervalo de cuarta (cc. 5-8), después el de tercera (cc. 9-13) y por último, otra vez el de cuarta (cc. 14-16).

Además, se produce un fuerte choque sonoro entre la melodía del soprano (en la voz y en el piano) y el intervalo de segunda menor ascendente (‘si’-’do’) en el registro más bajo del piano: desplazamiento que ambas líneas melódicas realizan por movimiento contrario. A partir del compás 9 aparece una ligera variación de todo este material coincidiendo con la entrada del segundo verso del poema. Los acordes iniciales varían la colocación de los sonidos que lo forman, para de este modo seguir apoyando a la melodía vocal en el transcurso de la composición: el tritono de la melodía vocal es reemplazado por un intervalo de tercera menor, tanto ascendente como descendente según el caso, mientras que el piano no cesa en su pedal de acordes. El final de esta sección temática coincide con la vuelta al material del principio.

La sección B (cc.17 a 38) contrasta con la anterior además de por su extensión por la utilización de la modalidad y el empleo de una figuración rítmica más breve. El material musical que presenta se divide en dos frases musicales de 10 y 12 compases respectivamente, b1 (cc. 17-26) y b2 (cc. 27-38): en b1, la melodía del soprano ejecuta los versos tercero y cuarto, mientras que b2, el verso quinto y el sexto. El paso del tercero al cuarto (verso) se realiza sin una ruptura notable de la frase musical ya que ocurre a través de una negra con puntillo (c. 23), estando enfatizado por un *crescendo* a partir del compás 22: además, mientras el piano persiste en su juego de acordes, la melodía vocal realiza pequeños saltos ascendentes (desde el c. 19) encaminados a concluir el verso en la nota más alta de toda la composición (negra con puntillo en ‘sol5’, c.23). El enlace del quinto al sexto verso (c. 33) se realiza por medio de un silencio de negras que permite la plena separación literaria. Si en la sección A, una sola frase musical, servía para ‘cantar’ una sola frase literaria de dos versos, en la sección B, dos frases literarias de dos versos cada una, son interpretadas por dos frases musicales completas. Tanto en la sección A como en B, el piano se mantiene realizando un acompañamiento acórdico, y es la melodía del soprano la que sustenta el texto, aunque la correspondencia música-texto no se realiza al nivel de frase musical-verso, sino frase musical-frase literaria.

La característica principal de b1 consiste en el hecho de que prolonga la sonoridad del segundo acorde inicial de la obra (c. 2). A pesar de que exista el contraste de texturas y de figuración, la coherencia y la unidad de la obra viene dada por esa relación modal, por la derivación de material musical que hace el compositor a partir de un solo acorde. Debe tenerse en cuenta que la relación de ambas secciones está al mismo tiempo en relación con el trabajo interválico realizado en cada uno de ellos. Así, se ha explicitado anteriormente que la melodía vocal de la sección temática A consiste en el juego entre el intervalo de tercera y cuarta concatenadas, lo mismo que ocurre en la sección actual. Al mismo tiempo, Mompou utiliza la misma relación entre las notas que forman el acorde del segundo compás y las que constituyen todo b1: es decir, en ambos casos se aprecia una interválica estricta, no una lógica tonal funcional.

The image shows a musical score for the piece 'L' hora grisa' by Mompou, specifically measures 19-26. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and contains the lyrics: 'So-la-ment el fum fa sonea-mi len-ta-ment a-munt, a-munt com l'o-ra-ció'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The music features a series of chords and melodic lines. There are markings such as 'legato' and 'cresc.' in the piano part, and 'rit.' in the vocal part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Ejemplo 10. *L' hora grisa*, cc. 19-26

Así, b1 se inicia en la modalidad de 'Sol dorio' con un marcado y persistente centro tonal sobre la nota 'do', estando basada ésta primera frase musical (al igual que en la sección anterior) en la repetición constante de las mismas notas en figuraciones diferentes. Por otro lado, mientras que durante los seis primeros compases de b1 en el piano se suceden dos acordes formados a partir de la superposición de intervalos de cuarta sobre el quinto y el primer grado de 'do' (como centro tonal en la modalidad de 'sol dorio'), en la melodía vocal se despliegan las notas del acorde del 'do'. Además, vuelve a aparecer el movimiento contrario de cuartas entre las líneas melódicas agudas y graves del instrumento. En la última parte de la primera frase iniciada en el compás 23, coincidiendo con el cambio de verso, mediante un descanso pianístico sobre el quinto grado de 'Do Mayor' en valor de blanca y el quinto grado también la voz, se abandona la modalidad mixolidia y aparece la alternancia mixturada de los dos acordes

iniciales (el funcional del c. 1 y el no funcional del c.2) en el piano, volviendo el pedal de semitono ascendente en el bajo. Al mismo tiempo, se establece una falsa relación cromática entre la melodía del soprano y el piano por la utilización de ‘sol natural’ en la voz-‘sol sostenido’ en el piano, y ‘sib’ en el contralto del piano- ‘si natural’ en el bajo y el soprano del piano.

Esta sección es descrita por Holland al comparar el efecto de estos acordes con «dos campanas que suenan simultáneamente, con la disonancia de cada armonía insinuada suspendida en el aire»³⁹⁹, justificando de este poético modo, el hecho de relacionar acordes tan distantes entre sí. Debe señalarse además, que durante las secciones A, la melodía en el registro del soprano que efectúa el piano es idéntica a la realizada por la voz, apreciándose solo el cambio a nivel rítmico: muy al contrario, durante la sección central B, el piano consiste en un verdadero acompañamiento, no perfilando de ningún modo la melodía que realiza la cantante, y moviéndose en muchas ocasiones, a través de movimientos contrarios (tanto la voz aguda del piano como las restantes).

La segunda frase musical de la sección B, se extiende con la utilización de acordes no funcionales de interválica estricta (terceras a partir de ‘re’)⁴⁰⁰, y destaca la aparición de valores sincopados en la melodía vocal, así como una pequeña escala descendente de tres sonidos durante los compases veinte y nueve a treinta y uno: es la primera vez que en la melodía del soprano se mueve por grados conjuntos. La movilidad del canto contrasta con el estatismo de la parte pianística, ya que en esta aparecen siete compases con el mismo pedal en cada uno de ellos.

Es en este momento cuando aparece uno de los momentos más determinantes de toda la pieza al aumentarse el ritmo armónico-modal al mismo tiempo que el material tiende a conducir a la vuelta de la primera sección temática. Así, en el compás treinta y cinco la voz, tras un salto de séptima menor, alcanza su registro más agudo por segunda vez (ya había aparecido entre los compases veinte y dos y veinte y tres de b1) y en el piano se sucede rápidamente el ritmo armónico. De la concatenación de los acordes no funcionales de los compases veinte y siete a treinta y cuatro, sin sensación de resolución ni de movimiento, el oído vuelve a la lógica tonal con el acorde sobre el quinto grado con sexta añadida de ‘La menor’ y su resolución en tónica en la corchea siguiente (c.

³⁹⁹HOLLAND. *Federico Mompou: a Performer's ...*, p. 30.

⁴⁰⁰ Persichetti utiliza la terminación de “escala prometeo”, para denominar una escala natural con el cuarto grado elevado y el séptimo rebajado, tal como ocurre en b2.

35). Al mismo tiempo, el piano subraya la melodía vocal mediante un acorde de ‘Mi menor’ con sexta añadida en el registro más agudo de toda la composición. El climax queda además acentuado por las indicaciones agógicas: a pesar del agudo registro empleado tanto en el piano como en la voz, Mompou resalta las melodías con un *ritardando dolcissimo* y el *piano* del instrumento y la voz: al mismo tiempo el texto declama la presencia de la ‘estrella de oro’, momento determinante del poema. A continuación, Mompou prepara el oído del oyente hacia la resolución tonal de toda esta pieza, ya que los compases treinta y seis a treinta y ocho consiste en la preparación del postludio que no llega nunca a resolverse según los parámetros tonales, con la concatenación de un acorde de sexta aumentada (cc. 36-37) con el quinto con novena mayor (c. 38).

The image displays a musical score for the piece 'L' hora grisa' by Mompou, specifically measures 27-38. It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: "Mes tard euan el cel s'a - pa - gui sor - ti - ra un -". The piano accompaniment features a series of chords, with a prominent one in the upper register marked with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the vocal line with the lyrics: "a estre - lle - ta d'or." and the piano accompaniment. This section is marked with a tempo of *rit. dolcissimo* and includes dynamic markings of *p* and *pp* (pianissimo).

Ejemplo 11. *L' hora grisa*, cc. 27-38

La vuelta a la primera sección temática (cc. 39 a 52) se produce mediante una doble barra y la vuelta de todo el material que ya había sido presentado en los primeros compases. La única variación es el cambio de registro a una octava más baja del acorde sobre el quinto con séptima de ‘La menor’, mientras que el segundo de los acordes iniciales conserva su tesitura anterior. La pieza termina con un breve postludio instrumental (cc. 53-58) en la que se produce un cambio brusco de carácter y compás, *allegretto* en 6/8, basado en el ritmo de una típica danza catalana, la sardana: construida sobre ‘Do menor’.



Ejemplo 12. *L' hora grisa*, cc. 53-58

Por lo tanto, además de las razones personales que llevaron a Mompou a publicar esta pieza (anteriormente explicitadas), existen razones de trabajo y elaboración musical que pudieron motivar al compositor para la presentación en público de dicha pieza. Así, se trata de una obra más extensa que las escritas hasta ahora, lo que puede llevar a pensar por un lado que el músico dedicó más tiempo a ésta que a las anteriores (viéndose por lo tanto más seguro para exponer su trabajo en público), y por otro, que debido a su duración podría suponer una verdadera pieza de cámara susceptible de ser interpretada dentro de círculos íntimos para el disfrute personal o la presentación pública en reuniones privadas. Esto es, que debido a su extensión *L' hora grisa* presentaría más facilidades para convertirse en un objeto musical de consumo.

En cuando a su elaboración interna, la pieza integra elementos diferentes con un pensamiento subyacente que la da cohesión y unidad entre secciones contrastantes. Se trata de una pieza más trabajada en detalle que las piezas no publicadas y escritas durante este mismo período, así por ejemplo, las melodías presentan pequeñas irregularidades que la impregnan de más riqueza sonora. En las piezas anteriores, el material vocal era mucho más predecible: estas irregularidades son un signo de crecimiento hacia obras más maduras.

1.3.3 Relación texto-música

En *L' hora grisa*, la concordancia entre forma musical y forma textual es lograda al modificar Mompou el poema de Blancafort haciendo repetir los dos versos iniciales al final de la composición dando lugar a una composición tripartita. Llama la atención el hecho de que los acentos fónicos de las palabras coinciden, en la mayoría de los casos, con los acentos musicales del compás: esto puede apreciarse en gran parte de las sílabas del poema, haciendo mantener el mismo ritmo interno a la música y al texto (con excepción de los pasajes donde deliberadamente se expresa una disminución del mismo a través de los *ritardandi*). Además, la relación entre acentos fónicos y musicales es empleada para resaltar el ritmo declamatorio del poema. De este modo, la acentuación de las palabras del segundo verso ('els arbres, les muntanyes, els ocells, el vent!) se produce en las sílabas segunda (ar-), sexta (-tan-), décima (-cells) y doceava (-vent), por lo que ya no coinciden el acentos fónicos y los textuales en todos los compases: los compases nueve, once, trece y quince quedan sin acentuación literaria, lo que produce una ralentización del ritmo textual. Dicha disminución es recogida por la figuración rítmica del soprano que abandona las negras de los compases diez a trece, y emplea blancas durante los compases catorce a dieciséis.

El tiempo *lento* y el compás binario de dos por cuatro ayudan a la recreación de un ambiente sereno y pausado en el que 'duermen' todos los elementos que describe el poeta durante la primera sección temática. Este clima se acentúa aún más, con la polaridad sobre la nota 'si', y el continuo repetir de sonidos en el piano y en la melodía vocal: dicha monotonía puede 'ayudar' al 'adormecimiento' del paisaje natural. Durante el segundo verso de a2 (cc. 9 a 13), los sonidos más agudos de la melodía vocal y del piano, coinciden con los elementos de 'mayor altura' como son los árboles (c.9) y las montañas (cc.10-11), enfatizados a su vez, mediante dos reguladores de intensidad ascendente en el instrumento que hacen suponer una intención semántica.

Las dos frases musicales de la sección B, coinciden con las dos frases literarias de los versos tercero y cuarto y quinto y sexto respectivamente: en ellas, la acción del mismo entra en movimiento al citarse que solo se mueve el humo que 'asciende al cielo como la oración', y subrayar que aparece 'la estrella de oro'. Al mismo tiempo, la sección musical B también presenta un mayor movimiento tonal-modal ya que en ella se emplea la modalidad de 'sol dorio' (c. 17 a 22), la escala armónica (cc. 28 a 35) y la polimodalidad (cc. 36 a 38). Al referir el texto que el humo asciende lentamente, aparece un *ritardando* tanto en el piano como en la voz, acompañado por un *sforzando*.

Dicha 'lentitud' se remarca al mismo tiempo, con el reposo musical en el c. 23 tanto del piano mediante el acorde sobre el quinto grado con séptima de 'Do Mayor' (c. 23), como con el unísono en la voz sobre valores de negra con corchea y puntillo: coincidiendo además, con los sonidos más agudos ('sol5') del registro vocal durante los compases veinte y tres a veinte y cuatro. Este sonido agudo se vuelve a repetir con la palabra 'estrella' en el compás treinta y cinco: siendo por ende el elemento 'más alto' que presenta el texto.

Durante b2 (cc. 27-38), la mano derecha del piano se extiende en un registro más agudo que la propia melodía vocal, lo cual sirve para destacar el contenido del texto ('el cielo se apaga'): la voz y el cielo se oscurecen. Durante el verbo 'surgir' (c.33), las tres sílabas de la palabra catalana, coinciden con cada uno de los sonidos del arpeggio de 'Re mayor' ascendente, movimiento enfatizado a su vez, por el registro agudo al final del verso, resultando por lo tanto en perfecta simbiosis, porque al mismo tiempo que 'surge' el acorde, 'surge la 'estrella de oro'.

Los inicios de Mompou con respecto a la escritura de canciones líricas muestran cierta asimilación de influencias francesas en detrimento de las españolas. Mientras el nacimiento del género en España coincide con una vocación nacionalista de reivindicación de la música popular y de ciertos valores culturales, Mompou aborda esta escritura como una consecuencia o continuación de su producción para piano solo, llevando a ésta procedimientos que había presentado en las anteriores. Por su parte, el análisis ha revelado la existencia de ciertos recursos estilísticos que lo hacen deudor del estilo de Debussy (como por ejemplo la continua utilización de séptimas y el libre uso de la disonancia), tan en boga en el París de los años diez. Si el ascenso de la *mélodie* en esta década vino determinada en parte, por la puesta en música de relevantes obras textuales que supusieron la elaboración de obras de mayor envergadura musical (que pudieran estar en consonancia con la calidad de las poéticas), la utilización de poemas de Maeterlinck por parte de Mompou es coherente con dicha idea. En efecto, el músico utilizó los textos de un escritor de renombre universal para seguir avanzando en su trabajo compositivo, desde obras para piano a canciones líricas en las que, a pesar de conllevar un correlato de estilo, supusieron una progresión en la elaboración de su catálogo. Por lo tanto, el género en Mompou durante esta década denota marcadas repercusiones de su estancia en París que consolidará en las piezas de los años veinte.

2. Años veinte – residencia en París: desde *Quatre melodies* a *Le nuage* (1926 - 1928)

Desde la puesta en música de ‘Quand l’amant sortit’ (1919), han de pasar seis años para que Mompou de nuevo en París, vuelva a dedicarse a la escritura para voz y piano durante un corto período de tiempo. Así, desde 1926 a 1928 escribió las colecciones *Quatre melodies* (1926) y el primer ciclo de *Comptines* (1926), además de las piezas sueltas *Cançoneta incerta* (1926) y *Le nuage* (1928).

En esta década, la situación profesional del músico experimenta un profundo cambio, ya que volvió definitivamente a la capital francesa en 1924 no como estudiante de piano, sino como un compositor cuyo trabajo había sido reconocido por importantes críticos, como Vuillermoz y Salazar. Dicho respaldo permitió que Mompou tomara más seguridad sobre sus composiciones y se centrara en la composición lírica de un modo más continuado que en la década anterior, ya que en tan solo dos años escribió nueve canciones líricas. De tal modo, el compositor comenta por carta a Blancafort que desde 1925 se dedica en exclusiva a este género⁴⁰¹, obteniendo grandes resultados al poder publicar todas estas piezas en 1931 y 1951. No ocurre lo mismo en ninguna otra década de la primera mitad del siglo XX, puesto que se han encontrado esbozos de manuscritos líricos que aunque escritos en los años diez, treinta y cuarenta no han sido publicados hasta la fecha, mientras que de los años veinte, no se conserva el borrador de ninguna pieza no editada.

Su esfuerzo en el discurso lírico es evidente no solo en la escritura musical sino también poética, reflejado en el hecho de que las primeras piezas de 1926, el ciclo *Quatre melodies*, llevan textos del propio Mompou. La lengua utilizada es además una de las constantes de este conjunto de obras, por la que seis de ellas están escritas en catalán (cuatro propios, uno popular y otro de Josep Carner) y tres en francés (dos populares y uno de la hispanista Matilde Pomés). La recurrencia del catalán puede ser entendida como reacción a la añoranza del músico por su ciudad natal, mientras que la utilización del texto de Pomés, atestigua que la fama obtenida a través de sus obras de piano propició la relación activa en estos años con otros intelectuales. A pesar de residir en París hasta 1941, Mompou no volverá a poner en música textos franceses hasta 1972 con el ciclo de piezas sobre poemas de Paul Valéry.

⁴⁰¹ «Ara me dedico completament a les cançons. Ahir vaig acabar una de Carner que’s titula Cançoneta incerta» Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 12 de noviembre de 1926 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

2.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou

Después de la Primera Guerra mundial, París continuó siendo el mejor escaparate para mostrar el trabajo de los músicos a Europa. Su prestigio cultural se acrecentó por el auge de las nuevas corrientes literarias y pictóricas, y en el caso de la música, por el hecho de que ‘la revolución stravinskyana’ ya se había producido y los Ballets Rusos de Diaguilev otorgaban a los creadores múltiples oportunidades «con el lanzamiento de nuevos compositores para sus partituras, de nuevos pintores para sus decorados y de nuevas estrellas de la danza y la coreografía»⁴⁰². Así, la capital francesa continuó siendo punto de encuentro para gran parte de la intelectualidad europea: los grandes escritores como Valéry, los pianistas como Rubinstein, o compositores de la talla de Satie o Poulenc, dominaban la escena cultural parisina. Dentro de este período, debe tenerse en cuenta la repercusión e influencia del trabajo de los integrantes del conocido ‘Groupe des Six’, formado por Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) y la compositora Germaine Tailleferre (1899-1983). Su conocida presentación tuvo lugar el 6 de junio de 1917, cuando Auric, Durey y Honnegger organizaron un concierto con obras propias que sirvieron de homenaje a Satie en la Salle Huyghens: a raíz de dicho evento fueron denominados por este último, dentro de la invitación que envió a Charles Koechlin, como los ‘Nouveaux Jeunes’⁴⁰³. La consagración en prensa se produjo a raíz del artículo titulado ‘Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les cinq Russes, les six Français et Erik Satie’ que el crítico Henri Collet publicó el 16 de enero 1920 dentro de la *Comoedia*⁴⁰⁴. En él se ponían en relación los estilos compositivos de ambas formaciones, los rusos y los franceses, acto que sirvió para fomentar la presencia de las obras de estos últimos en la mayor parte de programas de concierto de la época. Los ‘Six’ fueron auspiciados junto con Collet y Satie, por escritores de la talla de Jean Cocteau, autor de *Le Coq et l’Arlequin*, libro que se convirtió en el credo estético del grupo, debido a la fuerte identificación de los músicos con las ideas del literato⁴⁰⁵.

Lo cierto es que dentro del ambiente musical parisino, los músicos españoles eran objeto de admiración tanto por el interés que despertaban sus obras como por su

⁴⁰²MARCO. *Historia de la Música Española...*, p. 35.

⁴⁰³ La presencia española en dicho acontecimiento estuvo representada por Ricard Viñes, quien presentó a Satie y Auric (SAMUEL, Claude. “Le Groupe des six: un accident?”, *Honneger-Milhaud. Musique et Esthétique*, París, Librairie J. Vrin, 1994, p. 21).

⁴⁰⁴ ROY, Jean. *Le groupe de les six*. Paris, Seuil, 1994, p 56.

⁴⁰⁵ SAMUEL. ‘Le Groupe des six...’, p. 23.

presencia activa en Francia. En efecto, la presencia española en París estuvo garantizada gracias a los continuos conciertos de Viñes en las principales salas parisinas, el *Hommage* a Debussy que Falla realiza en 1920, las repercusiones que la *Iberia* de Albéniz había ocasionado entre compositores e instrumentistas, el hecho de que Joaquín Rodrigo fuese uno de los alumnos predilectos de Paul Dukas, las visitas de catalanes como Robert Gerhard o de críticos como Adolfo Salazar a la capital francesa, e incluso la colaboración de Pablo Picasso en los Ballets Rusos ó la fascinación por las coreografías de La Argentinita, entre otros acontecimientos⁴⁰⁶. Por lo tanto, cuando en los programas de conciertos parisinos rivalizaban los nombres de destacados artistas franceses y europeos con los de ya ilustres compositores españoles, Mompou se instala entre ellos siendo consciente de que conseguir reconocimiento en París, suponía tener abiertas las puertas de la Europa musical.

2.1.1. *Mélodie française*: Le Groupe des Six y Francisc Poulenc

En las cartas que Mompou envió a su madre, Josefina Dencausse, desde París, además de los problemas domésticos diarios y la profunda añoranza a su familia y a la ciudad de Barcelona, el compositor comentó los continuos conciertos que tenían lugar en la ciudad, cuyo repertorio ofrecía abundantes interpretaciones de obras para voz y piano. En los años veinte, las características formales que diferenciaban la *mélodie* de la *chanson* ya estaban completamente definidas: ésta última adquirió una especificidad mucho más popular, focalizada hacia el divertimento del gran público⁴⁰⁷. Mientras la *mélodie* quería poner de manifiesto las cualidades compositivas de sus autores, la segunda adquirió un carácter lúdico de la que está exenta la *mélodie*⁴⁰⁸.

Una de las figuras dominantes dentro de la escena lírica francesa de los años veinte, que sirvió además como puente de unión con los principales autores de la década anterior, fue Maurice Ravel, quien no pudo mantenerse al margen de todas las influencias musicales y estéticas del período. Al igual que Milhaud, aprovechó los innovadores recursos estilísticos que vinieron de la mano del jazz y en 1926 escribió,

⁴⁰⁶ PORCILE, François. *La belle époque de la musique française (1871-1940)*. Paris, Fayard, 1999, pp. 175-177.

⁴⁰⁷ LANDORMY, Paul. *La musique française après Debussy*. Paris, Gallimard, 1943, p. 149.

⁴⁰⁸ Koechlin señala que la *chanson* popular no se separó de la *mélodie*, sino que la primera sufrió una evidente evolución, ya que los compositores «crearon una escritura más rica» no solo en el plano armónico sino también en lo referente a la utilización de nuevos textos debido a la influencia de los poetas (KOECHLIN, Charles. "La *mélodie*", *Cinquante ans de musique française*. Tome II. Paris, Les éditions musicales de la Librairie de France, 1928, pp. 1-2).

bajo este influjo, las *Chansons madécasses*⁴⁰⁹. En dicha colección se hicieron visibles una utilización conjunta de elementos divergentes, por lo que ésta representa el enlace entre el estilo romántico de los melodistas de los años diez con el utilizado por los músicos en los veinte, reemplazado por los nuevos ritmos y armonías del jazz y los distintivos colores derivados de las armonías no funcionales.

Por su parte, los ‘Six’, abogaron por la composición de melodías de carácter popular que pudieran ser entendidas por el público no especializado, en contra de la solemnidad que el género había adquirido: sus líneas melódicas carecen de artificio y florituras y los poemas abordan temáticas mucho más cotidianas que aquellas de los tristes romances de la década anterior⁴¹⁰. Así, los textos oscilaron desde la puesta en música de una receta para cocktail ó un catálogo de publicidad para flores (como Milhaud) hasta la utilización de poemas de escritores reconocidos como Radiguet, Max Jacob, Apollinaire o Claudel entre otros⁴¹¹. Sea como fuere, el caso es que los ‘Six’ supieron rodear los poemas utilizados de un gran significado sonoro, ya que su labor dentro del género se centró en muchos casos en la búsqueda de una correcta adecuación entre el discurso musical y el textual.

El interés de estos compositores por el género lírico estuvo determinado por sus estrechas relaciones personales con los poetas de la época. Así, el interés de Milhaud por la escritura para canto y piano vino de la mano de las influencias literarias que determinadas lecturas de juventud ocasionaron dentro de su espíritu creativo. A este respecto L. Kelly señala que la amistad del músico con dos ‘aspirantes a escritores’, Léo Latil y Armand Lunel, fomentó que el compositor se interesase por los textos de literatos como Maeterlinck, Jammes, Claudel y Gide, llegando también a poner en música algunos fragmentos de los neófitos poetas⁴¹². El músico descubre en el poema una determinada composición musical incluso antes de elaborar la pieza, por lo que el énfasis de la misma recae en la intención de sugerir en la partitura lo que declama el

⁴⁰⁹ ROY, Jean. ‘Compositeurs de l’entre-deux-guerres’, *150 ans de musique française, 1789-1939*. Paris, Actes Sud, 1999, pp. 173-175.

⁴¹⁰ HURARD-VILTARD, Eveline. *Le Groupe des Six ou le matin d’un jour de fête*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 174.

⁴¹¹ Vid. DRAKE, Jeremy (‘Georges Auric et les écrivains’) y CAIZERGUES, Pierre (‘Jean Cocteau, la musique et les musiciens’) ambos dentro de MAS, Josieane (Editor), *Centenaire Georges Auric-Francisc Poulenc*. Montpellier, Centre d’étude du XXe siècle, 2001, pp. 256-278 y 347-367.

⁴¹² En carta a Latil, Milhaud escribe: «Oh, your poem! I understand it so well. You know, I want to take all the themes and developments of my andante and join them to your words... Now everything is condensed into your poem, and all I want is for my music to sing out its message even more strongly. But I want my music to support your words humbly, so that everyone will know I wrote it for you» (Milhaud cit. en L. KELLY, Barbara. *Tradition and style in the works of Darius Milhaud 1912-1939*. England, Ashgate, 2003, p. 104).

texto. Según el compositor la «música podría ser la respuesta directa de las palabras», idea básica en el planteamiento estético de Milhaud, ya que su deseo de encontrar un complemento musical para las expresiones verbales caracteriza gran parte de sus producciones para canto y piano⁴¹³. De tal modo, tiene muy en cuenta la conjunción entre el texto poético y el musical, por lo que su búsqueda de la expresión poética de un texto no consiste solamente en aportar ‘un sinónimo musical a la música verbal’, sino en esclarecer su sentido materializando la idea que expresa el discurso literario y resaltando el ‘movimiento dramático’⁴¹⁴. Por lo tanto, en la escritura del género para voz y piano, Milhaud confiaba más en la traducción musical general del poema que en la traducción palabra a palabra, ya que consideraba que era «el humor, la naturaleza de la idea musical lo que determina el estilo de la mélodie»⁴¹⁵.

El hecho de que el músico fuera consciente de que el ‘canto’ y el ‘habla’ requirieran diferentes tratamientos, fue crucial para el desarrollo de su propio estilo. En sus primeros trabajos, el ritmo y la inspiración melódica dependían completamente del texto, sin embargo, desde 1916 su preocupación por desarrollar unas líneas melódicas dependientes de la flexibilidad y originalidad rítmica manifestaron su preocupación por la declamación hablada a través de la utilización de recursos casi percusivos: así «sus preocupaciones melódicas y rítmicas se pueden considerar como reacción al tratamiento rítmico sensible de la lengua»⁴¹⁶. De hecho, el músico era plenamente consciente de que la utilización de la fonética propia de cada idioma, como el inglés y el francés, comportaban diferentes tratamientos, ya que en cada uno de ellos se podían resaltar sonoridades diferentes, por lo que los planteamientos musicales debían ser diferentes según el texto utilizado.

Al mismo tiempo, Milhaud realizó trabajos conjuntos con los restantes integrantes del ‘Groupe des Six’. Por ejemplo, colaboró junto a Cocteau en *Trois poèmes de Jean Cocteau* (publicada por Esching en 1920) y con Durey en el *Catalogue de fleurs* (con textos de éste, editada por Durand en el mismo año). Así, el compositor escribe en este último ciclo siete mélodies que pretenden evocar las cualidades de distintas flores (‘de la violette, des crocus, du brachycome et de l’eremure), finalizando

⁴¹³ *Ibid.*, p. 108.

⁴¹⁴ «J’ai parfaitement conscient des libertés, des licences que je prends. Et puis, dès l’instant où on met un texte en musique, pourquoi vouloir qu’il ait le même débit, la même pulsation que la langue parlée ?... Le temps fort est une convention arbitraire ! La syllabe faible peut parfaitement s’y trouver, mais elle est alors la résultante de ce qui précède : c’est la courbe mélodique qui détermine sa place, non le temps, fort ou non... [...]». Cit. ROY, Jean. *Darius Milhaud*. Paris, Seghers, 1968, p. 96.

⁴¹⁵ ROY. ‘Compositeurs de...’, p. 177.

⁴¹⁶ L. KELLY. *Tradition and style in...* pp. 136-137.

la composición con la siguiente indicación: ‘Vous recevrez les prix par correspondance’. Es aquí por lo tanto donde se hace más evidente el interés y gusto de Milhaud por el uso de ciertos recursos, hasta cierto punto ‘extramusicales’, que caracterizaron la producción de sus compañeros de generación⁴¹⁷.

Otro de los compositores dedicado especialmente al género de la *mélodie*, fue Honegger. En su catálogo de obras para voz y piano pueden contarse un total de casi sesenta *mélodies* y cuarenta *chansons*, en cuya elaboración, el músico tuvo muy en cuenta los problemas y las posibilidades derivadas de la relación entre la música y el texto. A este respecto, Honegger resaltó en el prefacio de *Antigona* (composición para música incidental compuesta en 1922 y publicada en 1923 para el suplemento de *Feuilles Libres*⁴¹⁸), que sus esfuerzos para poner en música cualquier texto poético se centraban en encontrar el acento justo de las palabras, conservando la musicalidad que éstas llevan inscritas fonéticamente, sin olvidar que además debe resaltarse la idiosincrasia sonora del texto con el que se trabaja⁴¹⁹. Resulta interesante por lo tanto, añadir los comentarios dirigidos por Honegger a uno de los participantes de un concurso de *chanson* celebrado en 1942 y recogidos en la *Comoedia*:

«Le second reproche me paraît beaucoup plus grave. C’est l’épouvantable traitement que la prosodie de ces chansons faire subir à la langue française. Aucun respect de la conformation des mots, de leur plastique. Ils sont déformés à plaisir, étirés ou télescopés avec tant de cruauté qu’ils deviennent incompréhensibles. Ce ne sont qu’accentuations fausses, syllabes muettes sur les temps forts, distorsions, contorsions pratiquées avec un véritable sadisme [...]»⁴²⁰.

La crítica de Honegger va dirigida por lo tanto hacia los problemas de dicción y al hecho de que según el compositor estos deben de ser respetados en la composición. El problema con la puesta en música de textos franceses consiste entonces en encontrar

⁴¹⁷ Para Roy, el humor de estas composiciones estaba ya presente dentro de sus breves pastorales. ROY. *Darius Milhaud*, p. 100.

⁴¹⁸ SPRATT, Geoffrey. *The music of Arthur Honegger*. Ireland, Cork University Press, 1987, p. 517.

⁴¹⁹ «Voici quelles ont été mes préoccupations en écrivant la musique d’Antigone :

1° - Envelopper le drame d’une construction symphonique serrée sans en alourdir le mouvement.

2° - Remplacer le récitatif par une écriture vocale mélodique ne consistant pas en tenues sur les notes élevées (ce qui rend toujours le texte incompréhensible) ou en lignes purement instrumentales ; mais au contraire en cherchant une ligne mélodique créée par le mot lui-même, par sa plastique propre, destinée à en accuser les contours et en augmenter le relief.

3°- Chercher l’accentuation juste principalement dans les consonnes d’attaque en opposition à la prosodie conventionnelle que les traite en anacrouses. Pour le reste, faire l’honnête ouvrage d’un honnête ouvrier » (Honegger cit en CALMEL, Huguette. “Rapports texte-musique dans l’œuvre d’Honegger”. *Milhaud-Honegger. Musique et Esthétique*. Paris, Vrin, 1994, p. 95).

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 94.

la pronunciación que el autor literario considere más adecuada a el fin de resaltar la prosodia lingüística, la estructura semántica e incluso la estructura poética. Tal como indica Calmel, puede pensarse que la puesta en música de un texto constituye una de las posibles lecturas de éste, pero una lectura privilegiada porque los recursos musicales utilizados permiten una ‘gran precisión de efectos prosódicos’, debido a las posibilidades de acentuación y duración con las que cuenta el discurso sonoro⁴²¹.

Para algunos investigadores, la obra cumbre de Honegger dentro de este género fueron los *Six Poèmes* compuestos entre 1920 y 1923, en los que el músico utiliza textos del Cocteau, alternando dentro de las piezas una gran profusión de recursos compositivos. De tal modo, la primera pieza titulada ‘Le Nègre’ conjuga en el piano un ‘tema clásico a la manera de concerto grosso’ junto con un ritmo de ragtime lleno de contratiempos; en la segunda, ‘Locutions’ se suceden consecutivamente acordes con claras funciones tonales junto con otros ‘sin tensión alguna’; la tercera ‘Les Souvenirs d’Enfant’ queda caracterizada por una ‘voluble acompañamiento de piano con sonoridades muy delicadas, junto con un línea melódica de acento popular’, siendo en la quinta pieza, ‘Une danseuse’, donde el compositor pone más énfasis en la adecuación de la música con el texto⁴²². Honegger intenta así respetar la propia acústica de los versos, los cuales quedan son aún más expresivos con su puesta en música.

Con respecto al trabajo sobre el género lírico de los restantes miembros del grupo pueden señalarse varias características generales que otorgan cierto unificidad al trabajo lírico del grupo. De este modo, las melodías de Auric compuestas en este período destacan por su reacción contra las corrientes expresionistas e impresionistas así como a la música de Wagner, el retorno a la claridad de la melodía, la armonía y la forma, dotando a sus composiciones de ‘cierto toque de humor’⁴²³. Éste mantuvo estrechos lazos de amistad con los poetas de su generación: tal como puede observarse en su autobiografía, el músico retrata de un modo exhaustivo sus relaciones personales

⁴²¹ *Ibid.*, p. 97.

⁴²² «[...] La mélodie représente la ressemblance d’une écrevisse et d’une danse de la manière humoristique. J’ai choisi ce texte, parce que je trouve que cette idée peut être rendu plus compréhensible par son commentaire musical que la simple parole. L’idée fondamentale de la composition est donc basée sur ces données. Le motif a (le trait des croches sautillant de la main gauche) dessine d’abord l’écrevisse dans la basse. Pour l’écrevisse, un deuxième motif s’ajoute, qui doit évoquer sa démarche chancelante (trait de doubles croches dans la main droite, aussi au début du lied). Alors le premier motif de l’écrevisse (A) est développé par la danseuse ; en même temps on entend un air de valse pour la main gauche (Ile mesure). La voix chantée change de même. Pour l’écrevisse, une musique sèche et rythmique en opposition à celle de la danseuse qui est douce et chantante ». TAPPOLET, Willy. *Arthur Honegger*. Zurich, Editions de la Baconnière, 1954, p. 105.

⁴²³ BOUCOURECHLIEV, André. ‘Auric, Georges’. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. a cargo de Stanley Sadie. Vol. 16, 2001 (2ª ed.), p. 704-705.

con los escritores en detrimento del relato de la amistad que mantuvo con el resto de compositores, llegando a afirmar que estaba más interesado en el trabajo de éstos últimos que en los de sus compañeros⁴²⁴.

Tailleferre escribe en 1929 *Six Chanson françaises* para canto y piano, en las que utiliza textos de los siglos XV, XVII y XVIII: estos fueron publicados por Heugel en 1930 y estrenados en su versión de concierto en enero del mismo año⁴²⁵. La colección fue compuesta a raíz del divorcio de la compositora con Ralph Barton en 1929, cuyos textos hablan de la condición femenina constituyendo por lo tanto, uno de los «raros ejemplos de feminismo dentro de la obra de Tailleferre»⁴²⁶. En cuanto a su versión para canto y piano, ésta fue presentada en septiembre del mismo año dentro de un congreso celebrado en Liège⁴²⁷.

Sobre Durey, Hoérée ha señalado que el punto culminante de su producción se encuentra tanto en su música de cámara como en su obra vocal, particularmente en aquellos trabajos con textos de Perse, Apollinaire y Cocteau⁴²⁸. Su estilo compositivo puede ponerse en relación con el de Debussy, en especial dentro de la primera pieza de *Petronius*, ‘Neiges’ (1914), en la que puede apreciarse similitudes con los *Children’s corners* pero con las ‘diferencias que implican una generación y el paso de Satie’⁴²⁹. Durante los años veinte cabe destacar sus las obras sobre poemas de Cocteau, *Les Printemps au fond de la mer* (1920) y *Le Dit des arbres* (1922-1923) compuesta sobre tres poemas de Remy de Gourmond.

Así, en cuanto al género, el trabajo de los ‘Six’ es imprescindible para entender el progreso de Mompou con respecto a la relación música-texto en sus canciones líricas. Este aspecto, que había quedado un poco descuidado en las obras de la década anterior, tomará mayor relevancia en las canciones líricas de los años veinte, coincidiendo con su residencia casi continua en la capital francesa.

⁴²⁴ AURIC, Georges. *Quand l’étais là...* Paris, Bernard Grasset, 1979, p. 37.

⁴²⁵ SHAPIRO. *Germaine Tailleferre: a bio-biography*. Westport, Greenwood Press, 1994, p. 56.

⁴²⁶ www.classicalmusicnow.com/Tailleferrebiographyfr.htm

⁴²⁷ Hacquard relata dentro de la biografía de Tailleferre la buena acogida del evento: «[...] Paul Hindemith, présent au congrès, s’en déclarera ‘enchanté’. ‘Que d’esprit, commente un journaliste belge, en ces chansons... françaises, dit le titre, mais que en doute ?’. Suzanne Peignot, « au talent si souple et si sûr, accompagnée par l’auteur’, se taille, comme on dit, un beau succès. Le musicologue belge José Bruyr profite de la venue de Germaine pour l’interviewer et un charmant article paraîtra dans la Guide du Concert, illustré d’un portrait au petit col de collégienne (certains avaient trouvé les chansons ‘un peu lestes’) et chapeau cloche [...]» (HACQUARD, Georges. *Germaine Tailleferre. La dame des Six*. Paris, L’Harmattan, 1998, p. 101).

⁴²⁸ HOÉRÉE, A. ‘Durey, Louis (Edmond)’, En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. a cargo de Stanley Sadie. Vol. 16, 2001 (2ª ed.), p. 748.

⁴²⁹ HURARD-VILTARD, Eveline. *Le Groupe des Six ou le matin d’un jour de fête*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 176.

2.1.2. El estilo pianístico de Mompou

Algunas de las contribuciones a la escritura para canto y piano del ‘Groupe des Six’ pudieron ser asimiladas en Mompou gracias a la utilización de ciertos recursos pianísticos que, aunque utilizados en la década anterior, en los años veinte quedaron plenamente consolidados.

Así, Mompou escribió las siguientes piezas para piano solo:

AÑO	COLECCIÓN	PIEZA	PUBLICACIÓN	ESTRENO
1918-1928	Cançons i Danses	I-IV	Madrid UME 1924	París Salle Érard 15-4-1921
1920	<i>Fêtes Lointaines</i>	I-X	París Senart 1924	París Estreno privado en la residencia de Mme. André 11-2-1925
1920-1921	Charmes	Pour endormir la souffrance	París Max Esching 1925	Barcelona Palau de la Música Catalana 19-5-1925 (Charmes IV, V, VI)
		Pour pénétrer les âmes		
		Pour inspirer l'amour		
		Pour les guérisons		
		Pour évoquer l'imatge du passé		
		Pour appeler la joie		
1921	Trois Variations	Thème	París Max Esching 1926	París Salle Pleyel 19-3-1927
		Les soldats		
		Cour		
		Nocturne		
1923	Dialogues	I-II	París Max Esching 1926	No se recoge en ninguna fuente
1927-1928	Preludes	I-IV	París Heugel 1930	No se recoge en ninguna fuente

Tabla 3. Piezas para piano, 1920-1929

Mompou consideraba que los cuadernos de *Fêtes lointaines* y *Charmes* de esta época junto con la *Música callada* (1959-1967) y los *Cants Màgics* (1917-1919) eran las piezas más logradas dentro de su estilo, representando su ‘música más auténtica’: en éstas se consolidaban y agrupaban la mayoría de recursos compositivos utilizados en el corpus global de su producción⁴³⁰.

Al igual que ocurría en las piezas para piano de la década anterior, los segmentos motivicos se expanden en la mayoría de los casos, a través del transporte de los mismos fragmentos, al mismo tiempo que se elimina el trabajo de desarrollo. A este

⁴³⁰ MOMPOU, Frederic. Escrits sobre música i art. FM, BNC. M. 4986/ 20.

respecto, Huot señala como las líneas melódicas principales son presentadas por las voces superiores (tanto la voz como el soprano y el tenor del piano) destacándose éstas sobre el resto del material, con las marcadas excepciones de la segunda ‘Canción y Danza’ y las *Fêtes Lointaines*, donde es imposible distinguir según la investigadora, un discurso prioritario individual de toda la masa sonora⁴³¹. Téngase en cuenta los compases uno a diez del siguiente ejemplo.

1920

I

Calme

Gai

R
très expressif

Ejemplo 13. *Fêtes Lointaines*, cc. 1-20

Sardin hace hincapié en la estructura bitemática de las *Fêtes Lointaines*, ABA, ya que esta es la forma más usada por Mompou (al igual que ocurría con el ciclo de *Serres Chaudes*), quien la combina en sus esquemas más sencillos, AB y la señalada ABA, de un modo perfectamente simétrico en cada una de las partes. En este caso «la

⁴³¹HUOT. *The piano of Federico...*, p. 56.

bitematicidad introduce una oposición muy nitida entre los dos temas puestos en juego», ligado a su vez a ‘cambios de tonalidad, de ritmo o de tiempo’⁴³². En esta colección destaca la utilización de la escritura polifónica a través de la cual una misma melodía se extiende simultáneamente a diferentes alturas, y frecuentemente a través de movimientos paralelos⁴³³.

Tal como se indicaba en las piezas de la década anterior, la modulación es un recurso poco utilizado por Mompou, más aún, aquella realizada a tonalidades lejanas, debido en parte por la brevedad y la ausencia de desarrollo dentro de las piezas. Por el contrario, ciertas piezas bitemáticas, pueden dar lugar a un cambio de tonalidad acompañadas de una lógica modificación de armadura. Esto ocurre por ejemplo en los dos temas del primer número de las *Fêtes*, los cuales están respectivamente en ‘re b mayor’ y ‘mi b mayor’⁴³⁴.

Entre las colecciones para piano solo de Mompou destacan sus *Canciones y danzas* (cuyas cuatro primeras piezas fueron compuestas durante la década de los años veinte), ya que en éstas se evidencia de modo especial la peculiar sonoridad del trabajo del músico, constituyendo el mejor ejemplo para entender la evolución de su estilo dentro del género pianístico. En ellas es notable la influencia de la suite clásica debido a la conjunción de tiempos lent-vif, así como la utilización del folclore popular catalán extraído de la *Biblioteca popular de l’Avenç* (1900-1916).

Mompou agrupa una canción junto con una danza, las cuales se plantean dentro de la misma tonalidad, compartiendo al mismo tiempo motivos musicales similares⁴³⁵. Sacre pone especial énfasis en el hecho de que sus armonías son ‘deliciosas y delicadas’, eligiendo el compositor la sobriedad y la sencillez para la elaboración de sus melodías⁴³⁶. El investigador menciona además, las principales características de las cuatro primeras piezas cuya síntesis puede aportar una adecuada visión de conjunto y por lo tanto deben ser consideradas para entender su producción posterior dentro de la colección.

⁴³² SARDIN. *L’oeuvre pour piano...*, pp. 55-56.

⁴³³ *Ibid.*, p. 65.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴³⁵ HUOT. *The piano of Federico...*, p. 70

⁴³⁶ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1952.

Quasi moderato (♩ = 100)

Ejemplo 14. Cançó i danza n°1, cc. 1-15

Así, en la primera ‘Canción y Danza’ (compuesta en 1921), la canción popular utilizada lleva el nombre de ‘Filla del Carmesí’, la cual queda sustentada sobre un acompañamiento a base de quintas en apoyatura y la continua oscilación entre la sensible y la subtónica (recurso propio de la música popular catalana).

Sobre la canción popular ‘La Senyora Isabel’ se inicia la segunda pieza donde el tema principal se reparte entre los extremos de la mano derecha y la izquierda a dos octavas de distancia, al mismo tiempo resuena intermitentemente un pedal de tónica (‘sol’) en el registro más grave del piano, el cual posteriormente será tomado de nuevo en la danza, pero en esta ocasión sobre la tonalidad mayor; en la tercera, el músico utiliza una canción ‘berceuse’ de Navidad, ‘El Noi de la mare’ en la tonalidad de ‘Re Mayor’ (para la canción), acompañada por lentos arpeggios de más de tres octavas, mientras que la danza (sobre la tonalidad de ‘Sol Mayor’) es una sardana original de Mompou.

Modéré

Ejemplo 15. Cançó i danza n°3

La última pieza marca la vuelta a la utilización de las barras de compás y las armaduras regulares, al mismo tiempo que despliega su característico recurso de la repetición con sutiles variaciones: utiliza solo dos compases de la canción, ‘El Mariner’, repetidos a través de sencillas modificaciones armónicas⁴³⁷.

A pesar del uso de temas provenientes de la lírica popular catalana, el compositor no debe ser considerado como ‘folclorista’:

«Mompou n’a jamais prétendu être, comme Joaquin Nin, un folkloriste; mais il aime et utilise le chant populaire, le chant populaire catalan, et parfois aussi il le revente; il est lui-même l’âme chantante de la Catalogne ; la fraîcheur, la grâce un peu rustique, la limpidité de ses douze *Chants et Danses* sont pour les pianistes la source d’un ravissement sans cesse renouvelé ; et l’on observera que ces douze musiques évoluent graduellement, de la première à la douzième, vers le dépouillement et l’intériorité [...]»⁴³⁸.

Tal como señala Jankélévitch, la utilización que Mompou hace del folclore catalán no se reduce a una mera copia o a su plasmación literal dentro de la partitura. El

⁴³⁷ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1953

⁴³⁸ JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana...*, p. 159.

compositor ‘recicla’ los temas populares utilizándolos dentro de su propio estilo, impregnándolos por lo tanto de sus peculiares armonías: de tal modo, la utilización del folclore y aún cuando éste está caracterizado por la sencillez de elaboración, no puede entenderse como una marca de simplicidad dentro del trabajo personal del músico. Al igual que otros compositores, Mompou se sintió fuertemente atraído por las melodías que impregnaron su infancia, otorgando a estas un lugar especial dentro de su catálogo. Pero de igual modo debe considerarse, que ya sea por influjo del período creativo en el cual desarrollo estas composiciones (en el que se buscaba la reivindicación del sentir nacional a través del folclore), como por semejanza con otros compositores coetáneos a él⁴³⁹, el músico no pudo dejar a un lado su propia ‘reutilización’ de la música popular como base para alguna de sus composiciones. De todos modos, se trata de una elaboración ‘culta’ del folclore, de su propia reutilización, no de la citación literal de la misma. A este respecto cabe también señalar que las obras para piano recrean un lenguaje donde la simplicidad de las líneas musicales y los contornos melódicos nítidos encuentran su equivalente dentro de la música popular. Los ámbitos restringidos, los intervalos conjuntos que raramente sobrepasan la sexta asemejan las llanas líneas de la música tradicional. Con respecto a la utilización de diversos recursos armónicos, es propio de la música popular el uso del quinto grado sin tónica, como ocurre en varios pasajes de las *Fêtes Lointaines*⁴⁴⁰.

El manejo que Mompou hace de la inmovilidad armónica y temática es empleado de forma significativa, en la tercera pieza de *Trois Variations* donde toda la composición surge de un acorde y una melodía de tan solo tres sonidos, cuya austeridad muestra el gusto artístico del músico por la utilización de breves fragmentos⁴⁴¹. Mompou destaca estos motivos sencillos, gracias a la separación entre el material de las dos manos (logrado por el distanciamiento entre las tesituras) y la utilización de armónicos⁴⁴². La primera pieza, ‘Los soldados’, adopta un tiempo de marcha en ‘mib menor’, la cual está armonizada a su vez por una voz interior que desciende cromáticamente sobre un doble pedal de I-V; la segunda variación, ‘Courtoise’ (‘reb mayor’) es un vals que anuncia ya según Sacre, las armonías de las *Variaciones sobre un tema de Chopin*; y finalmente el último ‘nocturno’ sobre ‘mi bemol menor’, donde el

⁴³⁹ Jankélévitch señala el uso que Séverac hace de la sardana, los tangos y las habaneras de Albéniz. *Íbid.*, p. 150.

⁴⁴⁰ SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 82.

⁴⁴¹ HUOT. *The piano of Federico...*, p. 51.

⁴⁴² JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana...*, p. 148.

tema se despliega a través de arpeggios con repetido uso del cromatismo⁴⁴³. Tanto esta colección como los *Dialogues I-II* reclaman la pluma de Satie debido a la abundancia de indicaciones⁴⁴⁴.

Del mismo año que las *Trois Variations* son los *Charmes*, cuyo título recuerda a los *Épigraphes antiques* de Debussy en los que el músico francés utilizó una variedad de sortilegios poéticos ‘pour invoquer Pan’, ‘pour que la Nuit soit propice’, ‘pour remercier la pluie au matin’. Mompou reunió de igual modo en sus *Charmes*, seis plegarias o encantamientos ‘Pour endormir la souffrance’, ‘Pour pénétrer les âmes’, ‘Pour inspirer l’amour’, ‘Pour les guérisons’, ‘Pour évoquer l’image du passé’, y ‘Pour appeler la joie’. De nuevo, vuelven a aparecer aquí constantes ya empleadas por el compositor como el pedal primer-quinto grado (en la primera pieza), arpeggios de negras (en la segunda y en la tercera), acordes repetidos basados en la yuxtaposición de quintas (en la cuarta), además de las segundas y sextas añadidas (en la quinta y última de las piezas. Colazzo pone esta colección en relación con las *Gnossiens* de Satie, con los que según el investigador «comparte la búsqueda de una temporalidad suspendida, inmóvil y estacionaria»⁴⁴⁵. Es en ambas colecciones donde pueden encontrarse los más claros ejemplos de piezas monotemáticas con la utilización de un único tema que sufre pocas o ningunas variaciones⁴⁴⁶. Al mismo tiempo, Jankélévitch los identifica con una colección precedente, los *Cants Magics*, ya que «cerraban alrededor del auditorio encantado el círculo de la obsesión mágica»⁴⁴⁷.

La siguiente colección, los *Dialogues* de 1923, destacan por la complejidad interpretativa de sus piezas, debido en parte a la gran profusión de indicaciones de toque utilizadas: ‘expliquez’, ‘questionnez’, ‘répondez’, ‘hesitez’, ‘exaltez-vous’ y ‘donnez des excuses’. En la primera pieza se alternan las tonalidades de ‘Re mayor’ y ‘Re menor’, sin olvidar los ya conocidos arpeggios en los registros graves; mientras que la segunda pieza es mucho más modulante, sin dejar clara un centro tonal hasta el final de la composición donde todo el material queda supeditado a la tonalidad de ‘Sol menor’.⁴⁴⁸

⁴⁴³ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1945.

⁴⁴⁴ La cursiva es del original. SARDIN. *L’oeuvre pour piano ...*, p. 32.

⁴⁴⁵ COLAZZO. “Federico Mompou: El sonido como resonancia ...”, p. 608.

⁴⁴⁶ La investigadora realiza un breve análisis de los primeros en SARDIN. *L’oeuvre pour piano...*, pp. 50-51.

⁴⁴⁷ JANKÉLÉVITCH. ‘El mensaje de Mompou’, p. 173.

⁴⁴⁸ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1945.

Las últimas obras compuestas por Mompou durante los años veinte, son los cuatro primeros preludios escritos entre 1927 y 1928. Estas obras reúnen las características distintivas del estilo del músico: brevedad, densidad y economía de medios. Sacre, dejándose llevar por la admiración que siente por Mompou, relaciona esta colección con los preludios de Chopin: el primer prelude, es según el investigador un ‘pastiche de sentimientos’ representado musicalmente por la utilización de grandes arpeggios en los acompañamientos de los discursos melódicos individuales, junto con el continuo uso de terceras y notas extrañas que adornan dichas melodías; si en el primer prelude, el investigador hace referencia a sus similitudes con las *Canciones y danzas*, la segunda es puesta en relación con los *Suburbis*; en el prelude tercero y cuatro, destaca la utilización de inflexiones modales, el uso de arpeggios, pero también sus relaciones con las piezas de *Charmes* debido a la evidente separación entre los discursos melódicos individuales y los acompañamientos utilizados⁴⁴⁹.

Dans le style romance ♩ = 108

PIANO

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Ejemplo 16. Preludio nº1

⁴⁴⁹ *Ibid.*, pp. 1949-1950.

De este modo, las piezas de los años veinte se caracterizan de modo general por la ausencia de desarrollo, por el gusto a la concisión del material y la ausencia de modulaciones, tal como ocurre en las canciones líricas del período

2.2. Las canciones líricas de Mompou

El contexto francés, dominado por el trabajo del ‘Groupe des Six’, y su obra para piano influyeron definitivamente en la gestación de las canciones líricas de Mompou durante los años veinte. Ambas enmarcaron y definieron la producción lírica del músico debido a la correspondencia entre sus planteamientos compositivos, los cuales denotaron ciertas concordancias en cuanto a su plasmación y elaboración.

Dentro del corpus de obras líricas escritas en los años veinte, concretada en dos años, los poemas puestos en música corresponden a escritores de muy diversa formación, e incluso tienen una procedencia muy diversa: un compositor y un escritor catalán, una hispanista francesa, textos populares catalanes y franceses, e incluso poemas producidos por el propio músico. En el conjunto de sus primeras composiciones líricas para piano y voz, se utilizan dos únicas lenguas, el catalán y el francés. Obviando los poemas populares, los escritores de sus restantes composiciones dentro de este género, fueron coetáneos a Mompou y mantuvieron relaciones personales muy estrechas con el mismo: prueba de ello es el abundante epistolario que entre ellos se conserva en los FM. En el siguiente cuadro se presentan las piezas que serán objeto de estudio en orden cronológico de composición, los autores de los textos de los cuáles el compositor musicalizó sus poemas, el título de éste y la fecha de composición de la canción lírica.

ESCRITORES	CANCIONES LÍRICAS
Mompou, Frederic	Ciclo <i>Quatre melodies</i> (1926) 1.- Rosa del camí 2.- Cortina de fullatge 3.- Incertitud 4.- Neu
Carner, Josep	Cançoneta incerta (1926)
Recopilados por Pierre Le Roy	Ciclo <i>III Comptines</i> (1926) 1.- I. D’alt d’un cotxe 2.- II. Margot la pie 3.- III. He vist dins la lluna
Pomés, Matilde	Le nuage (1928)

Tabla 4. Escritores y canciones líricas de los años veinte

2.2.1. El texto

Los poemas que Mompou pone en música entre 1926 y 1928, abordan diferentes temas que pueden aparecer al mismo tiempo en varias de las composiciones poéticas y que están relacionados con los problemas derivados de situaciones amorosas o sentimentales, la referencia a la naturaleza, la infancia y la melancolía, la insatisfacción y la incertidumbre.

La referencia a aspectos amorosos o sentimentales es evidente dentro del primer ciclo de canciones, *Quatre melodies*. En estas composiciones, Mompou da una visión pura e ideal del amor, describiendo la naturaleza como el lugar perfecto para el apasionamiento de dicho sentimiento. Así, algunos autores como Janés en su monografía⁴⁵⁰ y Hout dentro de la tesis doctoral dedicada a la obra vocal del autor⁴⁵¹, han justificado la elección de esta temática debido a la inestabilidad sentimental del compositor durante los años de residencia en Francia. Aunque éste estuvo en contacto con la vanguardia artística del momento y a pesar de que frecuentó los más selectos grupos de intelectuales, en aquel periodo experimentó continuos estados de soledad y tristeza interiores que lo llevaron a plasmarlos a través de sus composiciones literarias y musicales.

Por otro lado, el contenido literario de estos textos insiste sobre la descripción de la naturaleza, incidiendo en él de múltiples maneras gracias a la acción propuesta en cada una de los poemas. De tal modo, los elementos naturales no son vistos como un elemento exterior al hombre, sino que viven y sufren al mismo tiempo. Así, en *Cançoneta incerta*⁴⁵², dicha temática es elegida como símbolo para traducir la fragilidad y la incertidumbre propias de la vida humana; en ‘Cortina de fullatge’⁴⁵³ se enfatiza el ‘canto al amor’ que evoca al texto por medio de la naturaleza, ya que es ella el lugar donde se realiza dicha acción y el medio para conseguirlo. Por su parte en ‘Rosa del camí’⁴⁵⁴, la ‘sorpresa’ o el ‘milagro’ que constituye el punto central del poema ocurre

⁴⁵⁰ JANÉS. *La vida callada...*, p. 86.

⁴⁵¹ HUOT. *The piano of Federico...*, p. 101.

⁴⁵² Aquest camí tan fi tan fi / qui sap ou mena./ Es a la vila o es al pi / de la carena. / Un lliri blau color de cel diu: / Vina, vina./ Pero no passis diu un vel / de teranyina. / Serà dressera del gosat ros / o la ingrata / o bé un camí d'enemorat / colgat de mata. / Es un recer per a dormir / qui passi pena. / Aquest camí tan fi tan fi / qui sap on mena. / Qui sap si trist o somrient / cull a l'hoste / qui sap si mor sobtadament / sota la brosta / qui sabr'a mai aquest camí / a qu'em convida. / I es camí incert cada mati / n'es cada vida.

⁴⁵³ Encara veig al lluny / els llums de ma ciutat. / I el nostre petit niu / amagat entre'l ramatge. / Sé que la lluna es al darrera / d'aquests arbres / i en la penombra d'aquest bosc / jo puc fer entrar / una carícia de llum tendra / sobre'ls teus ulls / tant sols obrint / una cortina de fullatge.

⁴⁵⁴ En dolç desmai / durant la nit / a sobre del bosc / ha caigut / una estrella. / De bon mati / jo trobaré / una rosa / sobre el meu camí.

también en medio de un bosque mediante la transformación de una ‘rosa’ en una ‘estrella’. Este empleo del tema de la naturaleza no solo es evidente de un modo directo tal como ha sido señalado, sino que se apela al mismo, a través de la recurrencia a alguno de sus elementos. Tal ocurre en las *Comptines*⁴⁵⁵, donde los verdaderos protagonistas de las tres ‘historias’ son animales pequeños, o en la última de las canciones líricas del primer ciclo, ‘Neu’⁴⁵⁶, cuando se compara el triste corazón de la voz poética con un elemento natural como la nieve o la lluvia. Pero también, se puede apreciar este uso en *Le nuage*⁴⁵⁷, ya que toda la acción ocurre a través de un mar donde viaja en un ‘velero sin capitán’. Por último, la naturaleza es también un modo de aclamar las esperanzas de la voz poética ante la desesperación, como puede observarse durante los tres últimos versos de ‘Incertitud’⁴⁵⁸: ‘Claror de los campos/ claror de la noche/ claror del cielo sobre un deseo’.

El tema de *la infancia* se aprecia gracias a la puesta en música del texto de los tres primeros *Comptines*, donde Mompou demostró su fascinación por el mundo de los niños. Dentro de dicha temática es notable el uso de la ‘personificación’ que se hace en sus versos, ya que los animales son protagonistas de la acción llegando a comportándose como personas reales al beber vino (tercera de las piezas). Incluso estas acciones que podrían ser consideradas como ‘nocivas o prohibidas’ quedan suavizadas por el distendido clima en el que tienen lugar (II ‘Comptine’⁴⁵⁹).

Por último, la melancolía, la insatisfacción y la incertidumbre son otras de las características temáticas remarcables en los textos de los años veinte. Los poemas de

⁴⁵⁵ I: D’alt d’un cotxe n’hi ha una nina / qu’en repica els cascabells. / Trenta quaranta l’ametlla amarganta / el pinyol madur. Ves t’en tu. III: He vist dins la lluna / tres petits conills / que m’enjaven prunes / com uns tres desvergonyits, / la pipa a la boca / i la copa al dits. / Tot dient Mestressa / poseunos un got / ben plé de vi. / Tot dient Mestresa / poseunos un got / ben plé de vi.

⁴⁵⁶ No es neu són flors de cel. / Cor meu com te desfulles. / Són fulls de ma vida esquinçats / Plujeta de paper blanc. / No es neu són flors de cel. / Dolor com te desfulles. / Ai! Quina tristesa fa / Ai! Quina tristesa fa.

⁴⁵⁷ S’embarquer, ô lente nef, / à ton bord sans capitaine, / s’ embarquer, ô blanc vailleau, / à ton bord sans gouvernail / rempues les amares du souvenir même, / perdu le sextant du désir concret / aller voguer / dans une douce dérive sur une mer sans / couleur / vers des îles sans contour ; / voguer, aller ; / le silence diaphane tenant lieu de pur / espace, / le coeur ne nartelant plus / la scansion des secondes / qu’en battements étouffés / -aller voguer; / voguer a chaque coups de roulis, / perdre un peu de sa figure, / perdre un peu de sa substance; / - voguer aller / jusqu’à ce point idéal / où la mer du ciel se combe/ pour baigner le clair visage / d’une terre puls fleurie ; / mon esquif plus frêle que neige an / avril, / fondue au soleil la haute misaine, / l’étrave rongée par les alizés / du beau port en veu mollement couler.

⁴⁵⁸ Incertitud /del meu camí. / Del meu amor tot l’infinit / d’ estrelles n’esta escrit. / Claror dels camps. / Claror de nit. / Claror de cel sobre un desig.

⁴⁵⁹ Margot la pie a fait son nid / dans la cour a David. / David l’attrape lui coupe la patte / ric rac ric rac comme une patate. / David l’attrape lui coupe la patte / Ric rac Ric Rac comme une patate.

Quatre mélodies están plagados de una íntima y profunda tristeza y melancolía, afirmando continuamente la primera persona del singular, hecho que incita a considerarlos como poemas autobiográficos. El más sorprendente de los textos puestos en música dentro de esta colección es ‘Neu’, donde Mompou compara su triste corazón con las hojas de papel en blanco que caen inexorablemente como la nieve. Hasta los poemas que evocan un instante de felicidad (‘Rosa del camí’, ‘Cortina de fullatge’) están impregnados del mismo sentimiento triste, ya que reflejan la imposibilidad de conseguir sus deseos de un modo pleno. En *Le nuage* se evoca un viaje imaginario fuera del tiempo y a bordo de un barco: viaje en el que se plasma el sentimiento de insatisfacción por el momento vivido. Por su parte Carner, se pone frente a frente con la experiencia como ser humano en *Cançoneta incerta* tratando de encontrar un acuerdo entre el conocimiento, el azar, y la incertidumbre de la vida diaria, para de este modo comprender la existencia terrenal.

En cuanto a la estructura interna de los poemas cabe señalar que ninguno de ellos está formado bajo algún patrón definido, no pudiendo ser encuadrado dentro de alguna forma poética determinada. Algo similar ocurre con respecto a la rima utilizada, la cual no es un elemento tan característico (ya que de igual modo que ocurre con la construcción formal de los poemas, ésta no sigue ninguna secuencia organizada) como la sonoridad y la acentuación de las palabras empleadas: la verdadera musicalidad del poema es fruto del enlace de palabras con diversa acentuación, que muchas veces parece buscada para conseguir un determinado efecto sonoro gracias a la alternancia de versos de distinta métrica. Así, la concatenación de versos de arte mayor y menor propician al poema de una característica musicalidad fónica (desde un punto de vista declamativo). Dicha utilización es evidente de forma especial en *Le nuage* donde los versos de arte mayor sirven para acelerar el ritmo declamativo y los de arte menor para retrasarlo (más apreciable en el estribillo ‘aller, voguer’). Incluso dentro del no uso de versos sujetos a un modelo poético clásico, puede apreciarse una lógica interna como por ejemplo ‘Incertitud’ donde la métrica de los versos se enlazan a través de una ‘disposición en espejo’ al establecer como punto de separación un heptasílabo entre el mismo trío de versos: 5/5/9-7-5/5/9. De tal modo, la forma de los textos poéticos se basa en la concatenación de distintos versos en los que el contenido semántico de los mismos explicita poco a poco la acción, por lo tanto, en el caso de producirse evidentes e intencionadas repeticiones de texto (como en ‘Incertitud’) están siempre motivadas

por una causa musical ajustándose así, a la reiteración de motivos o secciones musicales.

2.2.2 La música

Durante los años veinte, Mompou escribe nueve canciones líricas definidas principalmente por la búsqueda de una sonoridad amable, sin estridencias y al mismo tiempo, estática y repetitiva. Para conseguir dicho efecto el músico utiliza acordes que aunque de naturaleza tonal, no respetan sus funciones armónicas, evitando por lo tanto la direccionalidad y el movimiento. Esta es la principal característica de la producción para canto y piano del período, en la que además, el compositor deja a un lado procedimientos como el desarrollo motivico-temático a favor de la yuxtaposición de ideas con ligeras variaciones entre ellas. Dicho recurso es ya evidente en su escritura para piano, en la que destaca el uso de la transposición para dar variedad al discurso, evitándose los procedimientos de desarrollo (recuérdese *Fêtes Lointaines*).

De tal modo, los discursos vocales no revelan grandes dificultades técnicas ya que las melodías se mueven en su mayoría por grados conjuntos sin grandes saltos, utilizando el compositor en ellas, casi exclusivamente, la escritura silábica de nota por nota. Por lo tanto, el texto es siempre perfectamente comprensible, con lo que la escritura rítmica es simple y clara, en el que se recurre principalmente a compases simples de subdivisión binaria ($2/4$, $3/4$ y $4/4$) y no se utilizan valores rítmicos complejos. El ámbito de las melodías vocales se extiende desde la octava hasta la duodécima, dentro por lo tanto, de una tesitura asequible tanto para el registro soprano como mezzosoprano. Al igual que ocurría en las composiciones de la década anterior, el músico no persigue la utilización de un registro específico, sino un determinado timbre que le ayude a destacar las sonoridades surgidas a partir de la elaboración del material pianístico. Además, se evidencian distintos procedimientos en cuanto al trabajo sobre el material vocal que aportan riqueza al corpus de piezas de los años veinte. Así, en la última sección de *Le nuage* (1928), Mompou pide recitar el texto sobre el acompañamiento de piano. A pesar de la innovación, la idea de declamar el texto ya había sido utilizada por Mompou en dos ocasiones pero no como recurso de variedad en la plantilla de voz y piano. Recuérdese como Matilde Pomés informó a los padres del compositor sobre la idea de Mompou de elaborar una obra para piano en la que a su vez se recitasen poemas de Paul Valéry, *Ecrius*. Como la hispanista comentó por carta a la madre del compositor, se trataba de ‘algo novedoso, inédito y que creo que sonará algo en el mundo musical: Federico pone ante y post- acompañamiento a seis poemas cortos

de Valéry, dejando el texto recitado⁴⁶⁰. A este respecto también puede considerarse como en *Quatre melodies* y en las *Comptines* (las dos primeras colecciones de canciones líricas publicadas⁴⁶¹) la melodía vocal se aproxima más a la lengua hablada que al canto, ya que el ámbito de la primera ‘Comptine’ es la cuarta justa y el de ‘Rosa del camí’ es la quinta justa. Es decir, el monotonismo de notas que implica esta limitación, hace que la variedad de sonidos y el contraste entre ellos sea menor. El material pianístico surge en las dos canciones señaladas, a partir de la melodía vocal, sirviendo muchas veces de apoyo armónico o incluso de reiteración de lo ya explicitado en la voz, por lo que la reiteración de sonidos que percibe el oyente se produce con dos diferentes timbres. Dentro de esta última idea, se debe tener en cuenta que es habitual encontrar secciones musicales en las que el piano redonda en el contenido vocal a través del transporte de sus ideas musicales (en especial en la mano derecha).

Las *Quatre melodies* se concibieron como composiciones poéticas con el interés de ser puestas en música y no como poemas aislados, ya que las piezas musicales se forman a través de pequeñas ideas musicales que coinciden plenamente con los versos. Todas las piezas se estructuran dentro de la forma estrófica, cuyas divergencias entre secciones son más apreciables en ‘Cortina de fullatje’ y ‘Neu, mientras que en ‘Rosa del camí’ e ‘Incertitud’ son muy leves, consistentes principalmente en la diferente disposición de elementos y contenidos musicales pero sin variaciones. Es recurrente al mismo tiempo, el empleo de la modalidad, de la escala armónica de ‘Do’, de los modos rítmicos, pero sobretodo el hecho de que las cuatro piezas giran sobre dos notas que constituyen los centros polares de las mismas, si y mi. Estas relaciones pueden hacerse todavía más evidentes considerando la secuencia de las piezas desde la primera a la cuarta, las cuales están unidas a través de relaciones interválicas y repetición de sonidos. ‘Rosa del camí’, comienza con un acorde sobre el primer grado de ‘Mi menor’, manteniendo en el registro agudo y grave del instrumento dicha nota, al mismo tiempo que finaliza con una cadencia suspensiva sobre el quinto grado, la nota ‘si’. ‘Cortina de

⁴⁶⁰ Carta de Matilde Pomés a Josefina Dencausse, 17 noviembre 1931. MOMPOU, Federico. *Correspondència del seus familiars*. FM, BNC. M 5022/7. La composición referida se encuentra desaparecida.

⁴⁶¹ Tal como indican las fuentes historiográficas (por ejemplo BARCE. *Op. Cit.*), el propio compositor consideraba las cuatro canciones líricas que conforman la primera colección y las tres de la segunda, dentro del mismo corpus, tal como recogen los diferentes catálogos. Aún así, no se ha podido concluir a través de ningún estudio historiográfico ni por medio del epistolario, si el compositor elaboró las piezas de cada uno de ellos con la intención de que formasen parte del mismo conjunto lírico, o fue idea de los diferentes editores de dichas obras. Los dos ciclos comparten la misma temática literaria, además de diversos recursos estilísticos que le confieren mayor correspondencia entre ellos que entre las restantes obras del período tratado.

fullatge' comienza con un intervalo de cuarta disminuida con respecto a la última nota de la pieza anterior, 'mi bemol', finalizando con un pedal sobre el quinto grado de la tonalidad, 'si'. Las notas más agudas en la coda de dicha pieza, 'fa sostenido' y 'do sostenido', son retomadas en el registro más grave del primer acorde de 'Incertitud', mientras que en el registro más grave de dicho acorde aparecen de nuevo los sonidos 'mi' y 'si bemol'. También la coda de esta pieza se realiza a través de un arpeggio sobre la nota 'si' (primer grado de la tonalidad de la composición), en la que el sonido más aguda es un 'mi'. Por último, 'Neu', comienza y finaliza con el primer grado de 'mi bemol menor'. Es por tanto evidente, la repercusión e insistencia sobre estos centros tonales y modales.

En el conjunto de obras escritas durante los años veinte, la disposición del material vocal y pianístico se organizan dentro de las dos formas musicales utilizadas para la composición de las canciones líricas: la forma lied (que la utiliza en tres obras) y la forma estrófica (que la utiliza en las restantes siete). El músico afirma así, su gusto por dichas estructuras claras y sencillas que aseguran la perfecta simetría de la obra. El interés por las formas breves es una constante en el catálogo de Mompou, reflejado también en sus principios estéticos, al preocuparle resaltar la concisión de sus piezas en detrimento de la utilización de grandes desarrollos o formas⁴⁶². En el siguiente cuadro se presentan el título de las canciones líricas de este período y la forma según la cual, están compuesta.

CANCIÓN LÍRICA	FORMA MUSICAL
<i>Quatre melodies</i>	
1.- Rosa del camí	Forma lied estrófico (A1A2)
2.- Cortina de fullatge	Forma lied estrófico (A-A1-A2-coda)
3.- Incertitud	Forma lied estrófico (AA1-coda)
4.- Neu	Forma lied estrófico (A-A1-A2-coda)
Cançoneta incerta	Forma lied tripartito (ABA)
<i>Comptines</i>	
I. D'alt d'un cotxe	Forma lied estrófica (A1-A2-A1)
II. Margot la pie	Forma lied eutrófico (A-A1-A2-A')
III. He vist dins la lluna	Forma lied estrófico (A-A1-A2)
Le nuage (1928)	Forma lied tripartito (ABA)

Tabla 5. Forma de las canciones líricas de los años veinte

⁴⁶² BARCE. *Frederic Mompou*, p. 57.

La insistencia en la forma estrófica recuerda el uso que de ella se hace dentro de la música popular, encontrando en ocasiones la misma simplicidad tanto en la forma como en la escritura musical debido a la poca variedad que presenta. Es también apreciable, que las obras líricas de Mompou llevan la impronta del lirismo contenido y la moderación propia de la música folclórica catalana, hallando su relación con ésta, más en la forma compositiva utilizada o incluso en el sosegado carácter que requieren, que en la utilización de verdaderos y destacables rasgos populares⁴⁶³. Aún así, pueden destacarse algunos procedimientos folclóricos que son explicitados en el libro de Pedrell, *Por nuestra música*, en lo referente a la armonización de melodías populares. Así por ejemplo es notable la reiterada utilización del cromatismo como en *Cançoneta incerta*, donde se alterna la utilización del tercer grado natural y alterado en la línea vocal, además de un marcado uso de la modalidad, insistencia sobre el séptimo grado como en la segunda ‘Comptine’ (apreciable en la voz y en el registro agudo del piano durante las secciones A1) en *Cançoneta incerta* y ‘Cortina de fullatge’ con el empleo de ‘La bemol dorico’ en la primera sección y ‘Sol bemol dorico’ en la segunda sección de ésta última; recurrencia sobre el tercer grado (en la II ‘Comptine’, durante la sección A y en el registro medio del piano) y empleo de los patrones rítmicos determinados como en ‘Neu’ a través de la insistencia sobre valores de blancas. En este punto debe tenerse en cuenta de un modo especial dicha composición, debido a la utilización rítmica.

En ‘Neu’, la última pieza de la colección *Quatre melodies* se vuelve a utilizar la armadura y la tonalidad, que no habían aparecido en las piezas anteriores, al menos al principio de ésta. Mompou compone una composición lírica basada en la repetición y variación de un mismo material musical, por lo tanto, ‘Neu’ puede considerarse como una canción estrófica tripartita. En cuanto al contenido textual, éste no sigue la misma estructura que la música al carecer de repeticiones poéticas evidentes que den lugar a la citada forma. Por lo tanto, la concordancia no se realiza a través de la disposición sintáctica, sino semántica: cada una de las secciones musicales corresponde con una explicación del contenido poético de los dos primeros versos. Debido a esto, las variaciones musicales coinciden con las poéticas: las mismas ideas musicales y poéticas se suceden en tres ocasiones a través de dos variaciones. Si bien existe un centro tonal claro, ‘Mi bemol menor natural’, en la sección central de la obra aumenta el ritmo

⁴⁶³ Compositores como Albéniz, Granados o Falla, que han sido considerados como músicos típicamente españoles por los recursos empleados en sus composiciones, utilizan rasgos folclóricos mucho más acusados: escalas frigias y menores, arpeggios a modo de rasgueos de guitarra, exagerados giros vocales y configuraciones rítmicas muy marcadas debido sobretodo a su acentuación.

armónico de la misma con una gran cantidad de modulaciones transitorias o aproximaciones a otros centros tonales que sirven para dar colorido a la composición. De modo general, puede señalarse la homogeneidad de las frases musicales de la voz, compuestas todas ellas por un total de cuatro compases. Esta regularidad fraseológica que en muchas ocasiones llega a resultar monótona, se contrapone a la irregularidad y dinamismo armónico reinante anteriormente apuntado, hacia la mitad de canción lírica. Es en la melodía que aparece en el soprano sobre la que se basará toda la obra: el acompañamiento pianístico se realizará a través de acordes y de variaciones o repeticiones de dicha melodía. Cada vez que la melodía vocal finaliza una frase o idea musical, el piano responde con la repetición o la variación del mismo material (mientras que la voz permanece en silencio): siendo más notable en el discurso de la mano derecha, mientras que la izquierda realiza un acompañamiento acordal. Esto ocurre durante las dos primeras secciones, por lo tanto el material pianístico puede considerarse como un ‘eco’ de todo aquello que elabora el cantante. En la última y tercera sección, el piano y la voz ejecutan la última variación de forma conjunta: el apoyo pianístico se limitará a subrayar los puntos más importantes (sobretudo al principio de cada tiempo) de la melodía vocal a través de valores rítmicos más largos. De tal modo, la primera sección temática, A (cc. 1-17) está construida dentro de la tonalidad de ‘Mi bemol menor natural’, diferenciándose tres planos: la melodía a dos voces a través de terceras paralelas, movimiento cromático en el tenor del piano y pedal en el bajo sobre ‘mib’ (cc. 1-11).

En esta sección aparecen los dos primeros versos del poema, delimitándose por coincidir cada uno de ellos con una idea musical completa, además de estar subrayados por los valores rítmicos más largos al final de cada uno (correspondiéndose con la última sílaba del verso): blanca con puntillo-blanca unísono en el primer y segundo verso. Con un comienzo pianístico sobre el acorde del primer grado de ‘Mi bemol natural’ (cc. 1-4), la melodía vocal se desenvuelve a través de frases de cuatro compases. Estas breves frases se desplazan dentro del ámbito de quinta justa ascendente (comenzando por la fundamental) y descendente (comenzando por la nota ‘sib4’). El piano responde a esta melodía por medio de imitaciones (cc. 6-9, piano solo, y, cc. 11-14, voz y piano) o breves variaciones (c.15-17, piano solo).

Modéré

CHANT

No es neu són flors de cel.
Pas nei - ge fleurs de ciel.

PIANO

expressif

Cor meu com te des - fu -
Mon coeur que tu t'ef - feuil -

- lles.
- les.

Ejemplo 17. 'Neu', cc. 1-17

El registro grave del piano mantiene un pedal sobre la fundamental de la tonalidad durante al menos los doce primeros compases: posteriormente, el pedal pasará a la subdominante de 'mib' (c. 15), comenzando con la contestación instrumental. La segunda sección, A1 (cc. 19-33), destaca por la presencia de un ritmo armónico mucho más acentuado que la sección anterior.

Aquí aparecen los versos tercero y cuarto, estando delimitados de igual modo que en la sección anterior: la última sílaba de texto coincide con el valor más largo de cada una de la idea musical que acompañan. Los continuos cambios armónicos, se suceden de manera muy rápida, siendo los acordes resultado del movimiento cromático. Este dinamismo no está realizado de un modo tradicional ya no solo por las inusuales resoluciones, sino también porque la mayoría de los acordes que lo lleva a cabo son superposiciones de intervalos o acordes híbridos, no llegando a definirse ninguno

plenamente. Así por ejemplo, durante los compases diecinueve y veinte se suceden el quinto (sin fundamental y con novena) y el primero (V secundaria) de ‘Mi bemol menor’, para hacer el mismo giro en los compases veinte y uno a veinte y tres pero sobre ‘Re bemol mayor’. Posteriormente se suceden el quinto grado de ‘La bemol’ (sin fundamental y con novena), el quinto grado (con 7ª) de ‘Mi bemol’, y el primer grado de ‘Do menor’ (sin fundamental y con la 7ªM), acorde este último que puede ser apreciado plenamente en el compás veinte y siete. Todos estos continuos cambios finalizan con la presentación del acorde sobre el quinto grado con novena (9ª rebajada) de ‘La bemol’ (c. 31), que mientras resolución mediantica vuelve a ‘Mi bemol menor’ (c. 35), esta vez con el acorde sobre el cuarto grado.

Por su parte, la melodía del soprano se divide en dos melodías, a’1 (cc. 19-26) y a’2 (cc. 27-33), las cuales se mueven por medio de bordaduras ascendentes (durante los cc. 18 a 21) y descendente (cc. 26 a 29) en la melodía del soprano: el piano apoya la melodía de la voz, mediante acordes en el registro grave, y notas al unísono en el registro agudo. Dichos diseños del soprano, provienen de la sección anterior, siendo una variación rítmica consistente en la disminución del valor.

A su vez, cada una de las ideas musicales del soprano se construye a través de bordaduras, las cuales serán ascendentes durante la primera idea, y descendentes durante la segunda. Las alternancias entre piano y voz vuelven a sucederse, pero en esta ocasión el piano, tal como ha sido indicado, sostiene los sonidos de la melodía durante los tiempos primero y tercero cuando suenan ambos conjuntamente. Cuando el material del piano aparece solo (cc. 22-26), presenta las melodías vocales escuchadas anteriormente (cc. 18-22) a modo de respuesta: éste último, aparece ahora por movimiento contrario en su inicio, y a través de pequeñas escalas descendente para finalizar.

Són fulls de ma vi - daesquin.
 Feuil - lets de ma vie dé-chi -

- çats _____ Plu - je _____ ta
 - rés _____ Pe - ti - te pluie

de pa-per blanc.
 de papier blanc.

The image shows three systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system contains the first two lines of lyrics. The second system contains the next two lines. The third system contains the final two lines. The piano accompaniment features a consistent harmonic structure, primarily using chords from the fourth degree of the key of B-flat minor.

Ejemplo 18. "Neu", cc.18-33

En la última estrofa, A2 (cc. 34-55) la voz y el piano al unísono. Aparecen los versos quinto al octavo: aunque vuelven a coincidir los valores rítmicos más largos de cada idea musical con la última sílaba del verso, en esta ocasión aparecen mucho más cercanos ya que la soprano está cantando continuamente y no existen las secciones de silencio que se encontraban en A y A1. Durante los doce primeros compases de A2, el piano desarrolla el acorde del cuarto grado de 'Mi bemol menor', con múltiples disposiciones, para terminar sobre el primer grado en el compás cuarenta y siete, que también se extenderá a través de diversas formaciones. Aunque el material musical de la melodía vocal comienza con el transporte (cuarta justa ascendente) de la primera idea musical de A (coincidiendo de este modo tanto letra como música), después realiza una

melodía basada en la variación de los motivos rítmicos y melódicos que ya habían aparecido en las secciones anteriores. En esta ocasión el material del piano se basará en una imitación casi literal del material vocal. En efecto, esta es una de las piezas escritas durante la década de los años veinte, en la que se puede contemplar el rehúso de Mompou por el trabajo de desarrollo a favor de la variación y el transporte.

Los recursos empleados en la *Cançoneta incerta* otorgan variedad al homogéneo estilo de las canciones líricas escritas durante los años veinte. De tal modo, si en las piezas anteriores Mompou creaba ambigüedad sonora con el uso de acordes no funcionales, como en 'Neu', en esta ocasión la incertidumbre está regida por diferentes procedimientos. Uno de ellos es el hecho de que el compositor no plantea desde un primer momento la modalidad sobre la que se construye, sino que hace esperar al oyente cinco compases hasta su resolución, con la presencia de la subtónica. Así, Mompou estructura la canción lírica dentro de la forma de lied tripartito: A (cc. 1-10), B (cc. 11-36), A (cc. 36-54), postludio (cc. 55-65). Así, divide la primera sección A en dos frases musicales y compone dentro de la modalidad de 'Si frigio', pero no es hasta el compás cinco cuando la aparición del 'la4' completa la escala hexáfona del discurso vocal y sitúa completamente la modalidad. Además, el breve preludio (tan solo dos compases) presenta dos polaridades claramente diferenciadas, en 'do' y 'si' que son discriminadas fácilmente por el registro utilizado, ambas en el registro grave de la mano izquierda a diferentes alturas, mientras que existe un choque de segundas en el registro agudo del instrumento. De este modo, se crea al mismo tiempo inestabilidad inicial debido al doble pedal del piano y la no definición de la escala del soprano hasta el compás cinco.

La primera melodía (cc. 2-6) se caracteriza por la repetición de corcheas en la melodía vocal y por el pedal sobre la nota 'si' en el registro grave del piano: éste insistirá durante dos compases sobre el material utilizado durante el preludio. Dentro de la armonía vocal de esta sección, llaman la atención la utilización las tríadas perfectas, que con aisladas séptimas adornan los acordes, para llegar a un conclusivo primer grado. Si la melodía de la voz se caracteriza por la utilización del modo rítmico VI a base de corcheas, la escritura pianística utiliza el primero de los modos rítmicos a base de negras. Esta relación permite que el soprano adquiera mucho más movimiento y celeridad que su acompañamiento pianístico, convirtiéndose éste, en un simple apoyo armónico: incluso en algunos compases del piano, la melodía de la mano derecha, no es sino, un sustento melódico ya que repite las mismas notas o incluso los mismos giros interválicos que la melodía de la voz (cc. 3, 5 a 8, en los tiempos débiles).

The image shows a musical score for a piece titled 'Cançoneta incerta'. It consists of two systems of music. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 10. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The lyrics are: 'A - quest ca - mi tan fi tan fi qui sap on me - na Es a la vi - la o es al pi de la ca - re na. Un'. The piano part includes a dynamic marking 'p' (piano) and features some semicorcheas (beamed eighth notes) in the right hand.

Ejemplo 19. *Cançoneta incerta*, cc. 1-10

La misma ambigüedad creada por el discurso del piano, cuya insistencia en el quinto grado en el registro agudo ('fa sostenido') y la tónica en el último tiempo del registro grave ('si') es continuada por la melodía vocal, durante los dos primeros compases. Dicha oscilación y el hecho de que hasta el compás cinco, la aparición del 'la' no haga determinar plenamente la modalidad empleada es el recurso que utiliza el compositor para crear la ambigüedad sonora a la que se hacía referencia.

En *Cançoneta incerta*, durante la segunda estrofa, aumenta la celeridad de la notación de la mano derecha del piano gracias a las semicorcheas (cc. 11-17). En ese mismo registro abunda la inflexión sobre el tercer grado de la modalidad, lo que impregna a la pieza de un fuerte sabor popular o folclórico. Al mismo tiempo, la melodía de la voz incide repetidamente sobre el primer grado (por ejemplo cc. 13, 14,

22 y 26): con respecto a los intervalos que la forman, en esta ocasión su perfil contiene muchos más saltos que los de la frase anterior.

En la sección B se produce un fuerte cambio en la textura y en cuanto a la modulación, Mompou opta por la modalidad de ‘si mixolidio’. En esta ocasión, el cambio no está determinado en cuanto al carácter sino al contorno melódico, siendo evidentes al mismo tiempo la coherencia interna otorgada entre ambas secciones debido al uso de intervalos relacionados entre sí: en la sección A, el intervalo más característico era la cuarta mientras que en esta sección es la quinta (por ejemplo c. 15 y 21), es decir la inversión del primero. Por lo tanto, la diferencia entre ambas secciones recae en el perfil melódico utilizado, en su contorno, no en cuanto al carácter de ambas. Por lo tanto, el compositor evita aquí cualquier sensación de direccionalidad.

La sección central está dividida también en tres melodías (cc. 11-19; 20-28; 29-35). En la primera de ellas, tanto el piano como la voz se basan en el modo rítmico VI: lo que supone una agitación de todo el material musical. Se vuelve a subrayar el tercer grado, tanto por la repetición del mismo, como por su alteración cromática. Durante la segundo melodía, el registro más grave del piano realiza el mismo diseño en cada compás, basado en la repetición del primer y quinto grado. En la tercera, el registro agudo del piano subraya la melodía vocal con la repetición literal de las mismas notas y se aprecia el profundo interés por el intervalo de quinta justa ascendente. Estos saltos melódicos, quedan todavía más destacados por el marco donde se encuentran: la mayoría de las melodías que aparecen en la pieza están basadas en el unísono o en grados conjuntos.

Esta melodías es además, la más interesante desde el punto de vista modal, pues en ella aparece la mayor variedad de combinaciones. Mompou requiere del oyente una gran atención en esta última frase, para ello no solo cambia el compás (4/4, c. 29) sino que la resalta con un cambio de dinámica (*f*). Con una inflexión cromática a la modalidad ‘la dorio (cc. 32-25), el segmento musical se basa en la superposición de triadas sobre sus respectivas quintas. Además, durante los compases veinte y nueve y treinta se presenta una sección polimodal: mientras la melodía del soprano y el material del registro agudo del piano se desarrollan dentro del ‘la dórico’, el registro agudo tiende a acercarse a la modalidad de ‘sol frigio’. Todo esto se relaja en el compás 33, cuando la composición vuelve a ‘si frigio’, terminando la sección central en el quinto grado de la modalidad.

Es un re - cer per a - dor mir qui pas - si pe - na

f *p*

pp *molto rit.... e dolcissimo*

A quest ca - mi tan fi tan fi qui sap on me - na

pp *ppp*

Ejemplo 20. *Cançoneta incerta*, cc. 29-35

Por su parte, en cuanto al ritmo, cabe señalar que Mompou alterna de un modo casi sistemático la utilización de valores cortos y largos. Como ejemplo de utilización de figuraciones rítmicas breves, debe mencionarse la insistente repetición de las figuras de negras en la segunda *Comptine*, las corcheas y semicorcheas en la primera obra de dicha colección y en ‘Rosa del camí’, o incluso las fusas de la sección central de *Le nuage*. Las figuraciones más largas como las blancas, aparecen principalmente en el piano (y en su mayoría en el registro grave) como puede apreciarse ‘Neu’ donde el bajo pianístico se desplaza principalmente a través de estas figuras. Lo cierto es, que la insistente repetición de determinados patrones rítmicos se realiza siempre con la idea de proporcionar un determinado efecto sonoro a modo de ‘cantinela’. En su mayoría se basa en la alternancia entre secuencias repetidas de valores ‘breve-larga-breve’ (II ‘Comptine’, en la voz y en el registro agudo y grave del piano; ‘Rosa del camí’,

ocupando dicha figuración rítmica la mayoría de ideas musicales del material del soprano) ó a través de la concatenación de secuencias de ‘larga-breve-larga’ (cc. 5-6 de ‘Incertitud’). También pueden presentarse pequeños binomios de ‘larga-breve’ a través de la presencia de ‘corchea con puntillo-semicorchea’ (‘Rosa del camí’, sección central de ‘Neu’, y en el piano de la sección central de *Le nuage*) y ‘blanca-negra’ (primera y última sección de ‘Neu’). Son poco frecuentes los valores irregulares como los tresillos, que aunque utilizados en escasas ocasiones pueden resaltarse a través de algunos pocos ejemplos: en la coda de ‘Incertitud’ y en los compases seis y veinte y dos de la tercera *Comptine*. La insistencia de los patrones rítmicos explicitados viene determinado muchas veces por su uso conjunto con diseños melódicos, en la primera ‘Comptine’ donde se repiten los mismos sonidos del primer y quinto grado de ‘Do Mayor’ en la primera figura de cada ‘idea rítmica’, o también en ‘Rosa del camí’ a través de los sonidos unísonos de la primera idea musical en la soprano y el acompañamiento pianístico). Cuando se utilizan diseños melódicos no basados en notas al unísono, están contruidos a través de pocos sonidos sin apreciables saltos. Las melodías del registro agudo de la primera ‘Comptine’ no sobrepasa la cuarta justa, mientras que cada idea musical durante el antecedente de a1 en *Le nuage*, no sobrepasa la tercera mayor o menor en el registro de la voz y la segunda mayor en el registro agudo del piano. También puede ocurrir que las melodías estén basados en pequeñas bordaduras con respecto a un sonido dado como ocurre en las pequeñas ideas musicales de ‘Rosa del camí’ (cuando no aparecen los unísonos), ó en la melodía del soprano de a2 en *Le nuage*. Lo cierto es, que cuando las melodías se desplazan a través de pequeñas bordaduras, éstas lo hacen a través de un evidente sentido ascendente (como ocurre en la melodía vocal de la sección central de *Le nuage*, o en la sección central de la segunda ‘Comptine’).

La utilización de estos recursos rítmicos y melódicos sirve para realizar las variaciones de las diversas ideas musicales que se desarrollan a través de las piezas. Así, las diferentes ideas musicales se suceden sin apenas modificaciones entre ellas y siempre repitiendo formaciones muy similares, que pueden ser entendidas más como ‘detalles’ que varían solo en la presentación de nuevas armonizaciones, dentro del mismo ambiente, que como ‘ideas nuevas’. Encontrando por lo tanto, pocas variaciones entre las mimas, las diferencias tienen lugar cuando sobre el texto sucede alguna acción importante o destacable. Por ejemplo, en ‘Rosa del camí’ después de haber trascurrido las dos primeras secciones musicales a través de un ritmo y una melodía muy

homogéneas, el momento más importante a nivel textual, la salida de la estrella, se ilustra mediante un salto de cuarta justa descendente orginiado a partir del sonido más agudo del registro vocal (cc. 10-11). En *Le nuage* el acompañamiento pianístico cambia desde las semicorcheas (que ilustran el mar, cc.1-29) a corchea con puntillo-semicorchea (cc. 31-52): la repetición de las mismas dentro de una línea progresivamente ascendente ilustra, los ‘golpeos ahogados’ (‘battements étouffés’, cc. 50-53) y el miedo del que habla el texto. El compositor evita en sus obras el trabajo de desarrollo, lo cual también explica la concisión en sus composiciones: prefiere repetir los temas o variarlos ligeramente a través de modificaciones en la armonía y en la presentación de algún parámetro musical de los mismos. Por ejemplo, en *Comptines*, las melodías temáticas aparecen en el piano y en la voz a modo de diálogo. Las únicas excepciones a esto, se encuentran en la utilización de la figuración rítmica en la III ‘Comptine’ y en *Le nuage*, donde los motivos temáticos de la sección central derivan a partir de un pequeño trabajo de desarrollo de la primera sección. El músico recurre a la transposición como recurso para construir sus canciones líricas, de igual modo que es utilizado en las piezas para piano solo: se pueden encontrar pequeños ejemplos de trasposición en casi todas las piezas analizadas (al comienzo de la segunda sección temática de la II ‘Comptine’ o en el acompañamiento pianístico de *Le nuage*).

Para hacer referencia al estatismo motivico se deben tener en cuenta de modo especial las tres primeras piezas del primer ciclo de canciones, *Quatre melodies*, ‘Rosa del camí’, la cual guarda estrechas relaciones con las piezas de la colección *Fêtes Lointaines* para piano. La primera pieza de la colección de canciones líricas es de un repetido y marcado estatismo tonal, melódico y rítmico, ya que se basa en la continua presentación de los mismo elementos, (al igual que ocurre en las señaladas piezas para piano): si Mompou concebía en 1915 una pieza basada en el múltiple empleo de escalas, modulación y diferente elaboración de ideas musicales, diez años después retoma la composición para canto y piano con una obra completamente diferente, mucho más homogénea. Esta falta de contraste queda también reflejado por la poca variación de elementos agógicos: con una continua indicación *p*, la composición se sucede desde *Très calme* (c. 1) a *Très retenu* (c. 20), esto es muy calmado y muy retenido. Por lo tanto, las principales características de esta primera pieza pueden resumirse en que esta adquiere una estética cercana a las corrientes impresionistas, no tratando de desarrollarse con una continua yuxtaposición de ideas, en la que el intervalo generador es el de quinta, surgiendo la melodía vocal a partir de la sonoridad del piano.

Formalmente adquiere la estructura de lied estrófico con la repetición de dos secciones musicales, A (cc.1-13) y A1 (cc. 14-27), coincidiendo cada una de ellas con una estrofa literaria (y por lo tanto, con una frase textual): la sintaxis literaria no está organizado bajo la misma forma estrófica, ya que en ella no se produce ninguna repetición y cada una de los versos es diferente al anterior. A pesar de esto, se puede encontrar una similitud entre la forma musical y el contenido semántico (con respecto al significado): el texto refleja dos acciones que pueden ser comparables, la aparición de la estrella y de la rosa. Es decir, en el poema, la misma idea (la sorpresa) se plasma a través de dos objetos diferentes, al igual que el material musical presenta un mismo contenido mediante sutiles transformaciones.

La característica principal de esta canción lírica es el hecho de que está formada bajo las características de una textura de ‘melodía acompañada’. El piano servirá principalmente de sustento armónico y repetirá, en distintos tiempos, algunos elementos musicales característicos de la voz, apareciendo en ésta los recursos más dinámicos de toda la composición: la voz es la que canta o declama. Concebida dentro de la tonalidad de ‘Mi menor’, cada una de las secciones formales está constituida por una frase musical (la cual corresponde con una frase literaria) que con una breve introducción pianística quedan divididas en antecedente y consecuente: tal separación se establece a través de las indicaciones agógicas (cc. 8-9 en la sección A, y cc. 20-21 en A1).

Al mismo tiempo, ambas subsecciones se forman a través de breves melodías yuxtapuestas, que en la voz sirven para delimitar cada uno de los versos del poema. Los dos elementos rítmicos más recurrentes en toda la pieza son las figuraciones de ‘corchea con puntillo, semicorchea más negra o blanca’ y ‘tresillo de corcheas’ que aparece en la voz (por ejemplo c. 2-3 en el primer caso y c. 6 en el segundo) y son repetidas en algunas ocasiones en el material de la mano derecha del piano (por ejemplo cc. 5-6 y 18): por su parte, en el material de la mano izquierda destaca la presencia de figuraciones más largas a base de blancas en A, y de negras en A’.

Las melodías se basan en la repetición de sonidos al unísonos o intervalos de segunda mayor y menor ascendentes y descendentes (que coinciden en su mayoría con los diseños rítmicos de ‘corchea con puntillo-semicorchea y negra o blanca), tanto en la voz como en sus repetición en el registro agudo del piano: si durante la primera sección, las repeticiones de estas unidades rítmico-melódicas, se hacen con posterioridad de que aparezcan en la voz, durante la segunda sección aparecerán al mismo tiempo en la voz y en el registro agudo del piano.

En la sección del piano de la primera estrofa, destacan los pedales rítmicos sobre valores de blancas (cc. 1-11), siendo a su vez pedales armónicos, constituidos mediante la superposición del primer y segundo grado de la tonalidad, con especial insistencia sobre el primero. La persistencia del segundo grado es otro de los elementos característicos en esta composición. Los acordes que aparecen durante toda la pieza están incompletos, formándose por la superposición de intervalos de segundas y cuartas.

Pero a pesar de que estos acordes se construyan sobre diferentes grados de la escala, su presencia no implica la requerida funcionalidad, sino que se basan en la búsqueda de un determinado color, una determinada sonoridad, pero sin direccionalidad. Al mismo tiempo, sobre los pedales de la mano izquierda se extiende, en la mano derecha, una melodía que dobla la voz en la mayoría de los compases (basada en ésta), creada a partir de las dos polaridades sobre las que gira toda la composición, *si* y *mi*. De este modo, la melodía vocal presenta pocos saltos, además de una constante repetición de la nota *si*, a través de mordentes melódicos y de notas al unísono.

El poco movimiento en el material pianístico subraya aún más el contenido de la voz, y ésta al mismo tiempo puede concebirse como una declamación poética debido a la repetición de sonidos y la oscilación sobre *si*. Gracias a esto, la melodía vocal es el parámetro de mayor movimiento de toda la composición.

Las estáticas duraciones de las figuraciones rítmicas, tanto en el piano como en la voz, hace que se relacionen de forma clara con los modos rítmicos medievales, por la proliferación de valores largos repetidos (blancas en el bajo, primer modo medieval), y figuración larga-breve (corchea con puntillo-semicorchea en la voz). La finalización de A (cc. 12-13) coincide con la aparición en el piano de una cadencia rota sobre el sexto y el tercero, mientras que el soprano permanece en silencio.

Tres calme

CHANT

En dolç desmai du - rant la
E - va - nou.ie du - rant la

PIANO

p

très retenu

nit a so.bre del bosc ha cai - gut
nuit au des.sus du bois est tom - bée

u - na es - tre - lla
une - é - toi - le

Ejemplo 21. 'Rosa del camí', cc. 1-13

El discurso vocal crea con la nota del bajo la consonancia perfecta de quinta justa 'mi-si', siendo este último sonido el segundo armónico de 'mi'. Por otro lado, debido al tipo de grafía empleada, con el uso de una ligadura de prolongación en el discurso vocal que carece de sentido interpretativo, y por la estética sonora que poco a poco va descubriendo el análisis de sus canciones líricas (austera pero amable, de resonancias largas), se hace evidente que el compositor busca en esta pieza fomentar tal resonancia de dicho intervalo. Al mismo tiempo, lo espaciado del acompañamiento implica un deseo de mantener la sonoridad propiciada.

Toda la simplicidad, la austeridad y la economía de medios que presenta ‘Rosa del camí’ hacen que este juego de resonancias entre el piano y la voz funciona perfectamente, logrando la atmósfera deseada. Las notas del piano en la mano izquierda durante la primera sección, ‘mi-fa-la’, crean la base donde la voz suena de un modo amable, sin permitir alguna disonancia, porque los generadores de armónicos están dentro del acorde. De tal modo, llama la atención el hecho de que los principales sonidos del discurso vocal puedan considerarse en consonancia perfecta con el piano, ya que en muchas forman quintas con este.

Por lo tanto, la contradicción entre el ensamblaje piano-voz que era continuamente señalado en las piezas de los años diez, queda disipado en esta obra, ya que el soporte armónico y el material melódico ahora se han integrado.

Las principales diferencias entre A y A’ en ‘Rosa del camí’ corresponden a un cambio de registro. En la última sección, el registro agudo del piano doblará una octava superior a la melodía vocal de manera literal. También cambian los pedales rítmicos en el registro grave del instrumento: si anteriormente el pedal se constituía sobre valores de blancas sobre el primer grado de ‘Mi menor’ y con la duración de un compás, en esta ocasión se realizará mediante pedales en valores de negras durante dos compases y sobre los grados primero-quinto-primer.

El postludio instrumental emplea los mismos elementos rítmicos y melódicos que ya habían sido presentados (cc. 24-27). Con una duración de cuatro compases, durante los dos primeros aparece la misma cadencia rota de los compases doce y trece de la sección A (que servían a su vez para delimitarla); los dos últimos finalizan con una cadencia suspensiva, pero sobre notas solas (I-V). El registro agudo del piano, repetirá los característicos motivos rítmicos que aparecían en la voz, sirviendo de este modo, de recuerdo sonoro de dicha melodía: corchea con puntillo-semicorchea y negra.

La segunda pieza, ‘Cortina de fullatge’ se caracteriza al igual que la anterior por la austeridad, la economía de medios y la textura desnuda. Ésta comienza en compás binario, con la indicación agógica ‘Ligerament’. Una de las características implícitas de la pieza, así como una de las diferencias más notables con respecto a la anterior, es que ésta es más propicia para el lucimiento del soprano: si la melodía vocal de la primera composición resaltaba por su monotonía y por su estilo casi declamativo, la segunda pieza del ciclo contrasta por su continuo movimiento (tanto en el piano como en la voz), así como por el dinamismo dentro de la melodía vocal.

Además de estar relacionadas mediante el contenido poético (temática agreste y de marcado carácter melancólico), existe una relación interválica entre ambas. Desde el último sonido de la pieza anterior y el primero de la presente canción lírica, existe un intervalo de 4ª disminuida: intervalo éste, muy característico de la música folclórica. Si bien, la partitura esta plagada de alteraciones accidentales que podrían ser presentadas en la armadura, Mompou no las coloque en ese lugar: en sus obras posteriores, sobretodo las de piano, seguirá con este mismo procedimiento.

La pieza se estructura en tres secciones temáticas, A (cc. 1-9), A1 (cc. 10-17) y A2 (cc. 18-23) con postludio (cc. 24-27): es por lo tanto una canción lírica estrófica. Estas tres secciones suponen la yuxtaposición de continuas variaciones rítmicas y melódicas, mediante las cuales se van sucediendo diferentes cambios modales.

Aunque comparte la misma forma musical con ‘Rosa del camí’, piezas estróficas, las variaciones entre las distintas secciones de la segunda pieza de la colección son mucho más evidentes: mientras que los cambios en la primera eran mucho más sutiles y estaban relacionados con la distinta disposición de idéntico material musical, en esta ocasión se realizan sutiles variaciones motivo-temática entre los elementos rítmicos y melódicos, que en el caso de las obras de Mompou resultan muy llamativas.

En cuanto al contenido poético de ‘Cortina de fullatge’, éste no guarda la misma estructura que el musical, ya que no se produce ninguna repetición de versos. Aún así, la separación de los mismos se establece a partir de su tratamiento musical al quedar delimitados por medio de figuraciones de notas largas (blancas, por ejemplo en el c. 3 y redondas, por ejemplo en el c. 19) y silencios (por ejemplo en el c.5).

La sección A se divide en dos melodías, a1 (cc. 1-5) y a2 (cc. 6-9), compuestas la primera en la modalidad de ‘La bemol dorico’ y la segunda en ‘Si bemol dórico’: tanto el piano como la voz interpretan dos frases musicales, pero a2 comienza en el registro agudo del piano un tiempo antes que en la voz a través de una anacrusa (c. 5). Los primeros cuatro versos son enunciados en esta sección: cada dos versos se completa una frase textual. Cada verso sirve para delimitar el antecedente o el consecuente de la frase, por lo tanto, cada frase musical consta de dos versos. Éstos se disponen de la siguiente manera: el final del verso que coincide con el antecedente se subraya a partir de una figura de blanca (c. 3 y 7), mientras que la conclusión del consecuente y de su verso se realiza por medio de la repetición de dos sonidos en unísono en valores de blanca y negra (c. 5 y 9).

La primera musical frase comienza con un compás instrumental en la que la mano derecha presenta un pequeña idea rítmico-melódico, que deslizándose dentro del ámbito de la quinta justa en valores de corcheas y negras, constituye elemento básico de toda la composición: es esta idea la que va a ser presentada durante toda la pieza modificada a través de continuas variaciones en cuanto a ritmo, melodía y armonía. El inicio de este elemento, los dos primeros sonidos (tres notas), será el ‘motivo germen’, y es en él donde, con mayor claridad, se irán anunciando las variaciones.

Dicho idea, pasa a continuación a la melodía vocal reproduciéndose a distancia de cuarta justa (c. 2). Si la melodía vocal se mueve a través de arcos melódicos en valores cortos con dos saltos de cuarta justa ascendente (c. 2 y 10), el piano imitará y sostendrá esta melodía con una pequeña variación rítmica y por movimiento contrario la mayoría de los casos: aún así, el mayor movimiento melódico y rítmico se produce en el soprano y en la mano derecha del piano, destacándose la mano izquierda por un mayor estatismo.

Además, la melodía de la mano derecha del piano, se mueve en muchas ocasiones, por encima de la tesitura vocal. Existe una fuerte polaridad sobre el sonido ‘mib’, mucho más apreciable en la melodía de la voz: dicho sonido constituye el centro de gravitación melódico de esta sección.

En la segunda melodía se trasporta una segunda mayor ascendente todo el material empleado en a1: las pequeñas variaciones de tipo rítmico y armónico se aprecian a partir del compás siete y en especial en el compás ocho en la escritura pianística, consistente en una ampliación de los valores rítmicos al utilizar valores más largos.

CHANT *Lentement*

En - ca - re veig al lluny els llums de ma ciu -
 Je vois encore au loin les feux de mon vil -

PIANO

longue

- tat. I el nostre pe - tit niu a - ma - gat en - tre'l ra -
 - la - ge. Et nô - tre pe - tit nid sus - pen - du dans la ra -

mat - ge.
 - mu - re. Je

Ejemplo 22. 'Cortina de fullatge', cc. 1-9

Durante la segunda secció, A1, se produce un cambio de tempo ('Moins lent, c. 10) y se aprecia fácilmente el abandono progresivo de la escritura de bemoles y la aparición de sostenidos. En esta ocasión se interpretan los siguientes cinco versos del poema, los cuales están formados por una frase literaria coordinada mediante la conjunción 'y' (c. 13): la última frase no terminará hasta la siguiente sección musical. Dicha sección

presenta una sola frase musical, basada en la triple variación del diseño rítmico-melódico de la sección A: con la primera idea musical (cc. 10-12) se cantan los versos 5 y 6, en la segunda (cc. 12-15), el 7 y 8, mientras que en la última (cc. 15-17), el noveno. Los versos quinto, séptimo y noveno se delimitan por dos sonidos al unísono en figuración de breve-larga (negra-corchea), mientras que los restantes por medio de una blanca, enfatizados además por un silencio de corchea después de ésta.

Si en la melodía vocal aparecen puntos de descansos indicados a través de figuras largas y silencios, en el material pianístico no se produce ningún punto de reposo de un modo tan evidente, ya que es un continuo fluir de sonidos: a partir del consecuente, el material de la mano izquierda es mucho más dinámico que en la derecha debido a la utilización de valores más cortos (diseños melódicos de negra con puntillo, corchea-negra-negra) que serán retomados en la mano derecha a partir del compás dieciséis. Es decir, la figuración rítmica del piano se basa sobre todo en la repetición de valores largos y breves, pudiendo consistir en blanca-negra o negra con puntillo-corchea. Ya en el compás diez se observa como el motivo inicial se ha transformado mediante un desplazamiento rítmico. Aunque la voz realice el mismo giro melódico, la entrada de las notas se retrasa gracias a la reiteración de sonidos y división de los valores rítmicos, es decir, los sonidos se van presentando en diferentes pulsos.

Volverá a aparecer la misma variación vocal en el compás trece transportada una segunda mayor ascendente, y en la mitad del compás quince, añadiendo un salto de cuarta justa, también ascendente. Por su parte, la escritura pianística cambia de textura y abandona progresivamente las melodías que duplican los motivos vocales, para convertirse en un acompañamiento acordal: superando en ocasiones, al igual que en la sección anterior, la tesitura del soprano

La última sección, A2, hace oír los versos décimo a doceavo: estos quedan delimitados por medio de figuraciones rítmicas mucho mayores que en las secciones anteriores (redondas y silencio de blanca/redonda para los versos décimo y doceavo, y blanca con puntillo y silencio de negra para el undécimo). Al igual que ocurría en A1, el piano no cesa en ningún momento, mientras que la melodía vocal (como ha sido apuntado) sí produce unos mayores puntos de descanso. Cabe destacar, que mientras la melodía vocal y el material de la mano derecha del piano presenta un mayor movimiento, el registro más grave del piano emplea la figuración rítmica basada en valores más largos, impregnándolo por lo tanto, de un mayor estatismo.

Si bien la melodía vocal se extiende a través de tres marcadas ideas musicales, el material del piano presenta una mayor continuidad y enlace entre los elementos rítmico-melódicos que lo forman. Además, es evidente, sobretodo a través del material musical empleado en los versos décimo y undécimo que la variación motívica se realiza a través de una reducción de material. Por lo tanto, en A2, el motivo germen está aún mucho más desvirtuado, mientras que el piano continua con la textura acordal, sin superar la tesitura vocal. Esta última parte es mucho más relajada en lo referente a la modalidad, utilizando la tonalidad de ‘Si menor’. El característico motivo rítmico-melódico inicial, vuelve a aparecer por última vez en su forma original, trasportado una segunda aumentada ascendente, durante los compases veinte y dos y veinte y tres. Éstos, están subrayados también por dos mecanismos diferentes: utilización de la modalidad de ‘Mi mixolidio’, la presentación en la mano derecha del piano de un diseño rítmico negra con puntillo-corchea y en la mano izquierda un pedal sobre la nota ‘si’ y saltos de intervalos de sextas menores y quintas aumentadas en diferentes tesituras.

retenu *très expressif*

so-bre'isteus uils tantsols o-
jus-qu'à tes yeux juste en ou-

-brint u - na cor-ti - na de fu - llat -
-vrant u - ne cour-ti - ne de feuil-la -

Ejemplo 23. 'Cortina de fullatge', cc. 18-23

La tercera canción lírica de la colección, 'Incertitud' guarda una íntima relación con la primera ya que al igual que en ésta la melodía de la voz surge del discurso

pianístico. Mompou, sobre un tiempo lento, divide la pieza en dos partes temáticas, A (cc. 1-9) y A1 (cc. 10-17) con postludio (cc. 18-22), formando de este modo una canción estrófica.

La estructura del poema no mantiene dicha organización. La división de los mismos, ya que es un poema no publicado fuera de la composición musical, se realiza en función de cada una de las ideas musicales: cada idea musical finaliza con una figura rítmica de mayor duración que las demás y es ésta la que delimita el verso.

La melodía vocal se sucede por medio de un sencillo diseño rítmico-melódico, que debido a su monotonismo y al hecho de estar constituido a través de grados conjuntos, puede evocar o recordar los cantos infantiles de los niños: por su parte el acompañamiento pianístico servirá para apoyar esa melodía con distinta figuración pero con las mismas notas sobre todo en la primera mitad de cada uno de los tiempos (mano derecha), y de sustento armónico a través de acordes (mano izquierda)

La figuración rítmica de 'Incertitud' guarda similitudes con los modos rítmicos: debe subrayarse la presencia de figuración larga-breve (por ejemplo, c. 3) y breve-breve (por ejemplo, c.10). En cuanto a la parte instrumental, en el piano se destaca la recurrencia de un acorde a cinco voces en valores de blancas que contiene dos tritonos (mi-sib y do-fa#), el cual se forma a partir de la superposición de intervalos de cuartas (por ejemplo, cc. 1-3). Es sobre este acorde sobre el que se articula toda la obra, porque además de poseer las alteraciones propias de la escala armónica de 'do' sobre la que se basa la composición, contiene los sonidos que aparecerán posteriormente tanto en el piano como en la voz.

'Incertitud' se forma a través de la superposición de cuartas a partir de la nota 'do', algo que ya venía anunciado en estos acordes: todos los sonidos que aparecen en la voz y en el acompañamiento pianístico surgen a partir de este acorde, superposición de cuartas.

La primera sección A, se inicia con un breve preludio (cc. 1-2) en el que el acorde anteriormente señalado establece la modalidad sobre la que se va a desarrollar la totalidad de la pieza: utilización de los sonidos de la escala armónica de 'do' (como en *L' hora grisa*). Sobre este acorde aparece en el compás 3 la melodía vocal, la cual se despliega a través de tres motivos rítmicos que se desplazan por medio de pequeños arcos melódicos en ámbitos restringidos: ocupando dos compases los dos primeros y tres el último motivo, la tesitura de cada uno de ellos no supera la tercera mayor. Por consiguiente, estos fragmentos pueden considerarse como 'motivos de tres notas', en la

que la reiteración es un hecho remarcable. En cada uno de estos ‘motivos de tres notas’ se presenta un verso, por lo que la primera sección aparecen tres: ‘Incertitud/ del meu camí. / Del meu amor tot l’infinit’. Los dos primeros constituyen una frase de texto completo y se delimitan a través de una negra con puntillo para el primero (c. 4) y una negra para el segundo (c. 6).

El final del tercer verso queda señalado por medio de una blanca (c. 9) que constituye el final de la sección cuando la segunda frase de texto todavía no lo ha hecho: la resolución poética tendrá lugar en la siguiente sección. Por su parte, el piano realiza el acompañamiento de la melodía vocal a través de acordes en el registro grave (los cuales provienen de los acordes de cuartas iniciales) y una pequeña línea melódica en la mano derecha que enfatizará o destacará la melodía vocal con las mismas notas que hace ésta, al principio de cada uno de los tiempos del compás, constituyendo una variación de la melodía vocal.

Al mismo tiempo, se destaca la aparición de un pedal sobre las notas ‘do’ y ‘si’ sucesivamente en el registro más grave del piano durante los seis primeros compases. En el compás 6, aumenta el ritmo armónico al aparecer una breve sección en la que se abandona la escala armónica, y aparece la tonalidad de ‘Si mayor’, pero sin resolver sobre el primer grado en estado fundamental, sino en segunda inversión durante el segundo tiempo del compás 7, dotándolo por lo tanto, de un sentido no conclusivo.

Otro punto donde Mompou requiere la atención del oyente durante esta primera sección se encuentra en el compás 9 con la aparición de la sexta francesa aumentada de *do*, que sirve para concluir esta primera parte: la sonoridad tonal de este acorde, destaca con el resto de sonoridades empleadas. Además, es un acorde no resuelto, ya que el compositor la enlaza directamente con los sonidos de la escala armónica.

Lent

CHANT

In - cer - ti - tud - del
In - cer - ti - tu - de

PIANO *p*

meu ca - mi. Del meu a - mor tot l'in - fi -
du che - min. De mon a - mour plein l'in - fi -

- nit
- ni

Ejemplo 24. 'Incertitud', cc. 1-9

La segunda sección temática, A1, supone una pequeña y casi inapreciable variación rítmica de todo el material anterior. En ella se utilizan los restantes versos del poema, distribuidos a través de cada una de las ideas musicales que lo forman: el final del verso cuarto y quinto se señala con una negra con puntillo (c. 12 y c. 14), el sexto con una corchea y silencio de corchea (c. 16), y el séptimo por medio de una blanca (c. 18).

El comienzo de esta sección presenta de manera invertida el intervalo inicial de la melodía vocal: si en el compás 3 la voz comenzaba mediante una segunda mayor, en

el comienzo de A1, la voz realiza en este momento un salto de séptima menor. La variación rítmica que constituye la última sección, permite apreciar mejor que la melodía vocal está compuesta por ‘motivos de tres sonidos’ que acompañan o delimitan cada uno de los versos del texto. Tanto la primera como la segunda sección temática finaliza de igual modo, con una sexta aumentada francesa: en esta ocasión en el compás 17. Aunque el primer acorde de dicho compás, la sexta aumentada, supondría la finalización de la parte musical, es decir de la repetición con variaciones de A (ya que así termina en la primera ocasión), la parte textual todavía no ha concluido. El compositor redondea la pieza y por tanto finaliza con la musicalización de su texto, gracias a la aparición final de los dos mismos sonidos con los que empezaba la canción lírica. Incluso mantiene el último sonido en la misma tesitura en la que aparecía al inicio de la obra, por lo que el oyente puede tener la impresión de que en este momento comenzaría una tercera sección musical. Por lo tanto, Mompou termina la pieza con el mismo arranque que aparecía en la sección temática A1, esto es, el primer intervalo invertido de A: esto sirve para concluir y dar unidad a ‘Incertitud’. La sexta francesa aumentada se resuelve en esta ocasión mediante una resolución mediántica en la coda pianística final: arpeggio a base de tresillos de corcheas sobre el primer grado de ‘Si menor melódico’.

El segundo ciclo de canciones de los años veinte, destaca de igual modo por su estatismo, en especial en las dos primeras *Comptines*. Con respecto a la primera de ellas, una de las innovaciones que introduce Mompou, en lo referente a su propio lenguaje compositivo de canciones líricas, es la ausencia de barras de división de compases. Durante toda la pieza solo aparecen tres de éstas, que coinciden con la división interna de las tres secciones musicales. El tempo adquirido es rápido, ya no solo por la indicación dinámica elegida, ‘Gai’ con la negra a 120, sino debido también a la figuración rítmica utilizada con abundancia de valores cortos de negras, corcheas y semicorcheas.

El material musical básico de ‘D’alt d’ un cotxe’ consiste en la triple reiteración de dos frases musicales completas, formadas por un antecedente y un consecuente dentro de la tonalidad de ‘Do Mayor’, sin barras divisorias de compás. La segunda frase es una variación rítmica de la primera frase, encaminada a dividir alguno de los valores de corcheas en negras, repitiendo al mismo tiempo notas al unísono. Estas frases aparecen tres veces de forma completa: la primera y la última solo en el piano, además de una tercera en la que se escucha en la melodía en la parte vocal. Por lo tanto, la pieza

adquiere la forma de lied estrófica tripartita: A (melodía en el piano)- A1 (melodía vocal, acompañada de instrumento) y A (última aparición de la melodía en el piano). El texto solo aparece en la segunda sección (donde aparece el soprano): la división de los versos se realiza a través de la concordancia entre verso y antecedente o consecuente.

La melodía en la que esta basada la pieza, está contenida dentro un ámbito muy restringido, cuarta justa ascendente desde ‘mi’ a ‘la’. Este intervalo es característico de la música popular española, como también lo son las continuas vueltas a una misma polaridad (en este caso ‘mi’), y los valores breves de las figuraciones empleadas⁴⁶⁴. La combinaciones de sonidos que se pueden obtener de este intervalo, se restringen a la utilización de segundas mayores y menores ascendentes y descendentes, y terceras descendentes. Esta melodía esta acompañada en el piano por un pedal consistente en un intervalo diatónico de 4ª justa descendente, en el registro del contralto.

Además, la mano izquierda realiza un cluster sobre valores de negras en el tenor (con un intervalo de segunda) y corcheas en el bajo (intervalo de cuarta y quinta justa, con respecto al sonido en valor de negras del tenor), añadiendo a esto (ya de forma diatónica) un intervalo de segunda menor seguido de otro de tercera menor respectivamente en valores de corcheas, siendo los dos descendente. Por lo tanto, al ser todo este acompañamiento pianístico de la mano izquierda repetido hasta el final de la composición, puede ser entendido como un bajo continuo. Cuando la melodía (de cuarta) aparece en la voz, es realizada una octava inferior con respecto a su aparición en el piano: todo el bajo anteriormente explicado, se vuelve a repetir de forma integral.

El ritmo armónico es en general muy lento ya que se basa en la continua presencia del primer grado de ‘do’ sin tercera, al que se le superpone el quinto y el sexto respectivamente: esta superposición tiene lugar durante la duración de una negra. El único movimiento armónico existente tiene lugar al final de cada una de las frases y se basa en la concatenación del primer grado del menor (de ‘do’) sin tercera, seguido del sexto del menor y el tercer grado del modo mayor. Posteriormente se vuelve a la superposición sobre el primer grado del quinto y el sexto grados. La canción lírica finaliza con una cadencia suspensiva sobre el quinto del menor, esto es, concatenación del primer grado de mayor y el quinto del menor (acorde construido a través de la superposición de cuartas).

⁴⁶⁴ CUNNINGHAM, Martin. ‘Spain, II. Fol. Music. 2. Musical Characteristics’, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 Vols., 6ª edición., Macmillan Publishers, London, 1980, pp. 792.

Gai (♩ = 120)

PIANO

ret. - - - -

D'alt d'un cot - xe n'hi ha u.na ni - na qu'en re - pi - ca els
 Sur un coche y a u - ne bel - le qui fait son - ner

cas - ca - bells Tren - ta qua - ran - ta l'a - met - lla a.margan - ta el pi - nyol ma -
 les gre - lols Tren - te qua - ran - te l'a - mè - re l'a - man - de le dur noy - au

ret. - - -

-dur - Ves t'en tu -
 mûr - Va - t'en toi -

ret. - - - - - *p*

très retenu - - - -

lointain

Ejemplo 25. 'D'alt d'un cotxe'

En relación a la segunda Comptine, ‘Margot la pie’, Mompou vuelve a utilizar una escala como centro tonal, la escala melódica de ‘La menor’, y la utilización de las barras de compás. Formalmente está estructurada a partir de una sección musical, la cual se presenta repetida y variada ligeramente en tres ocasiones. Por lo tanto se trata de una composición estrófica que adquiere la siguiente concatenación: A (c. 1-10)- A1 (cc. 11-18)- A2 (cc. 19-25)- A1 (26-35). Los versos se distribuyen en cuatro estrofas, correspondientes cada uno de ellos a una sección musical, con excepción de A’ que es solo instrumental. Debido a esto, en la primera sección A aparecen los versos 1 y 2, en A1 el tercero y el cuarto, y en la última entrada de A1, el quinto y sexto que es la repetición literal de los dos anteriores. Los versos están a su vez divididos en función del antecedente y el consecuente de las frases musicales.

Al mismo tiempo, cada par de versos corresponde con una frase textual de sentido completo. La segunda ‘Comptine’ se basa en la melodía que aparece en el soprano (por primera vez en A), , la cual sufrirá variaciones en cada una de las restantes secciones musicales: las modificaciones tendrán lugar tanto en los registros externos del piano, como en la misma voz. Dicha melodía, entendida como un diseño rítmico-melódico’, se va a diferenciar por el distinto tratamiento interválico en el antecedente y en el consecuente. En el primero, los sonidos se mueven en su mayoría, a través de grados conjuntos de segunda mayor ascendente y descendente; mientras que el consecuente se diferencia por la utilización de grados disjuntos: saltos de 4ª justa ascendente y descendente, como también la 3ª menor. En el consecuente de esta melodía, aparecen los únicos silencios musicales de toda la composición, no encontrándose tampoco en el material pianístico. Existe, además, un bajo continuo que va a caracterizar la canción lírica, basada en dos sextas menores paralelas, en valores de semicorchea-corchea con puntillo presentado el registro medio del piano.

Debido a tal configuración rítmica, ‘Margot la pie’, adquiere un carácter vivaz e se impregna de dinamismo. También este motivo es interesante por poseer las alteraciones propias de la escala melódica que en algunas ocasiones son sostenidos (escala melódica ascendente, por ejemplo cc. 2-6) y en otras son naturales (escala melódica descendente, por ejemplo en el primer tiempo del c. 15). Además de él, las voces extremas del piano, las melodías del registro del soprano del piano y en el registro del bajo del piano (basadas por lo tanto en la melodía inicial del soprano vocal) se suceden a través de octavas paralelas, distantes entre ellas dos octavas, que doblan la melodía vocal con alguna pequeña modificación. Tal modificación consiste en un

choque de segunda mayor al final del antecedente y del consecuente, así como la anticipación y reiteración de sonidos en el consecuente. El enlace entre A, se realiza a través de una cadencia suspensiva sobre el quinto grado de 'La menor', que resuelve en la siguiente sección.

Un peu majestueux (♩:60)

CHANT

Mar - got la pie a fait son

PIANO

M.G.

nid dans la cour a Da - vid. Da -

Ejemplo 26. 'Margot la pie', cc. 1-10

La variación de la primera sección temática, A1, se basa en la modificación rítmica de la melodía durante el antecedente vocal: los sonidos que en la sección anterior aparecían en valores de blancas, ahora se subdividen en negras. Si en A, se alcanzaba la resolución de la frase con una cadencia suspendida, en esta ocasión la resolución se realiza mediante una cadencia perfecta.

vid l'at tra pe lui cou pe la pat te Ric rac Ric

rac comme u ne pa ta te.

ret.

Moins 1

Ejemplo 27. 'Margot la pie', cc.11-18

En A2, sección únicamente instrumental, la melodía vocal es interpretada en esta ocasión por el registro más agudo del piano, que la repite incluso en la misma tesitura. Debido a esto, el diseño pianístico rítmico-melódico de las voces interiores es transportado una octava inferior, manteniéndose a su vez, el quinto grado en el primero de los tiempos débiles del bajo. Otras modificaciones consisten en subdividir las blancas en negras, y sustituir los silencios por notas, generalmente sobre el quinto grado.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: a vocal line at the top with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), and a piano accompaniment below with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system is similar but extends the piano accompaniment for a longer duration, showing a more complex rhythmic and melodic development in the piano part.

Ejemplo 28. 'Margot la pie', cc. 18-25

Para la última aparición de A1, Mompou reserva un pequeño y rápido toque de color armónico: así, la resolución del consecuente adquiere variedad por la aparición de un giro de napolitana sin resolver.

El compositor quiere que el oyente evoque, cuando ya ha finalizado la canción lírica, el diseño rítmico-melódico que caracteriza toda la pieza, por ello, lo hace sonar en el último compás de la pieza a modo de recuerdo.

reprenez le 1^{er} mouv!
p

Da - vid l'at - trap - pe lui cou - pe la pat - te Ric

M.G.

trè retenu - - - -

rac Ric rac comme u - ne pa - ta - te.

Ejemplo 29. 'Margot la pie', cc. 26-35

Debido a dicho estatismo motivico, las principales variaciones aparecen en lo concerniente a modificaciones o a cambios sustanciales en la armonía: por lo tanto, los recursos armónicos se emplean tanto para dar vivacidad a la pieza como para reflejar y subrayar el contenido textual.

Como principales características dentro del lenguaje armónico cabe destacar la utilización de diversas escalas (melódica en la II 'Comptine', la escala armónica en 'Le nuage', 'Sol hexacordal' en III 'Comptine'), la personal elaboración de los acordes (muchas veces surgidos a partir de la superposición de intervalos diferentes a la tercera, con muchos choques de 4^{as} y 2^{as}), la insistencia sobre notas polares que desvían la atención hacia el centro tonal o modal, 'Cortina de fullatge' e 'Incertitud' en 'si' y 'mi', y en III 'Comptine' en 'si' y 'sol'), como también las extrañas resoluciones tanto mediánticas ('Neu') como a través de las clásicas sextas francesas.

La última canción lírica que compone Mompou durante su estancia en la capital francesa, *Le nuage*, es la más interesante desde el punto de vista armónico, ya que en

ella se utiliza de forma simultanea los distintos procedimientos que habían sido empleados de forma aislada en sus anteriores piezas.

Se trata de una ‘pieza de salón’, construida bajo la textura de melodía acompañada: el compositor trabaja a partir de las posibilidades que dicha textura le permite, haciéndose evidente que toda la utilización del material sonoro está destinada al énfasis del material vocal.

Estructurada dentro de la forma de lied tripartito, A (cc. 1-35)- B (cc. 36-65)- A’ (cc. 66-99), el contenido textual no se adecua conforme a ésta, ya que no se produce ninguna repetición de versos con excepción de la insistencia de dos verbos a modo de estribillo (‘aller, voguer’). De tal modo, durante la primera sección aparecen los versos 1 a 11, en la segunda desde el 12 al 21, y en la última desde el 22 al 30, dentro de los cuales se sucede el contenido semántico.

Desde el punto de vista armónico, el músico utiliza tres sistemas de organización de la escala como la modalidad, la tonalidad y la bitonalidad, que ya habían aparecido al mismo tiempo en sus composiciones anteriores, y en las que al igual que en la presente pieza, abundan el continuo cambio de los centros tonales: estos no llegan a asentarse en ningún momento, pero si dotan a la obra de un mayor colorido. *Le nuage* se desenvuelve dentro de un tempo lento y reflexivo, con la indicación inicial ‘Lentement’, que le hace adquirir un movimiento relajado pero continuo debido a la gran proliferación de indicaciones agógicas⁴⁶⁵: dotándolas a su vez, de secciones de tensión y relajación rítmicas.

La primera sección A, consta de dos melodías, a1 (cc.1-20) y a2 (cc. 21-35), coincidiendo a su vez, con la primera estrofa textual que está formada por el primer elemento sintáctico con sentido completo: en a1 se cantan los siete primeros versos, y en a2 los cuatro siguientes. El modo de elaborar el material vocal durante el antecedente de a1, consiste en la variación del siguiente motivo rítmico-melódico: repetición de los mismos sonidos, ‘re4’ y ‘do4’ en valores de corcheas y negra-corchea respectivamente. Así mismo, se divide en un compás cada uno con sentido ascendente y descendente respectivamente.

Por lo tanto, cada dos compases se presenta una pequeña idea musical, las cuales coinciden con un verso del poema. Asimismo, en el piano se subraya la

⁴⁶⁵ ‘sans lentuer’ (c. 21), ‘ret. (c. 31), ‘reprenez’ (c. 36), ‘pressez un peu’ (c. 42), ‘retenu’ (c. 51), ‘très retenu’ (c. 53), ‘reprenez’(c. 56), ‘très calme’ (c. 64).

reiteración de un pedal rítmico-melódico constante, que durante los seis primeros compases, presenta valores largos en la mano izquierda a distancia de séptima menor, al mismo tiempo que la mano derecha bate dos sonidos en valores de semicorchea: este diseño se trasporta una segunda mayor ascendente durante la segunda mitad del antecedente (c. 7).

Durante el consecuente de a1 (cc. 11-20) aparece el motivo ascendente ligeramente modificado (cc. 11-primer tiempo del 16): los valores rítmicos empleados (insistencia en breve-larga) así como las relaciones interválicos (arcos melódicos ascendentes y descendentes), permiten reconocerlo. En esta ocasión, las variaciones hacen más hincapié en los valores largos finales, así, el verso 5 coincide con la presentación en la voz de dos variaciones seguidas (cc. 11-12 y 13-14): es a partir del compás 16, cuando la melodía vocal presenta una mayor variedad debido a los saltos de cuartas y terceras.

Por su parte, aparecen los primeros versos de arte mayor (el quinto y el sexto), que coinciden con ideas musicales más amplias en el antecedente anterior, ocupando casi un total de cuatro compases cada uno. La finalización de este consecuente, tiene lugar cuando la soprano canta por primera vez el estribillo del poema: es entonces cuando se enfatiza tanto el contenido musical como semántico gracias a los valores sincopados de la voz, los sonidos tenidos en valores de negras en el piano, y la indicación de ‘ret.’ para los dos planos de la composición.

En el consecuente del registro medio del piano, aparece un nuevo motivo rítmico melódico, que también proviene de una variación de los elementos anteriores. Si dicho diseño consistía en la insistencia del mismo sonido sobre grupos de valores breve-larga, en este momento, se utilizará el binomio larga-breve: estas duraciones podrán presentarse mediante la figuración negra con puntillo-corchea (c. 11 y 13) o corchea con puntillo-semicorchea (c. 12).

No desaparece el motivo de semicorcheas ‘batidas’ en el piano, que en esta ocasión son presentadas también por la mano izquierda. Debe subrayarse la utilización de breves apoyaturas en valores de semicorcheas que acompañan los primeros tiempos del material pianístico de la mano derecha.

Asimismo destaca el diferente modo de acompañamiento que tiene lugar en el registro agudo y grave del piano. Mientras que en el registro agudo, mano derecha, la melodía existente sirve para subrayar la melodía vocal ya sea mediante los mismos sonidos con diferente figuración y en algunos tiempos (cc.13-14, 15-16), o gracias al

trasporte de los diseños melódicos vocales con breves modificaciones (cc. 17-18), el registro grave (mano izquierda) repetirá dos ideas musicales diferentes que a continuación podrán ser escuchadas en la mano derecha del piano.

La primera idea se basa en la ya apuntada: valores de larga-breve-larga a través de un intervalo ascendente y otro descendente (cc. 11-12). La segunda idea es un continuo de semicorcheas a distancia de segunda ascendente y descendente.

Así por ejemplo en el material del piano de los compases 13 y 14, mientras que en el registro agudo se aprecian los valores larga-breve-larga a través de las quintas mixturadas que se mueven a partir de intervalos de terceras (que están apoyando a la melodía vocal), en el registro agudo se escuchan las semicorcheas a distancia de segunda.

En los compases siguientes, la mano derecha procede de la misma forma, pero el último valor breve es ya parte de la primera de las semicorcheas que recorrerán todo el compás 16. La mano izquierda por su parte, se divide en dos melodías en el tenor y el bajo. Si el tenor realiza la secuencia de semicorcheas, los valores largo-breve-largo del registro más bajo ha quedado modificado por la utilización al final del mismo de una quinta sobre el valor de blanca.

Aún así, lo más característico de a1 consiste en la utilización de la modalidad y la tonalidad. La pieza comienza con el acorde sobre el primer grado de la escala armónica de 'La mayor' con 4ª añadida, que continua de modo casi invariable, hasta que el antecedente se resuelve por una cadencia perfecta sobre el quinto grado sin fundamental y con 9ª de 'Fa # menor' (se empieza a preparar en el c. 8, pero la resolución definitiva tiene lugar en el c.12).

En el consecuente, la misma secuencia (modal-tonal) se realiza pero a modo de 'espejo': aunque se inicia también sobre una cadencia perfecta sobre el quinto grado sin fundamental y con novena de 'La menor' (cc. 13-16), finaliza la frase a través de la escala prometida de 'La mayor' (cc. 17-20).

Lentement *p*

CHANT

S'em-bar-quer, ô len-te nef,

PIANO

à ton bordsans ca-pi-tai-ne, s'em-bar-quer, ô blanc vais-seau, à ton bordsans

gou-ver-nail rompues les a-mar-res du sou-ve-nir mé-me,

per-du le sex-tant du dé-sir con-cret Al-ler vo-

ret. - -

-guer

Ejemplo 30. *Le nuage*, cc. 1-20

La segunda melodía de la primera sección, a2, presenta los mismos elementos que la frase anterior con pequeñas modificaciones. De este modo, las semicorcheas del piano aparecen ahora solo en la mano izquierda y en muchas ocasiones no con una nota sola, sino sobre intervalos de tercera que realizan pequeñas escalas ascendentes y descendentes.

Aumenta la proliferación de los diseños rítmicos de corchea con puntillo-semicorcheas, sobretudo en la melodía vocal; y el diseño de corchea con puntillo-semicorchea tanto en el piano como en la voz es sustancialmente más utilizado.

En cuanto a la utilización del texto, el octavo verso ocupa la mayoría del antecedente vocal, mientras que el noveno, aparece tan solo en los últimos tres sonidos; mientras que en el antecedente se cantan los verso décimo y onceavo que coincide con el estribillo. Si la segunda estrofa textual, que coincide al mismo tiempo con la segunda estrofa del poema como también con la segunda frase musical de A, merece dentro de está, especial atención la presentación del estribillo (cc. 31-33).

Musicalmente tiene lugar con el mismo diseño con el que aparecía la primera vez: valores sincopados a distancia de segunda y tercera respectivamente, mientras que el piano apoya tanto la idea musical como textual mediante la presencia de valores largos descendentes.

Desde el punto de vista armónico, lo más interesante debido a la concatenación de cadencias con resoluciones extrañas. Así puede apreciarse la resolución del quinto grado de la tonalidad de 'Mi Mayor', sobre el primer grado de 'Mi menor' (cc. 21 a 23), porque su resolución se precede por la aparición del sexto grado, porque el oído se prepara para una cadencia resultando otra; también es destacable la pequeña inflexión sobre el quinto grado de 'Si bb' que resuelve sobre el primer grado de 'SibM' (cc. 28-30), y la finalización de esta sección sobre el quinto grado de 'Sol mayor'. Como puede verse, el color armónico de esta sección está remarcado por los continuos cambios.

La principal característica de la sección central, B, es el cambio de textura motivada por la ausencia del diseño de semicorcheas en el piano, así como la aparición de fusas a distancia de 5ª justa en la última parte de esta sección. La melodía vocal se desenvuelve mediante la repetición de notas dentro de pequeñas escalas de no más de tres sonidos, o de escalas rápidas descendente en valores de semicorcheas.

En cuanto al texto, en B, se escuchan desde el verso doce al veintiuno. El estribillo marca el punto de separación entre las dos frases musicales en el material del soprano. Durante la primera de ellas existen varias censuras que vienen dadas gracias a

la presentación de silencios y valores largos, al mismo tiempo que la segunda frase es un continuo de sonido hasta la vuelta al estribillo. Es subrayable que mientras que la primera frase musical tiene una evidente tendencia ascendente, la segunda se desplaza a través de arcos sonoros.

Así, en la primera frase, los versos ocupan (a excepción del primero), una idea musical (delimitadas como ya se ha dicho a través de cesuras de valores largos y silencios); y en la segunda frase, cada verso se entiende durante aproximadamente dos compases aunque la idea musical no haya finalizado.

Las figuraciones rítmicas de esta sección, siguen caracterizándose por la presencia de valores largos-cortos (negra con puntillo-corchea) en la voz, como también la percusión del mismo sonido en valores cortos de corcheas.

Mientras tanto, en el piano, el diseño más abundante son las corcheas con puntillo-semicorcheas a modo de mordentes ascendentes en el registro grave, al tiempo que el registro agudo utiliza diseños de negra con puntillo-corchea, generalmente a través de escalas descendentes de tres sonidos.

El punto de inflexión armónica se encuentra tanto el principio como al final de la sección. B, comienza con la politonalidad entre 'Re menor' y 'Mi bemol menor' (cc. 36-46), finalizando a través de una marcada insistencia sobre el quinto grado de 'Sol bemol', que tras un breve recorrido por el primer y el sexto grado, concluye sobre el séptimo de dicha tonalidad a modo de cadencia suspensiva.

reprenez *expressif*

le si - len - ce di - a pha - ne tenant lieu de pur es.

pressez un peu

-pa - ce, le cœur ne mar - te.lant plus la scansi.

retenu

-on des se - con - des qu'en bat - te - ments é - touf - fés

très retenu - - - - - reprenez

Al - ler vo - guer; vo - guer

à chaque coups de rou - lis, perdre un peu de

sa fi - gu - re, perdre un peu de sa subs - tan - ce;

très calme
p
vo - guer al - ler

Ejemplo 31. *Le nuage*, cc. 36-65

En la última sección temática, el piano reproduce todo el material musical tanto del instrumento como de la voz, con alguna pequeña variación: los versos están presentados de manera idéntica que sucedía en la primera sección. Es aquí donde se plantea el ‘mayor reto’ para el cantante, ya que Mompou le propone que ‘recite’ los últimos versos del poema de Pomès: es la única vez que aparece este recurso en las canciones líricas del compositor.

A modo de conclusión general de las características musicales de este período, sus breves piezas mostraran sutiles cambios en cuanto a ritmo, melodía o textura, en las cuales pequeñas modificaciones con respecto al color de sus acordes surgidas a partir de

la yuxtaposición de novenas o undécimas, supondrán, debido a la economía de medios empleados, verdaderas variaciones entre las distintas secciones temáticas. Así, los acordes utilizados aún en las pocas ocasiones que éstos sean de naturaleza funcional, no crean puntos de tensión y distensión sonora, sino que permiten la elaboración de determinados efectos auditivos, a la búsqueda de una estética compositiva bien definida. Con lo cual, los discursos vocales serán en la mayoría de los casos, monótonos, basados en desplazamientos por grados conjuntos, surgidos a su vez de las armonías del piano. Si en los años diez, la relación entre los discursos del piano y de la voz se basaba en el hecho de que mientras la naturaleza tonal de este último, daba paso a la elaboración de acordes o material no funcional en el piano, en la siguiente década la implicación entre ambos se concretará en la perfecta simbiosis entre ellos, siendo ambas secciones el resultado de una búsqueda sonora determinada. Es decir, el compositor no piensa tanto en acompañar una melodía vocal, sino en utilizar los timbres del piano y de la voz para crear a una determinada sonoridad, en muchos casos utilizando los armónicos de los sonidos al piano.

2.2.3 Relación texto-música

Todos los elementos musicales que Mompou presenta en estas piezas (las variaciones rítmicas, los continuos cambios en los centros tonales, las reiteraciones sobre los mismos sonidos) están destinadas a la perfecta representación de los textos, con lo que se produce, la completa asimilación entre el contenido musical y semántico. Al igual que en las piezas anteriores, los acentos fónicos coinciden con los musicales. Pero como ya ha sido apuntado, los recursos más remarcables en cuanto al empleo de diferentes posibilidades armónicas, están, en muchas ocasiones relacionadas con el contenido textual. Lo cual es llamativo porque Mompou prefiere subrayar el contenido textual a través de procedimientos armónicos, antes que realizarlo a través de secuencias rítmicas-melódicas o por medio de repeticiones literales a través de la concordancia entre secciones musicales con secciones textuales similares. Así, los procedimientos armónicos utilizados en poemas que evocan sensaciones ó pensamientos interiores meditados y mezclados con la duda, son en su mayoría el uso de las armonías estáticas, basadas en la continua repetición de acordes y el poco empleo de la modulación.

Los melancólicos poemas de *Quatre melodies* pueden ejemplificar dichas armonías estáticas. Así por ejemplo, en ‘Rosa del camí’, el discurso musical se apoya constantemente sobre el pedal de tónica (mi), añadiendo la novena y la onceava,

dotando a la pieza de cierta sensación misteriosa: el estatismo se obtiene de este modo, por la ausencia de modulaciones y por la continua repetición de acordes. Asimismo dentro de ‘Neu’, Mompou armoniza el último verso de su poema (‘ Ai! Quina tristessa fa!’) con un pedal de tónica de donde emergen los acordes disonantes.

En otros textos se remarca el bienestar interior o la felicidad vivida intensamente. Dentro de los recursos armónicos empleados en las canciones líricas con dicha temática, se destaca las peculiares sonoridades de sus acordes conseguidas gracias al juego de resonancias: esto se obtiene por la utilización en el piano de intervalos huecos (5ª, 8ª, 10ª), de líneas melódicas en el registro medio y alto del piano surgidas a partir de esos intervalos, y disonancias.

El humor es un rasgo remarcable en la segunda colección de canciones de Mompou. Dentro de estas pequeñas piezas rápidas y ligeras (*Comptines*), el compositor reduce el material temático a la repetición de los mismos motivos: la ingenuidad y la ‘burla’ de las mismas se encuentra en ciertos detalles armónicos, creando así una tensión interna al oyente ya que evitan el trascurso armónico lógico. De tal manera, en la III *Comptine*, Mompou juega sobre la sonoridad del acorde de dominante. Dentro del pasaje, en ‘Sol Mayor’, la fundamental y la 5ª del acorde de dominante se alternan para llegar en el sexto compás a dos 4ªs superpuestas en el registro agudo del piano. La sensible es reemplazada por la 11º (sol), su apoyatura: Mompou retiene después, la resolución sobre el primer grado. Al final de la pieza, el mismo acorde de dominante aparece sin la sensible con la novena y la 13º añadidas: son las apoyaduras de la fundamental y la 5ª que aparecen en el registro más agudo del acorde de cuartas superpuestas.

También en las *Comptines* destaca el hecho de que Mompou emplea notas extrañas para el último acorde. Al final de la I ‘Comptine’, escribe un acorde ‘lontain’ después de un paisaje rápido y de carácter festivo: se trata del acorde de dominante de ‘do’ sin sensible con la 9ª mayor (La) y la 13º menor (Mi bemol), apoyatura de la 5ª (Re) dentro ya del acorde. La segunda ‘Comptine’ termina con un acorde bastante ‘ácido’ debido a su peculiar sonoridad. Se trata del acorde de tónica de ‘La menor’ con la 2ª (sol), la 5ª alterada (mi bemol, cuando ya había sido escuchada natural en el acorde anterior en el registro grave) y la 13ª (fa).

Las piezas analizadas están plagadas por multitud de figuras retóricas-musicales, además de las ya explicitadas: la ‘inestabilidad anímica’ de los poemas de *Quatre cançons* se representan mediante la oscilación entre dos notas polares; la

advertencia de ‘no pasar’ que la araña del poema de la *Cançoneta incerta* dirige a la voz poética, se realiza por medio de una escala ascendente con la indicación agógica ‘rit’ y en esta misma pieza el grito de ‘no pases’ se encuadra dentro del intervalo más amplio de la misma; en *Le nuage* el mar está representado a través de la figuración a base de semicorcheas que se extienden durante casi todo el acompañamiento pianístico; la inseguridad del texto en ‘Rosa del camí’ se representa por la única figuración irregular existente, un tresillo de corcheas; la palabra ‘infinít’ se mantiene con la utilización de la figuración rítmica más larga de la pieza; la desidia emocional en ‘Neu’ se representa con un ritmo armónico muy acelerado; y los conejos de la última ‘Comptine’ se emborrachan cada vez más ‘gracias’ a la reducción de los elementos musicales empleados.

Otros recursos utilizados en cuanto a la relación música texto que aparecen de forma continua en estas piezas son los procedimientos de dividir las estrofas textuales a través de las musicales, la concordancia entre frase musical y textual, la correspondencia entre ideas musicales y versos poéticos, además de los procedimientos consistentes en delimitar los versos mediante características figuraciones rítmicas, y hacer coincidir los acentos tónicos con los musicales.

El tema poético del mar, al que se hace alusión en *Le nuage*, esto es, lugar donde se desarrolla toda la acción textual, está representado en música mediante el continuo de semicorcheas aparecidas en el piano: dicha repetición de dos sonidos sugiere para Holland⁴⁶⁶, el mar libre o un movimiento de alguna clase. Además de dicho recurso, el compositor plantea otra serie de relaciones entre el contenido semántico y el contenido musical para la perfecta hibridación de ambos planos. Los cuatro primeros versos del poema están contruidos dentro del mismo diseño textual: se plantea la misma acción (embarcar) y el lugar donde se realiza dicha acción, es una nave sin capitán, en un velero sin timón. La música responde a esto mediante la misma secuencia rítmico-melódica empleada durante el antecedente de a1: la única variación consiste en el transporte de 2ª M ascendente de este contenido musical.

Los cambios en cuanto a la dinámica, esto es, la aparición de los ‘ret.’, tienen siempre lugar sobre el mismo verso, aquel que sirve de estribillo del poema, ‘aller, voguer’. Gracias a esto, se remarca el contenido central de ‘Le nuage’: la idea de navegar, de desplazarse sobre un barco. También se enfatiza el lugar hacia donde viaja

⁴⁶⁶ HOLLAND. *Federico Mompou: a Performer`s...*, p. 102.

el barco, 'las islas sin contorno'. La tesitura de la voz alcanza el punto más alto de toda la composición, 'sol5', presentado dentro de un pequeño arco melódico en el compás 29. El cambio de textura durante la sección central acompaña al contenido del texto por el cual se expresa que el espacio ha sido tomado por el silencio puro (v. 10-11), con lo cual desaparece el diseño de semicorcheas y la aceleración rítmica se relaja: todo se vuelve un poco más calmado. En el verso 12, no solo 'martillea el corazón', sino también la música mediante la repetición de sonidos en la voz durante el c. 43; y en los 'sonidos apagados' que realiza el corazón, la tesitura vocal vuelve a alcanzar su registro más agudo, enfatizado al mismo tiempo mediante una retención del canto del texto con la indicación 'retenu'. Los momentos más dramáticos en el texto, esto es, la toma de conciencia de que ese navegar supone perderse a si mismo, 'su figura, su sustancia' son también transmitidos en música mediante la presencia de fusas que imprimen nerviosismo a una composición caracterizada por el movimiento lento. Por último, abandonar el canto y dedicarse a la oratoria es también un recurso expresivo. Al final del poema se hace evidente que esa isla 'sin contorno' hacia la que viaja la voz poética, no es sino una ilusión y el barco sobre el que se navega nunca llegará a puerto. Ese mismo desasosiego, se plantea en música, mediante la renuncia al canto: el texto en ese momento se recita.

3. Años treinta – intermitente estancia en París: desde *Maig* al *Testament d' Amelia* (1931-1938)

Hasta 2008, se consideró que desde *Le nuage* (1928) la siguiente aportación de Mompou al género de la canción lírica fueron las piezas del *Combat del Somni* (1942-1948). La recuperación de inéditos para canto y piano dentro de los FM el citado año, volvió a motivar la revisión del catálogo del músico, ya que se recuperaron dos obras dedicadas a esta plantilla y fechadas respectivamente en 1932 (*Maig*, sobre la traducción catalana de un poema de Goethe) y 1936 (*Psalm*, en el que se pone en música el salmo ‘De profundis’). Este binomio quedó completado, también en 2008, con otra obra escrita por Mompou en 1938, hallada entre la documentación personal de la soprano Conxita Badía (*El testament d'Amelia*)⁴⁶⁷. De este modo, en cuanto a cantidad de producción, es apreciable una marcada desigualdad entre las décadas de los años veinte y treinta. Mientras entre 1926 y 1928, Mompou compuso ocho canciones líricas (todas publicadas en vida del autor), en la década siguiente, el músico solo escribió un total de tres piezas para este repertorio de 1932 a 1938.

Resulta curioso que al mismo tiempo que el trabajo del músico experimentaba esta sequía compositiva, se incrementó el interés por la producción del mismo, tanto en Francia como en España. Por ejemplo, en 1931, cuando Mompou llevaba tres años sin dedicarse al género lírico, la parisina editorial Lerolle Louart publicó prácticamente la totalidad de sus canciones líricas escritas en la década anterior (las dos primeras colecciones, *Quatre Melodies* y *Comptines*, junto con *Le nuage*)⁴⁶⁸; e incluso el compositor recibió su primer encargo para el género, ya que al año siguiente, Ramón Borrás le solicitó una obra para el centenario de Goethe basada en un poema de este último⁴⁶⁹. Dichos logros no sirvieron como aliciente para que incrementara su producción, sino que por el contrario, fue el período creativo menos productivo para Mompou. Éste había perdido fe en su propia escritura y consideraba que sus composiciones no gozaban del interés del público y se desviaban de las líneas de evolución del resto de compositores⁴⁷⁰. Lo cierto es que ya desde *Le nuage* (1928), su estilo de escritura había alcanzado cierto nivel de saturación y estatismo en el que en el que se repetían siempre los mismos recursos y, por ende, Mompou se vio alejado de la

⁴⁶⁷ Vid. Capítulo I.

⁴⁶⁸ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 129.

⁴⁶⁹ Vid. Capítulo II.

⁴⁷⁰ ROIG. *Personatges*, p. 227.

producción del resto de compositores. Así, las obras escritas en las décadas anteriores revelan una gran meticulosidad en cuanto al tratamiento del material pero al mismo tiempo, su paleta de recursos se mostraba bastante escasa: sus procedimientos constructivos habían sido ya completamente explotados, por lo que en la década posterior, el músico debía de encontrar nuevos procedimientos que evitaran el estancamiento. No fue por lo tanto una crisis de índole cultural o de patronazgo, sino puramente creativa, en el que su lenguaje se volvió limitado, austero, traducándose en una breve producción lírica.

Su silencio creativo debe entenderse entonces, como una búsqueda de nuevos recursos con los que dar variedad y coherencia a sus piezas para voz y piano.

3.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou

A partir de 1931, Mompou comenzó a tener mayor contacto con los músicos catalanes debido a la fundación del grupo Compositors Independents de Catalunya [CIC], en el que participó como miembro activo, a pesar de residir en París⁴⁷¹.

Las vinculaciones profesionales que estableció con éstos fueron logradas, en la mayoría de los casos, por vía epistolar, como aquella mantenida con Lamote de Grignon entre los años 1932 y 1933⁴⁷². En sus cartas se mencionaron temas profesionales relacionados con el desarrollo y la promoción de conciertos del CIC. Así por ejemplo, en mayo de 1932, Lamote de Grignon escribió a Mompou con motivo de las actividades de éstos, evidenciando en la carta, una profunda implicación colectiva por parte de sus miembros:

«No sé si estás enterado de que tengo en proyecto dos conciertos nuestros en Madrid: uno 'de cámara' y uno de orquesta. Para el primero servirá el programa de nuestra presentación en la Sala Mozart. Para el segundo hemos hecho una selección de música de orquesta, y nos faltaba una cosa tuya. Ya sabemos que hace tiempo que hablasteis de orquestaros alguna cosa, y lo he decidido con mucho gusto que trabajaré en los Suburbis. Solo tengo una dificultad: la premura de tiempo. Según he dicho a Samper, estos conciertos han de hacerse de aquí a pocos días, de manera que seguramente no más podré orquestar uno de los 4 números [...]»⁴⁷³.

⁴⁷¹ El grupo, conocido por su breve trayectoria y por la realización de un solo concierto público, estuvo formado por Juan Gibert i Camins, Baltasar Samper, Lamote de Grignon, Manuel Blancafort, Robert Gerhard, Agustí Grau, Eduardo Toldrá y el propio Mompou. JANÉS. *Federico Mompou: Vida, textos...* p. 168.

⁴⁷² Las cartas recibidas por Mompou y remitadas por Ricard Lamote de Grignon pueden consultarse en MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4.

⁴⁷³ « No sé si estèu enterat de que hi ha en projecte dos concerts nostres a Madrid: un 'de càmera' i un d'orquestra. Per al primer servirà el programa de la nostra presentació a la Sala Mozart. Per al segon hem fet una tria de música d'orquestra, i ens faltava una cosa vostra. Ja sabeu que fa temps que vos vaig parlar d'orquestrarvos quelcòm, i és amb molt de gust que treballaré en els 'Suburbis'. Només hi ha una

Lamote de Grignon volvió a comentar con Mompou los progresos en la orquestación de *Suburbis* en repetidas ocasiones, cuyo trabajo finalizó el 17 de Mayo de 1932⁴⁷⁴. Además, el primero se ocupó de orquestación de ‘El carrer, el guitarrista i el vell caball’, estrenada en Girona el 20 de octubre de 1933 por la Orquesta Pau Casals⁴⁷⁵. Una semana antes del concierto, Lamote de Grignon indicó a Mompou la celebración del mismo y mostró su interés por que asistiera a dicho evento, aunque finalmente le fue imposible acudir al concierto⁴⁷⁶.

Por lo tanto, el músico estuvo informado constantemente de las actividades del efímero grupo y de los conciertos que proyectaron en España⁴⁷⁷, permitiendo que el compositor participase de la vida cultural catalana de manera activa. Es interesante subrayar que la colaboración de Mompou con el grupo sirvió para promocionar su música en Barcelona cuando estaba instalado en París: por un lado, a través del concierto-presentación del grupo y por otro, gracias a la orquestación de algunas de sus obras para piano.

3.1.1 *Mélodie française*: La Jeune France y Francisc Poulenc

Mientras en España las obras de Mompou iban adquiriendo paulatinamente una mayor difusión, en el resto de Europa corrían igual suerte, ya que las salas de conciertos fueron incorporando las obras del músico dentro de sus programas⁴⁷⁸. Durante la década

dificultat: la premura de temps. Segons avui ha dit en Samper, els concerts aquets han de ferse d'aquí pocs dies, de manera que segurament només podre orquestrar un dels 4 números...[...]». Extracto de carta de Ricard Lamote de Grignon a Mompou, 2 de mayo de 1932 (MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4).

⁴⁷⁴ «Finalmente he acabado la orquestación del primer tiempo de Suburbis ‘El carrer, el guitarrista i el vell cavall’... He descuidado el decirte que lo he hecho para una orquesta lo más pequeña que he podido como sigue: 2 flautas 1 oboe 2 clarinetes 1 fagot, 2 trompetas 1 trompa timbales, 1 arpa (o piano) celesta y percusión (1 ejecutante) y quinteto de cuerda. [...]. Estoy contento de como me ha quedado, y deseo que os guste cuando lo escuchéis [...]» Extracto de carta de Ricard Lamote de Grignon a Mompou, 17 de Mayo de 1932 (MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4).

⁴⁷⁵GARCIA ESTEFANÍA. *Federico Mompou*, p. 46.

⁴⁷⁶Carta de Ricard Lamote de Grignon a Mompou, 13 de octubre de 1933 (MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4).

⁴⁷⁷ A pesar de los continuos esfuerzos que hizo Lamote de Grignon para la difusión de conciertos del CIC, estos dieron solamente uno: el concierto de presentación del grupo tuvo lugar el 25 de junio de 1931 en la Sala Mozart de Barcelona. A pesar de la heterogeneidad estética de sus componentes, les unía la idea de hacer una música de profunda raíz catalana y la voluntad de proyectarse internacionalmente como generación. CAMELL, Cèsar. “Un ideari per a la música del nou-cents”. En: *Recerca Musicològica*, XIV-XV (2004-2005), p. 104.

⁴⁷⁸ La prensa europea de la época se hizo eco de estos conciertos mediante alabadoras críticas como en *Eclair* (diciembre de 1930), *Chicago Tribune* (en agosto de 1931), *Liège-Échos* (publicación holandesa en abril de 1932), *Action Française* (en mayo de 1934), *Excelsior* (en el mismo año y en 1936), *Spectateur* (en París, dentro de su sección musical ‘7e soirée’ en marzo de 1936), *Page*

de los años treinta, el centro de atención parisina, tanto por parte de la crítica como del público, recayó sobre el trabajo de los conocidos como Jeune France, grupo compuesto por Juan-Yves Daniel-Lesur (1908-2002), André Jolivet (1905-1974) y Olivier Messiaen (1908-1992)⁴⁷⁹. El concierto-presentación tuvo lugar el 3 de junio de 1936 en la Salle Gaveaude de París, contando con el mecenazgo de los escritores Georges Duhamel (1884-1966), François Mauriac (1885-1970) y Paul Valéry (1871-1945): según anotación del programa, el acto estuvo consagrado a Germaine Tailleferre, de quien Ricard Viñes interpretó su *Ballada para piano y orquesta*⁴⁸⁰.

A pesar de este homenaje y tal como promulgó su precursor ideológico (el compositor Yves Baudrier), el grupo nació para contrarrestar con sus obras las tendencias de la estética musical predominantes en Francia, es decir, las del Groupe des Six. De tal modo, los Jeune France pretendieron resaltar su producción no solo desde un punto de vista ‘académico sino también revolucionario’, enfatizando ‘la sinceridad, la generosidad y la conciencia artística’⁴⁸¹. Sus composiciones denotaron un gusto por las corrientes románticas anteriores y, por lo tanto, ‘al instinto y a la emoción’, pero al mismo tiempo se mostraron en contra del neoclasicismo dominante en la época⁴⁸².

La influencia de la literatura y de las artes plásticas fue notable tanto en las composiciones como en la propia formación de los Jeune France. Al igual que Mompou, demostraron un gran interés por el trabajo poético de escritores coetáneos, considerando además, la producción de obras para voz y piano como un medio para la expresión de sus propios sentimientos: las similitudes con el compositor catalán pueden hallarse también a través de sus planteamientos estéticos, esto es, el punto de arranque de las obras de los Jeune France estuvo determinado por el interés de éstos en la búsqueda de un sonido en estado puro, sin artificio (coherente con los postulados de Mompou), aunque para ello contasen con las nuevas tecnologías y tendencias del momento⁴⁸³. Todas estas consideraciones son visibles en la producción de *mélodies* de cada uno de los miembros del grupo.

Tal como demuestran sus primeros estudios en artes plásticas y dramáticas, Jolivet se sintió fuertemente atraído por el hecho artístico en todas sus dimensiones. Al

musicale (moviembtre de 1936), *France de l'Est* (diciembre de 1936), y *Nouvelliste* (desde Lyon en diciembre de 1937) entre otros (MOMPOU. *Ressenyés, critiques i comentaris sobre la seva obra*. FM, BNC. M 5020/48- 63).

⁴⁷⁹ Cit. LANDORMY. *La musique française après Debussy*, p. 341.

⁴⁸⁰ ROY. ‘Compositeurs de...’, p. 174.

⁴⁸¹ GUT, Serge. *Le groupe Jeune France*. Paris, Librairie Honoré Champion, 1984, p. 11.

⁴⁸² *Ibid.*, pp. 16-17.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 32.

igual que hizo Mompou para sus obras líricas de los años veinte, el interés del músico francés por la literatura lo llevó a escribir poemas propios y, en lo referente al género teatral, a acudir asiduamente a la Comédie Française, llegando a ocupar el puesto de director musical entre 1945 y 1959⁴⁸⁴. En cuanto a la composición, su formación, similar a la de Mompou (en cuanto a la diversidad de profesorado) vino de la mano de notables profesores como Paul Le Flem (1881-1984), con quien el músico se instruyó en materias como armonía, contrapunto y fuga: éste, constatando el interés de su alumno ‘por las búsquedas más osadas’, lo confió a su amigo Edgar Varèse (1883-1965), con quien Jolivet completó sus conocimientos en composición, orquestación y acústica⁴⁸⁵. Durante los años treinta, su actividad creativa quedó caracterizada por la búsqueda de un estilo personal a través de la experimentación sonora puesta según el músico, ‘al servicio de una expresión mágica’: la crítica consideró que el trabajo de Jolivet en estos años fue más avanzado, incluso, que el de Messiaen⁴⁸⁶.

De modo general, puede señalarse su interés por las piezas de los siglos XIV a XVI (particularmente de Machaut, Josquin y Janequin), su gusto por la chanson y la ballada, su provecho de los modos antiguos (con los que «intenta dar un sentido espiritual a las obras»), así como su admiración por las obras de Arnold Schoenberg (1884-1951), Alban Berg (1885-1935), y Anton Webern (1883-1945), en especial, por sus composiciones dodecafónicas⁴⁸⁷. Además, Jolivet sintió gran interés por la producción de músicos españoles: en sus fondos documentales pueden hallarse partituras dedicadas de Xavier Montsalvatge (las conocidas *Cinco canciones negras* de 1946) y Cristóbal Halffter (*Introducción, fuga y final, opus 15*, además de *Misa vocal* para coro mixto y órgano)⁴⁸⁸. Esto demuestra que, a pesar de la época de recesión musical que se comenzaba a vivir en España, todavía estaba latente la atracción europea por la composición española.

Debido a su deseo de elevar la música a una dimensión universal, Jolivet tomó como fuente de inspiración una gran multitud de estilos diferentes (música tradicional no-europea, jazz, clasicismo, instrumentos eléctricos, etc.), pero al mismo tiempo, quiso devolverle a ésta su ‘sentido primitivo’ por lo que, en el caso de inspirarse en

⁴⁸⁴ *Íbid.*, p. 63.

⁴⁸⁵ LANDORMY. *La musique française après Debussy*, p. 342.

⁴⁸⁶ GUT. *Le groupe Jeune France*, p. 49-50.

⁴⁸⁷ *Íbid.*, p. 54.

⁴⁸⁸ Todas las partituras pueden consultarse en los Fondos Jolivet de la Médiathèque Mahler en París.

éstos, incluyó fragmentos de forma casi literal⁴⁸⁹. Debe notarse como Mompou y Jolivet utilizaron el concepto de ‘primitismo’ (‘primitivismo’ en el caso de Mompou) para explicar su génesis compositiva, requiriendo en sus composiciones una vuelta a los orígenes de la música, o, a lo que ellos consideraban la música pura en sí misma, es decir, sin extensos o rebuscados trabajos de desarrollo. De este modo, Mompou había llegado a cultivar y asentar un estilo propio siguiendo esta misma premisa ya con sus primeras obras en los años diez, adelantándose así, al estilo que tres décadas después ostentaría Jolivet. Aún cuando similares en cuanto a fundamentación teórica, la diferencia entre la escritura de ambos se deja ver en el provecho de recursos provenientes de tendencias y estilos desarrollados en el siglo XX (como la utilización de instrumentos electrónicos o el jazz) que dan variedad a la obra de Jolivet, mientras que en Mompou no es notable dicha utilización.

La producción para voz y piano de Jolivet se inició en la década de los treinta con la chanson *La mule de Lord Bolingbroke* (en la que puso en música poemas de Max Jacob) y, a la que siguieron, un total de diecinueve piezas dentro de este período, como por ejemplo en 1931, *Trois Rondels* (sobre poemas de François Villon) y *Prière des Trelles hommes dans la mine*; en 1935, la colección *Romantiques* y *Le chant des regrets*; en 1937, *Le Jeu du camp fou* y en 1938, *Trois poèmes chantés*⁴⁹⁰. La crítica señaló que una de las principales características de su escritura lírica fueron sus intentos para que el canto y el texto se plegaran dentro de una ‘construcción interior’, guiada por la voluntad de representar ‘su propia visión del mundo’, es decir, el compositor siempre denotó un estilo propio, obtenido en parte por sus grandes dotes de audición interna⁴⁹¹, completamente ausente en Mompou. Pero es en dicha voluntad donde puede hallarse otro de los puntos de unión con el trabajo del compositor catalán, ya que los dos músicos reflejaron gracias a sus partituras un particular universo sonoro: lo cual, sirvió para distinguir a Mompou de los compositores españoles, anclados en la intención de utilizar las canciones líricas con una vocación nacionalista de índole popular, que en éste permaneció ausente, adhiriéndolo a su vez, en las tendencias francesas.

Por su parte, Olivier Messiaen fue considerado ‘un renovador, pero no un revolucionario’, ya que a la hora de elaborar sus melodías y chansons recurrió siempre a la tradición «fundiendo sus innovaciones sobre un estudio atento, minucioso, del

⁴⁸⁹ KAYAS, Lucie. *André Jolivet. Catalogue des Oeuvres*. Italia, Quadrifoglio, 1999, p. 13.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, pp. 38-40.

⁴⁹¹ FRANÇOIS-SAPPEY. *La mélodie et du lied*, p. 314

pasado»: conocedor de gran parte de la música antigua, clásica y moderna, el compositor se concentró en el estudio exhaustivo del canto gregoriano y los ritmos hindúes: con respecto a las nuevas tendencias de su época, contó con las privilegiadas enseñanzas de Wischenegradsky para los ‘cuartos de tono’, siendo el mismo Maurice Martenot quien lo instruyó sobre el instrumento de ondas que había inventado⁴⁹².

Entre los intereses literarios de Messiaen, fueron las obras poéticas de su madre (Cécile Sauvage), las de su hermano (Alain, amigo de Mompou), así como las de escritores como Pierre Reverdy (1889-1960) y Paul Éluard (1895-1952), las que más impacto le causaron⁴⁹³. La obra del compositor para canto y piano de los años treinta se caracterizó por la marcada influencia del trabajo de Dukas y Debussy (como en Mompou) y, al mismo tiempo, por el uso de los procedimientos explicitados en su libro *Technique de mon langage musical*⁴⁹⁴. En dicho tratado, Messiaen subrayó su gusto por la composición de obras vocales, así como, por las posibilidades interpretativas de la voz: sus experimentos al respecto, le llevaron a la escritura de piezas vocales en las que el registro de los instrumentos era similar al de cantantes. Y en este punto, debe hallarse una clara referencia a las canciones líricas de Mompou, ya que los ámbitos empleados en el discurso vocal y en el soprano instrumental se mantienen frecuentemente dentro del mismo registro, no hallándose diferenciación en cuanto a textura.

Por su parte, el interés por los géneros vocales hizo que Messiaen comprobara la idoneidad de sus melodías, cantándolas él mismo y evidenciando así los problemas de dicción, el valor fonético de las vocales y las consonantes, la importancia de la respiración y los registros de la voz: a pesar de tan riguroso control, el compositor reconoció tanto la dificultad de las mismas como la necesidad de que éstas fueran interpretadas por ‘grandes entendidos’⁴⁹⁵.

Al igual que hiciera Mompou en alguna de sus canciones líricas, Messiaen escribió los poemas que puso en música en sus *mélodies*, por lo que según los investigadores, el estudio de sus textos puede ayudar al conocimiento de la personalidad de su autor, ya que en la mayoría de ellos, el compositor hizo referencia a problemas personales⁴⁹⁶.

⁴⁹² HALBREICH, Harry. *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*. París, Fayard, 2008, p. 183.

⁴⁹³ LANDORMY. *La musique française après Debussy*, pp. 363-364.

⁴⁹⁴ GUT. *Le groupe Jeune France*, p. 79. El investigador resume los principios compositivos referente al ritmo, los modos y la armonía utilizados por Messiaen en las páginas 80 a 89.

⁴⁹⁵ FRANÇOIS-SAPPEY. *La mélodie et du lied*, p. 423.

⁴⁹⁶ HALBREICH. *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*, p. 329.

Los principales ciclos para voz y piano que vieron la luz en esta época fueron *Poèmes pour Mi* (1936) y *Chants de la Terre et du Ciel* (1938). Así, el primero está formado por nueve melodías para soprano dramática estrenadas en París en 1937 e interpretadas por Marcelle Bunlet y el propio compositor al piano: ‘Mi’ era el sobrenombre de la esposa de Messiaen (Claire Delbos) a quien están dedicadas estas piezas, en las que además son notables la influencia de la poesía de Reverdy y las continuas citas bíblicas⁴⁹⁷. En el ciclo es evidente la madurez de su lenguaje musical, caracterizado por el abandono de la barra de compás (lo que «autoriza una escritura neumática abundante en canons rítmicos»), junto con la utilización de modos, notas añadidas, cuartas aumentadas y acordes paralelos en el piano⁴⁹⁸, procedimientos ya denotados en la escritura lírica de Mompou. Los *Poèmes pour Mi* y los *Chants de la Terre et du Ciel* están relacionados por su temática y su lenguaje musical: aunque los dos cantan al amor conyugal, el segundo introduce además, la figura del ‘hijo’. Si la escritura vocal se muestra en este ciclo menos estricta, ya que está al alcance de una soprano lírica, el discurso pianístico recuerda, en ocasiones, a la orquesta, por lo que al tratar al piano de un modo sinfónico, Messiaen nunca vio necesario realizar las transcripciones de sus obras para orquesta⁴⁹⁹.

Daniel-Lesur fue discípulo de Messiaen en las clases de armonía de Jean Gallon: en 1935 fue nombrado profesor de contrapunto en la Schola Cantorum y en 1957 se convirtió en director de dicha escuela: en sus melodías es apreciable el provecho de las técnicas de contrapunto, que le lleva a destacar las líneas individuales dentro de las obras, a la utilización continua de modos gregorianos y a la recurrencia de formas antiguas, además de la reacción contra el neo-clasicismo, traducido en una vuelta «al humanismo y la generosidad del lirismo, pero un lirismo contenido, a la francesa»⁵⁰⁰. Durante los años treinta, el músico escribió varias colecciones para voz y piano: en 1931, *Les Harmonies intimes* y *La Mort des Voiles*; en 1932, *Les Yeux fermés* y *La Mouette*; y en 1939, *Tres Poèmes de Cécile Sauvage*⁵⁰¹.

Las obras de Lesur muestran marcadas similitudes a las de Mompou en cuanto a características de escritura y la recepción de ésta por parte de la crítica. Así por ejemplo, una crítica de 1953 señalaba en las *Cinq chansons cambodgiennes* de 1946

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 450.

⁴⁹⁸ FRANÇOIS-SAPPEY. *La mélodie et du lied*, p. 424.

⁴⁹⁹ HALBREICH. *L'oeuvre d'Olivier Messiaen*, pp. 337-338.

⁵⁰⁰ GUT. *Le groupe Jeune France*, p. 34.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 56.

(interpretadas en un monográfico sobre las obras del compositor celebrado por L'association des prix de piano du Conservatoire de Paris), su 'hábil escritura' y su 'economía de medios'⁵⁰². Aunque este ciclo fue escrito para la plantilla de voz y orquesta, cabe llamar la atención sobre las consideraciones vertidas hacia ella, porque revelan un perfil estético que puede ser comparado y asimilado con aquel expresado en las composiciones de Mompou para voz y piano. Tanto en las obras del último como en las de Daniel-Lesur son evidentes la 'economía de medios'⁵⁰³ y la 'profunda sensibilidad' que señala el crítico. No puede obviarse tampoco el hecho de que Mompou utilizaba este último vocablo para definir su propio credo musical. Esto es, ambos compositores revelan un estilo de composición en la que se rechaza el artificio, la grandilocuencia asemántica y sobre todo, ésta queda definida por la búsqueda de significación a través del sentimiento.

Del mismo modo, Clarendon realiza una reseña al concierto anteriormente citado, expresando el interés de Daniel-Lesur por «sugerir más que realizar, haciendo alusión a la anécdota, nunca sacrificando el pensamiento, al medio que lo expresa»⁵⁰⁴. Una vez más se sugiere la misma atmósfera presente en las canciones líricas de Mompou. Sugerir, notar, influir dentro del estado oyente sin necesidad de grandes elaboraciones, potenciar los sencillos elementos del discurso.

La unión entre el trabajo de ambos compositores es apreciable también con respecto a la utilización de las resonancias armónicas. En este sentido, Daniel-Lesur indicó que en sus obras perseguía la búsqueda de ciertas 'atmósferas armónicas'⁵⁰⁵, del mismo modo que Mompou insistía constantemente en el uso de las 'resonancias armónicas': es decir, los dos compositores perseguían lograr una atmósfera común característica del contenido del texto poético que impregnara la totalidad de la pieza⁵⁰⁶.

Al igual que el resto de sus coetáneos, Baudrier se sintió atraído hacia otras disciplinas antes de dedicarse a la composición (recibió estudios de derecho y filosofía), entrando a formar parte posteriormente de los alumnos de Georges Loth y

⁵⁰² 'Oeuvres de Daniel-Lesur', *Arts*, 2-3-1953 (no se ha recogido el nombre del autor). Dossier Documentale Daniel-Lesur. Fonds Jolivet. Mediathèque Mahler.

⁵⁰³ Si bien es cierto que las críticas señalan la 'economía de medios' en la obra de Satie, en éste es un recurso requerido y pensado, es decir, que intenta hacerse evidente, siendo una necesidad de la propia obra. El empleo de la economía de medios en Daniel-Lesur no es en sí un recurso formal (al modo de Satie), sino que viene explícito de cierto sentimentalismo inherente a la composición.

⁵⁰⁴ 'Souci de la ligne mélodique chez Daniel-Lesur'. 19-1-1953. Dossier Documentale Daniel-Lesur. Fonds Jolivet. Mediathèque Mahler.

⁵⁰⁵ (Sin nombre del autor), 'Daniel Lesur'. *Corrier de France*, N° 10, p. 69.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 73.

Vicent d'Indy⁵⁰⁷. Con respecto a su estilo creativo, llama la atención el hecho de que el compositor necesita acudir a modelos extra-musicales, como ya había hecho el 'Groupe des Six'⁵⁰⁸. Dentro del género de la *mélodie*, resalta la predilección del músico por poetas como Baudelaire, Edgar Poe y Tristan Corbière, por lo que la atmósfera de sus composiciones para voz y piano destacan por el 'ambiente bizarro, extraño, insólito y malsano', que también caracteriza la obra de los escritores⁵⁰⁹. En la década de los treinta están fechadas 'El desdichado' (partitura inédita con textos de G. de Neval) y *Deux Poèmes de Tristan Corbière* (1939) para barítono y piano⁵¹⁰. Esta colección está formada por 'Laisser courre' y 'Paysage Mauvais', la cual es un ejemplo fiel de la estética literaria que gustaba al compositor, enfatizada musicalmente a través de un ámbito melódico restringido (novena mayor), alternado con cierta variedad de sucesiones diatónicas y cromáticas, conjuntas y disjuntas⁵¹¹.

Puede concluirse que aunque Mompou considerase que parte de la crisis creativa que sufrió en la década de los años treinta estuviera motivada por la composición de un trabajo que ya había quedado, para el propio músico, 'démodé' y por lo tanto desplazada de lo que se hacía en ese momento, su credo musical e incluso algunos de sus procedimientos, sí estaban en estrecha relación con la producción de los principales músicos franceses.

3.1.2. El estilo pianístico de Mompou

La crisis creativa de Mompou fue también evidente en su escritura para el género de piano, ya que el compositor solo compuso en esta década dos preludios (los números 5 y 6 en 1930), la colección *Souvenirs de l'exposition* (1937)⁵¹² y, las primeras piezas *Variaciones sobre un tema de Chopin* (1938-1957)⁵¹³. Uno de los cambios más significativos en las composiciones para piano de esta década viene referida a la configuración de las líneas melódicas individuales, las cuales, fueron perdiendo progresivamente su continuidad sonora a favor de la utilización de intervalos disjuntos y

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁰⁸ GUT. *Le groupe Jeune France*, pp. 25-26.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 28.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁵¹¹ Para un análisis completa para la primera de las dos *mélodies*, 'Paysage mauvais', véase el estudio en *Op. Cit.*, pp. 29-30.

⁵¹² Este último ciclo fue elaborado dentro del homenaje a Marguerite Long que tuvo lugar durante la Exposición Universal de 1937. En el programa figuraron además las obras de Tcherepnine, *Autor des montagnes russes*; Martinu, *Le train hanté*; Riet, *La danseuse au lion*; Honegger, *Scénic-Railway*; Halffter, *L'espagnolade*; Tansman, *Le géant*; Mihalovici, *En danseur romain*; Harsanyi, *Le tourbillon mécanique*. SARDIN. *L'oeuvre pour piano*, p. 34.

⁵¹³ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 127.

una rítmica no sistemática que evoca casi la libre interpretación de la duración de los sonidos⁵¹⁴.

En la primera pieza para piano de esta década, el preludio número cinco, es apreciable la discontinuidad de las líneas sonoras debido a los saltos de tercera y cuarta, poco habituales en décadas anteriores.

Moderato - Dolce cantabile

p

rit.

pp

Animato

f

Ejemplo 32. Preludio n°5

Organizado dentro de una estructura tripartita, el tema principal (veinte compases en compás ternario y *moderato*), queda sustentado a través de un lento acompañamiento de acordes que se despliegan entre las dos manos, seguido de un

⁵¹⁴SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 78.

episodio plagado de mordentes y *ostinatos* rítmicos que retoman de nuevo el tema principal.

Son las figuras de adorno apreciables desde el compás 21 en el registro agudo, las que más llaman la atención dentro de la pieza debido a su escasa utilización dentro de este repertorio.

En el sexto preludio, Mompou escribe solo para una mano (como ya había hecho Ravel con el *Concerto para la mano izquierda* e incluso Scriabin con el *Preludio y Nocturno*, Op. 9), siendo gestado de un modo casi espontáneo, ya que el propio compositor señaló que éste había nacido de una conversación en la que improvisaba con la mano derecha del piano para poder prestar atención a su interlocutor⁵¹⁵.

(1) La pédale est mise sur chaque note sauf les endroits marqués par le signe: v pendant lequel elle est tenue.

Ejemplo 33. Preludio nº6

⁵¹⁵ HAMMIL. *The development of compositional...*, p. 52.

La pieza se desarrolla a través de una célula temática de cinco notas que expandidas a través de diferentes derivaciones conforman toda la unidad. En ella son frecuentes las indicaciones expresivas de tempo y dinámica (*Moderato, Cantabile espressivo, très librement, mezzoforte*) además de ligaduras y anotaciones de pedal casi en cada nota, que denotan la especial y controlada interpretación que el músico requiere. Como característica principal de esa composición debe tenerse en cuenta la ausencia de compás, pero al mismo tiempo la indicación de *rubato* al principio de la misma⁵¹⁶. El pedal juega un rol de gran importancia ya que es uno de los soportes principales que utiliza el músico para enriquecer la atmósfera sonora (similar función cumplirá en las canciones líricas del período). Dicha pieza requiere además, ‘un intérprete con un oído especializado’ para reconstruir sus «armonías voluptuosas, conectar las delicadas gradaciones de sonido, distinguir entre diferentes planos sonoros, hacer cantar tanto motivos como las secciones supuestamente improvisadas»⁵¹⁷.

En cuanto al tratamiento del ritmo debe tenerse en cuenta la colección de 1937, *Souvenirs de l'exposition*, en la que resalta el uso de la isoritmia especialmente en la primera pieza, basada en la fórmula rítmica de corcheas y semicorcheas de los cuatro primeros compases. Las dos primeras composiciones (‘Entrée’ y ‘Tableaux de statistiques’) presentan una estructura ternaria bipartita, mientras que en las dos restantes (‘Le planétaire’ y ‘Pavillon de l’élégance’) se pueden escuchar dos secciones temáticas (A y B) completamente diferenciadas. Como características particulares de esta colección puede citarse: en ‘Entrée’, la disposición de materiales en octava baja en la reexposición de A con respecto a su primera presentación; en ‘Tableaux de statistiques’, el motivo inicial de cuatro sonidos (semicorchea-corchea-negra con puntillo-corchea) del que surge toda la pieza; en ‘Le planétaire’, se escuchan cuatro veces las cuatro notas del motivo inicial; y por último, en ‘Pavillon de l’élégance’, la desigualdad del tema A (nueve más ocho compases) y el B (dieciséis compases con subdivisiones de cuatro en cuatro)⁵¹⁸. Así, los temas utilizados en esta colección deben su carácter popular a la simplicidad de sus esquemas, los cuales reducen al mínimo los elementos melódicos constituyentes. A este respecto Méus señala que el modelo utilizado más frecuentemente es ‘Aa Ab Bb Bb’ donde las diferentes secciones presenta

⁵¹⁶ IGLESIAS. *Frederic Mompou*, p. 172-173.

⁵¹⁷ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1950-1951.

⁵¹⁸ IGLESIAS. *Op. Cit.*, pp. 185-196.

grandes similitudes melódicas y rítmicas⁵¹⁹, configurando de este modo, un puente con su producción anterior, debido en ambos caso a la ausencia de desarrollo motivico-temático.

Mompou fue reacio a incluir en el título de sus piezas la forma de las mismas, con la única excepción de las *Variaciones sobre un tema de Chopin*. Inicialmente esta colección formaría parte de una obra conjunta con el celista Gaspar Cassadó, quien propuso al compositor escribir unas variaciones para chelo y piano sobre el preludio en La mayor de Chopin: la obra no se realizó aunque Mompou ya había compuesto cuatro variaciones (I, II, III y V) a las que dio el nombre de *Tres Variaciones*, por lo que puede suponerse que es la primera la que verdaderamente actuó como tema⁵²⁰. Este trabajo rinde tributo no solo al Preludio en La mayor de Chopin sino también al periodo romántico, al incluir ‘mazurka’, ‘waltz’, ‘etude’, ‘galop’, una alusión al Preludio en mi menor de Chopin e incluso una variación a la Fantasie-Improntu de éste último⁵²¹:

⁵¹⁹ MÉEUS. *Federico Mompou, influences populaire...*, p. 131.

⁵²⁰ ESTAPÉ, Victor. ‘...La existencia secreta en este teclado: Aproximación a las afinidades entre Mompou y Chopin’. *Falla-Chopin: La música más pura*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 1992, p. 126.

⁵²¹ HAMMIL. *The development of compositional...*, p. 65. La autora realiza un detallado análisis de las variaciones en las páginas 66-75.

Thème

Andantino

PIANO *p*

Ejemplo 34. *Variaciones sobre un tema de Chopin. Tema.*

En la colección, los recursos de la variación son explotados de forma exhaustiva, incluso entre las diferentes voces en las que el compositor utiliza melodías contrapuntísticas a modo de imitación⁵²². Dicho procedimiento, que puede remontarse a los motetes de los siglos XII y XIII, refuerza en Mompou la voluntad de austeridad del mismo, tan característica de toda su producción⁵²³.

Los estudios centrados en la obra para piano de Mompou remarcan las similitudes entre la escritura de éste y la de Chopin (debido a la ‘eufonía voluptuosa y la efusión romántica’ de ambos), la de Satie, (‘por la lucidez y la concisión’) y, la de

⁵²² SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 67.

⁵²³ *Ibid.*, p. 100.

Debussy (por la paleta impresionista que ambos utilizan)⁵²⁴. A pesar de las comparaciones, es evidente que el romanticismo que denotó Chopin en sus preludios fue mucho más exuberante e incluso más recargado que el de Mompou: la correspondencia que los investigadores han establecido, debe entenderse entonces como una puesta en relación de las atmósferas sonoras que ambos pretendían evocar y no como una comparación entre los desarrollos temáticos o armónicos. Así, el estilo romántico de Chopin podría considerarse como escolástico en cuanto a su utilización de características progresiones tonales, modulaciones, adornos y a su llamativo virtuosismo interpretativo: el romanticismo apelado por Mompou debe ponerse en relación con efectos puramente sonoros, con la búsqueda de determinadas resonancias, e incluso, con la pretensión de recrear ciertos ambientes y nunca en la plasmación de elaborados desarrollos.

De este modo, Mompou introduce en la escritura pianística de los años treinta algunos procedimientos que sirven para dar variedad a su discurso como, por ejemplo, las melodías disjuntas, la mayor proliferación de notas de adornos, la escritura para una sola mano, y la escritura bajo nuevas formas como el preludio. Todos estos recursos se verán multiplicados y acrecentados en las canciones líricas de esta década, especialmente en lo referente a la utilización de nuevas formas e incluso en la aproximación a nuevos géneros.

3.2. Las canciones líricas de Mompou

Las tres canciones líricas escritas por Mompou en los años treinta no revelan marcadas diferencias estilísticas con respecto a las creadas en la década anterior. De este modo, su lenguaje lírico se caracteriza por la utilización de la escritura silábica que hace perfectamente comprensible el texto poético, enfatizando al mismo tiempo su gusto por melodías vocales que no muestran grandes dificultades técnicas. Además, debe considerarse la utilización de sonoridades producidas mediante la yuxtaposición de intervalos de quintas y sextas, además del uso de la modalidad y la evidente fricción entre el discurso vocal y el instrumental, que produce la diferente progresión modal o tonal de éstos.

⁵²⁴ SACRE. *La musique de piano...*, p. 1934.

3.2.1 El texto

Los poemas puestos en música por Mompou durante los años treinta destacan especialmente por la disparidad entre los autores y las temáticas utilizados en cada uno de ellos: un texto poético de J. W. Goethe traducido al catalán⁵²⁵ y el salmo 129⁵²⁶. La tercera pieza lírica del período es la melodía de *El testament d'Amelia*⁵²⁷.

Lo primero que llama la atención de la traducción al catalán del poema de Goethe es la pérdida de la musicalidad del texto poético⁵²⁸, así como el desplazamiento de la atención del significado: detrimento de los acentos iniciales de palabra, renuncia a la sintaxis inicial y en algunos versos debido a esto, alteración del énfasis en la información presentada. El texto que Mompou pone en música, 'Mai', corresponde a la conocida como 'época de senectud' de Goethe, comprendida entre 1800 a 1832⁵²⁹. En dicho período, el poeta incidió de modo especial en los temas agrestes tal como demuestran los títulos de la época: en 1820, junto con *Maig*, publicó otros textos alusivos, los poemas sueltos *Mars*, *April* y *Juni*. Los cuatro poemas fueron publicados por primera vez en este mismo orden, siendo calificados por su autor como «novelita burguesa que se inicia bajo las nevadas marzales y alcanza su culminación en al risueña floración de junio»: sin embargo, el escritor los escribió en orden inverso (de Junio a Marzo) tres años antes de su publicación, entre 1815 y 1817. Todos ellos dejan percibir ecos de canciones populares, así como también semejan (sobre todo Mai) una transcripción literaria de escenas pastoriles⁵³⁰. El texto original consta de cinco estrofas de las que Mompou, siguiendo el encargo de Borrás, solo pone en música el primero de

⁵²⁵ Floten els núvols de plata / lleugers per les aures tèbies. / Dolç, auriolat de boira, / el sol enlaire s'entela. / L'aigua al llarg de la ribera / en silenci va fugint. / Com nou, rentat en puresa / Vacil·lant allà i aci / s'ahi mira el verd juvenil. /

⁵²⁶ De profundis clamavi ad te, Domine; / Domine exaudi vocem meam. / Fiant aures tuae intendentes / in vocem deprecationis meae. / Si iniquitates observaveris, Domine, / Domine, quis sustinebit? / Quis apud te propitiatio est, / et propter legem tuam, sustinui te, Domine. / Sustinuit anima mea in verbo eius; / speravit anima mea in Domino. / A custodia matutina usque ad noctem, / sperat Israel in Domino. / Quia apud Dominum misericordia, amen / et copiosa apud eum redemptio. / Et ipse redimet Israel / ex omnibus iniquitatibus eius. /

⁵²⁷ L'Amèlia està malalta, / la filla del bon rei. / Comtes la van a veure. / Comtes i noble gent. // Ai, que el meu cor se'm nua / com un pom de clavells. // Filla, la meva filla, / de quin mal us queixeu? / El mal que jo tinc, mare, / bé prou que me'l sabeu. // Filla, la meva filla, / d'això us confessareu. / Quan sereu confessada / el testament fareu. // Ai, que el meu cor se'm nua / com un pom de clavells. // Un castell deixo als pobres / perquè resin a Déu. / Quatre al meu germà en Carles. / Dos a la Mare de Déu. // Ai, que el meu cor se'm nua / com un pom de clavells. // I a vós, la meva mare, / us deixo el marit meu / perquè el tingueu en cambra / com fa molt temps que feu. // Ai, que el meu cor se'm nua / com un pom de clavells. //

⁵²⁸ Recuérdesse que la obra nació a raíz de un encargo motivado por la conmemoración del centenario del poeta (Vid. Capítulo III).

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁵³⁰ GOETHE, J. W. *Obras completas. Tomo IV*. Madrid, Aguilar, 2003, p. 375.

ellos⁵³¹, de versos irregulares y rima libre. En él, el poeta hace continua referencia a los elementos naturales como las nubes (verso 1), aire (verso 2), bruma (verso 3), a los que adorna con poéticas imágenes para describir un paisaje en primavera. En la imagen que describe el texto todo es nacimiento ('del arroyuelo acrecido', verso 6) y comienzo ('el verdor nuevo', verso 7), en el que las jóvenes acuden para cantar y pasear (versos 15 y 16). La voz poética, como observador de la escena se contenta de tanta vida y perdiendo el sentido del tiempo (verso 26). De este modo, el paisaje natural (la vida que nace en mayo) se pone en relación con el coro de muchachas jóvenes que desarrollan sus juegos en él. Por otro parte, Goethe incide en el paso del tiempo reflejándolo gracias a la voz poética, que 'no se da cuenta de que se pone el sol' (la edad avanza) y debe conformarse con ser el observador de todo lo que acontece a su alrededor y se abre camino.

La crítica caracteriza el trabajo literario de Goethe por la profusión de géneros y estilos cultivados a lo largo de su carrera. El poeta escribió al modo de 'las letras del norte de Europa', canciones y baladas distinguidos tanto por el uso de temas populares como por su libre tratamiento de los modelos arcaizantes propios de la literatura europea: al mismo tiempo, la utilización de formas clásicas pueden ser tenidas en cuenta gracias al influjo de los modelos italianos. Además, en el estilo lírico de Goethe es notable la amalgama de autores y formas que fomentan la originalidad y genialidad de su estilo: imitó los 'hexámetros de Homero, las elegías de Propertio, los epigramas de Marcial, la lírica clásica de Persia' y una vez que había interiorizado dichos estilos, los elaboró dentro de su propia estética⁵³². En la producción poética de Goethe se elude a toda clasificación categórica ya que ningún elemento prepondera en ella de modo exclusivo. Con esa salvedad, las formas naturales predominan en los años 1770-82, y tras un breve eclipse vuelven a aparecer en el período de 1789-1802, aunque esta vez acercándose más por su tersura y proporción a la forma artística⁵³³.

En 1936 y paralelamente a la muerte de su padre, Mompou pone en música el Salmo 129, el cual proviene en su origen de la lírica hebrea. Ésta se encuentra repartida

⁵³¹ Leves nubes plateadas / Mécese en el aire tibio, / rasgando la bruma al sol / míranos con dulce brillo; / quedas murmuran las ondas /del arroyuelo acrecido, / y en su espejo el verdor nuevo, / ondulado acá y allá, / se refleja complacido. //Reposan aires y céfiros;/¿qué es lo que mueve el ramaje? / El amor es, que palpita/ y aletea entre el follaje. // ¡Y ved, por entre las matas, / cómo avanza, coro amable / de zagalas danzarinas, / que en parejas leves, gráciles, /como aladas, dejan ver /sus encantos matinales! / El chozo ya están techando... / ¿quién en él se ha de albergar? / ¡y en su centro un banco ponen / y una mesita además! / Tan maravillado estoy, /que no siento que el sol ya /se está poniendo allá afuera. /¡Oh, si el cortejo nupcial /la novia aquí me trajera! /¡Oh, qué sueño tan radiante, /qué plena felicidad! / *Ibid.*, p. 376.

⁵³² LUKE, David. *Goethe. Selected verse*. London, Penguin Group, 1986, pp. 19-20.

⁵³³ *Ibid.*, p. 23.

en varios libros del Antiguo Testamento en forma de canciones, himnos, elegías u odas, entre los que destacan tres libros de poesía lírica, Salmos, Lamentaciones y el Cantar de los Cantares. Los Salmos es una colección de 150 composiciones divididas en cinco secciones, siguiendo el modelo del Pentateuco: dichos textos nacen de situaciones concretas y comunican un lirismo personal de fuerte contenido emotivo que posteriormente pasan a ser de toda la comunidad que las adapta a las nuevas circunstancias de la vida y de la historia⁵³⁴. El salmo puesto en música por Mompou consiste en una oración de súplica al Dios de Israel que encuentra en éste su única salvación ('Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio' / 'Porque con el Señor está el perdón y con él la redención plena'). Todas las esperanzas están puestas en su palabra, siendo éste la única salida a la desesperación ('Sustinuit anima mea in verbo ejes, speravit anima mea in Domino' / 'Mi alma se ha basado en su palabra, mi alma tiene esperanzas en el Señor'). Debido a esta idea de clamor y dolor de la voz poética que solo parece encontrar consuelo en su Dios, puede señalarse que el orador acude a Él como respuesta y ayuda a la muerte, 'desde lo más profundo' en un estado de desesperación absoluto, en la que el orador se encuentra solo.

Así, los años treinta destacan en cuanto al contenido textual de las canciones líricas por ser la década de mayor disparidad temática, en los que a pesar de repercutir en temas ya abordados por el músico (naturaleza y soledad), la calidad de los mismos supone una dificultad añadida en cuanto a su tratamiento y plasmación en la partitura.

⁵³⁴ LEÓN GARCÍA, Juan. *Literatura Universal. Teoría y Textos*. Granada, Port-Royal, 2002, pp. 37-38.

3.2.2 La música

De las tres canciones líricas inéditas escritas durante los años treinta, dos de ellas pueden considerarse como esbozos de composiciones sin finalizar (*Maig* y *Psalm*), mientras que la restante, *El testament d'Amelia*, aunque plenamente completada en cuanto al contenido musical, no incluye indicación del texto poético.

A pesar de los cuatro años que separan la fecha de composición de *Maig* (1932) y *Psalm* (1936), son notables varias características tipográficas que comparten ambas canciones líricas. El papel pautado es de la misma casa, ya que en la esquina inferior izquierda queda apuntado el lugar de procedencia, 'Durand & Cie 4, Place de la Madeleine, Paris', compartiendo por tanto, las mismas dimensiones e igual organización de distancias entre pentagramas, así como entre las líneas de estos. Se trata por lo tanto del mismo tipo de papel, utilizado durante un marco de seis años.

A pesar de que en dos de ellas, *Maig* y *El testament d'Amelia* la fecha de elaboración está indicada en el manuscrito, en *Psalm* se debe tomar como referencia la fecha de la nota adjunta de Borrás. Como ya había ocurrido en los inéditos manuscritos de *Serres Chaudes* en los que la grafía musical era similar en varias de sus composiciones, permitiendo agrupar las canciones líricas dentro de un mismo ámbito cronológico, las correspondencias entre las dos primeras obras siguen las mismas premisas. Tanto en *Psalm* como en *Maig* y en *El testament d'Amelia*, escritas en 1936 y 1938 respectivamente, se han empleado dobles líneas para agrupar el discurso del piano y de la voz, al mismo tiempo que existe una marcada distancia entre la melodía del soprano y el acompañamiento pianístico, utilizada por el músico para indicar el texto poético.

Obsérvense en *Maig* los rasgos anteriormente apuntados referidos a la separación entre el discurso instrumental y vocal, así como la ausencia de compás y de barras divisorias, lo que otorga una gran libertad a la ejecución del texto poético por parte de la soprano:

Flo - ten els nu - vols de pla - ta lleu - gers per les ai - res te - bies
 Son tran - quil·les ri - us i bri - ses que fei - a mou - re. el ra - mat - ge

Dolç, au - ri - o - lat de boi - ra el sol en l'ai - re s'en - te - la
 L'a - bun - dan - cia ofe - ga - do - ra a - mor per ar - bres i ma - tes

rit.
 L'ai - gua al llarg de la ri - be - ra en si - len - ci va fu - gint
 Quan s'a - cla - reix la mi - ra - da. Guai - ta la co - lla d'in - fants.

Ejemplo 35. *Maig*: Primera pàgina

Puede apreciarse como una de las características más definitorias de la pieza de 1932 es el carácter sinuoso, zigzageante de la melodía vocal, el cual, debido a su ámbito (octava justa), su interválica limitada y sus continuas repeticiones presuponen una fácil ejecución.

Tanto en *Maig* como posteriormente en *Psalm*, es notable el escaso acompañamiento pianístico. Esta limitada utilización es mucho más evidente en la primera canción, no volviendo a presentarse ni en *El testament d' Amelia* ni en las obras compuestas tras la vuelta definitiva del compositor a España. Sea como fuere, el material pianístico en *Maig* y en algunas secciones de *Psalm* es utilizado para señalar y enfatizar el final de los versos, otorgando por tanto primacía al texto, que requiere ser así completamente entendido por el oyente. Este hecho justifica al mismo tiempo la carencia de compás en *Maig*, lo cual permite que sea la propia acentuación del texto la que determine la agógica musical.

Com nou, ren - tat en pu - re - sa va - cil - lant a - lla ia - ci

s'hi mi - rael vert jo - ve - nil.

2^a volta

Ejemplo 36. *Maig*: Segunda página

De tal modo, esta pieza se estructura a través de cinco melodías en las que se emplean dos versos en las cuatro primeras: la limitación de cada uno de éstos viene determinada por la repetición de la misma secuencia vocal y por la aparición del breve acompañamiento de piano. En la última melodía, que es además la menos extensa, se escucha solamente un verso y finaliza por medio del postludio sobre ‘La menor’ con el sexto y séptimo grados alterados en la primera repetición y sobre el primer grado o en la nota principal del modo durante la segunda.

A través de la presentación de los dos ejemplos musicales de *Maig* (ejemplos 36 y 37) que constituyen la totalidad de la canción lírica, se hace evidente que los acordes del discurso pianístico sirven no solo para subrayar los finales de las melodías vocales y por tanto la división en los versos pares (al menos durante las tres primeras ideas musicales), sino que también, Mompou enfatiza gracias a estos, los giros modales por movimientos de tono.

Aunque la pieza se constituye sobre la modalidad de ‘Re frigio’, los finales de las cuatro primeras melodías están elegidos para no resaltar ningún centro modal al evitar los pasos de semitono, careciendo gracias a esto, de la sensación de direccionalidad. El carácter no conclusivo de estos acordes finales, en los que resulta evidente el gusto en la simetría de la disposición de los intervalos (quintas y sextas), viene a la vez enfatizado por la utilización del tritono en la primera, tercera y cuarta melodías.

Nótese al mismo tiempo en el ejemplo 36 cómo los acordes empleados en el piano doblan la melodía del soprano en su registro más agudo, aún en los casos en los que estas notas están tachadas: al tratarse de un esbozo, la repetición de este recurso hace presuponer que en el caso de que Mompou decidiera completar la pieza, seguiría manteniendo la duplicación del discurso del soprano. Dicho procedimiento sirve además de apoyo al cantante a la hora de comenzar con la siguiente frase o idea musical.

Por su parte, los acordes empleados en *Psalm* presentan las mismas connotaciones que en *Maig*, es decir, subrayan algunas secciones del texto, delimitando el final o el principio de los versos del salmo, incidiendo a su vez, ya incluso desde el preludio, en la búsqueda de la simetría y la yuxtaposición de intervalos de quinta y sexta. Además, comparte con la canción lírica anterior la ausencia de compás y las barras divisorias, con excepción del preludio

De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te Do - mi - ne : Do - mi - ne, e -

xau - di vo - cem me - am Fi - ant au - res tu - ae in - ten - den - tes

in vo - cem de pre - ca tio - nis me - ae

Ejemplo 37. *Psalm*: Preludio y primera sección

Estas sonoridades abiertas en las que los acordes se construyen mediante la superposición de quintas y sextas en prácticamente todas las secciones de la pieza, hace que sea remarcable su disposición en espejo gracias a los intervalos simétricos pero no estrictos. La diferencia en cuanto a los acordes de *Maig* viene determinada por la inestabilidad que producen las disonancias de dicha composición, ya que si en ella las simetrías eran estrictas incluyendo el tritono, en *Psalm* los acordes sí pueden considerarse estables en sí mismos, pero no en relación al discurso donde se encuadran. Por lo tanto, en cuanto a inestabilidad, interválica de los acordes y diatonismo, no existen puntos de similitud entre *Maig* y *Psalm*, pero sí, en cuanto a disposición del acorde y la búsqueda de una sonoridad abierta. De este modo, en ambas piezas se explota el mismo recurso de disposición de las notas que en última instancia tienen una interválica ligeramente diferente en los dos casos.

Puede observarse como en el preludio no existe una relación tonal entre los acordes, sino que está basada en una lógica interválica, en la que al compositor busca siempre sonoridades amables que no perturben el oído del oyente. De tal modo, mientras el *Maig* el discurso musical se desarrollaba dentro de una lógica modal, en *Psalm* los acordes presentados son de naturaleza tonal dentro de una lógica no funcional.

Esta disposición de intervalos dentro de los acordes es muy llamativa al inicio de esta canción lírica ya que hasta ahora Mompou no la había utilizado, sino que era remarcable su gusto por los choques de segunda dentro de los intervalos. Esto hace que la obra señalada, sobre todo en su preludio resulte algo ambigua. Así, el compositor intenta imitar una sonoridad coral por la disposición de las voces (imitando la textura de un coral), por la colocación de los registros (evitando que estén constreñidas), la repetición de octavas y la distancia entre las voces extremas. Sin embargo su conducción no es realmente la que podría esperarse de una escritura coral debido a los paralelismos, los saltos en la mano izquierda y las quintas directas que resultan difíciles de entonar. Por lo tanto, el compositor innova con esta presentación ya que sugiere una grandiosidad sonora que anteriormente no había empleado.

Como puede apreciarse, los acordes de los tres primeros compases están organizados de forma que los intervalos presentan una disposición a modo de espejo. La mano izquierda sobrepone una quinta justa y una sexta mayor, mientras que la derecha enlaza una sexta mayor sobre una quinta justa. Asimismo la secuencia de acordes vuelve a ser una yuxtaposición sin lógica tonal ya que ninguno tiene una resolución

clara. Además, es destacable el hecho de que Mompou duplique las octavas del acorde, porque el requerimiento de procurar más sonoridad que conlleva esta utilización, es un recurso que no había utilizado en composiciones anteriores. De tal modo, obsérvese como en la introducción se suceden acordes de triada mayor y a continuación quintos grados con séptimas, pero no se comportan como tales ya que ninguno de ellos resuelve:

c. 1	c. 2	c. 3	c. 4	c. 5	c. 6	c. 7	c. 8
I MibM	V7 Sol b	I MibM	V9M Reb	I MibM	VII7 Dom	V9M de MibM	I Do Mayor

Tabla 6. Secuenciación tonal Introducción *Psalm*

El primer grado de ‘MibM’ no tiene nunca una consecución lógica, ya que los quintos grados donde resuelve son de tonalidades muy alejadas, aumentando la ambigüedad por el hecho de que en estos casos, no es deducible el centro tonal al que llega, al no disponer de las características que hagan definirlo en mayor o menor. Cuando por fin se presenta el quinto grado de esta tonalidad de un modo claro, el compositor vuelve a romper la lógica mediante su caída sobre el primer grado de Do Mayor. Es decir, el compositor busca trancar las expectativas de resolución de los acordes mediante este planteamiento de enlace de acordes. Ahora bien, tanto la lógica basada en la simetría de los acordes como la no secuencia lógica tonal-funcional de éstos constituyen por sí mismo los puntos de unión de esta introducción.

En el compás 6 se produce un cambio de registro y de interválica ya que en esta ocasión no se superponen acordes de quintas y sextas, sino que ahora aparecen terceras. Esto hace que el acorde se perciba de un modo diferente debido a que la interválica también es distinta, con una clara función de llamada. De hecho, éste es el único acorde de naturaleza funcional de todo el prelude ya que resuelve (aunque de forma diferida debido a la digresión del acorde siguiente en el que sí son evidentes también las simetrías anteriores, en el último acorde del compás 8. Así, en el compás 9 se destruyen todas las sensaciones de volver a la tonalidad de ‘Do’, produciéndose una polisemia armónica.

De tal modo, la pieza adquiere un marcado carácter ritual propio del texto que pone en música, donde su estructura irregular, ‘ad hoc’, se despliega a medida del salmo, articulándose además como una cantata con secciones instrumentales, ariosos, y salmodicas (estilo recitativo), apareciendo estas últimas secciones acompañadas por los

acordes a los que se está haciendo referencia. Aún cuando sea posible suponer que esta innovación en la escritura de Mompou debe entenderse como un cambio al género, el músico sigue utilizando la disposición empleada en sus canciones líricas. Por lo tanto, debe entenderse no tanto como un acercamiento a otra disposición del material, como una utilización de nuevos procedimientos con connotaciones eclesiásticas.

En esta pieza los compases están indicados solo en alguna de las secciones señaladas, por lo que la estructura general de la misma debe realizarse en función de las distintas modalidades y por medio de los evidentes cambios de textura sobre los que la pieza se va conformando:

I Instrumental (Preludio)	Salmodia	Interludio instrumental	Salmodia II	Interludio Instrumental II	Arioso	Coda (Postludio)
Cc: 4+4	Sol Frigio	Sol Locrio	Fa Frigio-Mib Mixilidio	Re Locrio/ Do locrio	9 +13+ 9 + 4	4+4

Tabla 7. *Psalm*

Como puede observarse, el hecho de que *Psalm* presente esta disposición es ya una novedad dentro del estilo del compositor ya que hasta este momento las piezas de Mompou habían estado conformadas a través de formas estróficas, tripartitas o bipartitas. Aunque exista una secuenciación lógica de todo su material, éste vuelve a ser considerado como una yuxtaposición de secciones en la que su coherencia interna está motivada por el progreso del texto y la no resolución de los acordes. Tanto en las salmodias como en el arioso, el compositor utiliza la concatenación de acordes sin lógica tonal, presentando disposiciones (en su mayoría acordes de quinta con séptima) que no resuelven en sus respectivos grados tonales. Así, éstas tienen una melodía vocal evidentemente modal que no es respetada por el acompañamiento pianístico. Por ejemplo, obsérvese este hecho en la primera solmodia donde el soprano evita continuamente el característico paso del frigio entre ‘sol’ y ‘la bemol’ (Ejemplo 37).

A pesar de que aparentemente no existe una lógica entre el preludio y la primera salmodia, ambas estrofas quedan vinculadas a través de la insistencia de los sonidos ‘Sol’ y ‘Sib’. La primera salmodia (tercer sistema, ejemplo 38), en la que el recitado percute en ‘sol’ y finaliza en ‘fa’ (quinto sistema, ‘vocem’), los acordes adquieren un carácter funcional que los hace remitir a su uso en *Maig*. Sin embargo, en esta pieza no

conlleven la función de puntear la melodía de un modo inestable, sino que sirven de puente a la siguiente estrofa, la cual gira sobre la nota 'fa'. Esto es, Mompou otorga un carácter funcional a un acorde que en su construcción no la tiene, siendo por lo tanto, una modulación por analogía.

The image displays a musical score for a Psalm, specifically the second mode. It consists of five systems of music, each with a vocal line and piano accompaniment. The first two systems show instrumental introduction. The third system begins with the lyrics: "Si i - ni - qui - ta - tes _____ ob - ser - va - ve - ris, Do - mi - ne". The fourth system continues with: "Do - mi - ne quis sus - ti - ne - bit? qui - a a - pud te pro - pi - tia - tio". The fifth system concludes with: "est , et prop - ter le - gem tu - am sus - ti - nu - i - te Do - mi - ne". The piano accompaniment features complex chordal textures and rhythmic patterns, including triplets and sustained chords.

Ejemplo 38. *Psalm: segunda salmodia*

También son distintivas entre sí las melodías vocales de ambas piezas. En *Maig*, el discurso del soprano se mueve a través de grados conjuntos, insistiendo sobre el mismo sonido a modo de recitado (ejemplo 35); en *Psalm*, el cantante también debe interpretar un discurso repetitivo (similar al de los *Comptines*), debido frecuente uso de los intervalos de tercera), aunque más asequible y cantabile. Mompou experimenta de este modo con las posibilidades que ofrece el discurso vocal, creando una melodía horizontal sin grandes saltos y con escaso acompañamiento pianístico. Dicha presentación del texto a modo de recitado, hace recordar por su monotonía y carácter casi declamativo a *Le nuage*, en cuya sección final debe recitarse el texto.

Los recitativos de *Maig* hacen evidente que el compositor requiere una gran atención para el texto, despojando a la composición de todo el artificio o recargamiento: lo importante es declamar, anunciar el poema. Esta primacía del material literario, ya había sido referida por Mompou con respecto a otra composición lírica, en concreto a unos poemas de Valéry que el compositor había puesto en música en la misma fecha que *Maig*. En ésta utilizaba el mismo procedimiento apuntado para *Le nuage*, la recitación del texto:

Estimats Pares // He passat ara molts dies sense / escriure pues
estic acabant les poesies / de Valéry i estic copiant la musica / per
posarho en net. Crec que resultarà / pues no sera cantat sino
declamat / amb un fons de musica i crec que / hi ha molt interès
per sentir-ho. // Sera donat en primera audició a / principis del més
que vé per la celebre / cantatriu Croiza que declama molt bé //
Aquesta forma declamatoria es la sola / forma per les poesies de
Valery pues / dificilment poden ser concebudes en / musica⁵³⁵.

Presumiblemente, se trata de los mismos poemas que Pomés, había referido por carta a la madre del compositor en 1933⁵³⁶. Jané señala que el estreno de la obra fue tal como apuntaba el compositor, durante el mes de julio de 1932, y que Borrás escribió una crítica en *El mirador* según al cual se subrayaba el hecho de que los acompañamientos pianísticos ‘constituían verdaderos preludios para piano’, además de que «el poema se

⁵³⁵ Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal, 24 de mayo de 1932 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

⁵³⁶ Carta de Mompou a Federico Mompou Montmany y Josefina Dencausse Cominal, 20 de mayo de 1933 (MOMPOU, Frederic. Correspondència als seus pares. FM, BNC. M 5022/3).

desliza sobre la música en una trayectoria paralela, quedando las palabras en suspenso como acentuando la música»⁵³⁷.

El testament d'Amelia contrasta con las piezas anterior por su disposición a cuatro voces. Esta obra es un ejemplo clave para resaltar la fricción entre la melodía vocal y el bajo que ya había sido apuntada en todas las obras posteriores. Aunque presenta una melodía vocal evidentemente tonal su acompañamiento se basa en resoluciones tonales. También es apreciable la consecutiva alternancia entre secciones basadas en 'sol dorio' y 'Sib M'.

El testament d'Amelia

Cançò popular catalana

F. Mompou

The musical score is presented in three systems, each with three staves. The top staff is for the vocal line, the middle for the right-hand piano accompaniment, and the bottom for the left-hand piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The first system shows a vocal line with a whole note followed by a half note, and a piano accompaniment with chords. The second system shows a more active vocal line with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with moving lines. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment.

⁵³⁷ JANES. *Frederic Mompou. Vida, textos...*, p. 173.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and contains five measures of whole rests, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff is a treble clef with the same key signature and contains six measures of music: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and contains six measures of music: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. A circled dot is placed above the fifth measure of the bass staff.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and contains six measures: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The middle staff is a treble clef with the same key signature and contains six measures: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, and a quarter note B4. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and contains six measures: a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. A circled dot is placed above the first measure of the bass staff.

Variant

The 'Variant' section consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and contains two measures of whole rests, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff is a treble clef with the same key signature and contains two measures of whole rests, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff is a bass clef with the same key signature and contains two measures of whole rests, followed by a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. A circled dot is placed above the first measure of the bass staff.

Ejemplo 39. *El testament d'Amelia*

3.2.3. Relación texto-música

De las tres canciones líricas de este período, solo en dos aparece el texto escrito bajo el discurso vocal, *Maig* y *Psalm*. La ausencia del poema en el manuscrito de *El testament d' Amelia* puede justificarse por el hecho de que fuera una obra escrita con premura debido al repentino exilio de su destinataria, Conchita Badía (Vid. Capítulo III).

En 1932 Mompou no pone en música el poema de Goethe en alemán, sino que acude a la traducción catalana que le envía Borrás por correo⁵³⁸. Aunque el compositor disponía del texto íntegro del poema, éste no lo utiliza en su totalidad. Según la nota adjunta a la partitura, el poema se ha dividido en tres estrofas de nueve versos cada una. La composición consta de dos repeticiones indicadas por una doble barra final. El compositor utiliza la primera estrofa del poema para la primera vez que se interpreta la pieza, mientras que en la repetición emplea solo los seis primeros versos de la segunda estrofa: los últimos tres versos de ésta han sido sustituidos por el séptimo, octavo y noveno de la estrofa anterior. Al contrario de lo que ocurre con la puesta en música de otros poemas, Mompou no subraya la delimitación de cada uno de éstos mediante el empleo de valores largos, sino que en esta ocasión, la cesura se realiza cada par de versos. De este modo, los ocho primeros versos se agrupan cada dos pares, en los que la cesura viene delimitada por el acompañamiento acordal del piano. Solo en el último verso, el noveno, que coincide con el cambio de estrofa durante la primera repetición de la canción lírica, puede observarse un breve postludio instrumental que secciona las dos estrofas y marca el final de la composición. Es llamativo el hecho de que la primera sílaba de los versos primero a cuarto y octavo comienzan con la utilización de la misma nota en el discurso vocal ('re4'), lo mismo que sucede entre los versos quinto y sexto ('mi4') quedando sin dicha relación el séptimo ('la4') y el noveno ('fa4'). Dichos cambios coinciden con las diferentes presentaciones de los elementos naturales que caracterizan la primavera. De tal modo, cuando se hace referencia a las 'nubes de plata' que esconden el sol (cuatro primeros versos), el discurso vocal insiste en el comienzo de cada frase literaria en el sonido 're4', al hacer referencia al agua del río, la polaridad cambia hacia 'mi4'. Los cambios más significativos, ya que coinciden con el uso de notas agudas en el registro del soprano, tienen lugar en los tres últimos versos (séptimo

⁵³⁸ *Maig* es una pieza no datada en el autógrafo de la partitura, pero se toma como referencia la fecha en la que Borrás hace el encargo a Mompou, 1932.

a noveno) en el que se resuelve el sentido del poema, aludiendo al ‘verde juvenil’ como referente a la primavera que comienza en mayo. El énfasis en estos tres versos no viene solo determinado por la utilización de un registro agudo, sino también por el uso de una figuración rítmica diferente. En el noveno verso, utilizado a modo de conclusión, las palabras ‘vert’ y las dos primeras sílabas de ‘juvenil’ se sustentan sobre las notas más agudas de toda la composición, al mismo tiempo que se acelera el ritmo musical al utilizar por primera vez en toda la canción lírica, valores de semicorcheas. La descripción del texto durante los cuatro primeros versos queda delimitada por la monotonía y la utilización de grados conjuntos en la línea del soprano como clara referencia a las nubes de primavera. Además, los cuatro primeros versos se cantan sobre dos ideas musicales idénticas, debido a la repetición de dos ideas musicales durante los versos primero-segundo y tercero-cuarto. Solo en los versos quinto y sexto, cuando el texto hace referencia al agua del río, se realizan saltos de cuarta justa descendente en la línea del soprano. En cuanto a la concordancia sintáctica música y texto debe considerarse que cada breve idea musical coincide con cada uno de los versos de las dos estrofas del poema, a través de una evidente relación silábica, que despoja al contenido musical de melismas. Así, Mompou recrea la sobriedad del poema de Goethe, gracias a la utilización de diversos recursos musicales que engalanan el contenido del poema, haciéndolo más asequible tanto a su interpretación como al oyente. Las técnicas utilizadas en *Maig* en cuanto a conjunción música-texto quedan perfectamente vinculadas a la sobriedad de su estilo, ya que éste no utiliza llamativos recursos para dar coherencia literaria-musical a su canción lírica, si bien cada una de los contenidos textuales presentan unas diferentes configuraciones y características compositivas.

En *Psalm*, Mompou pone en música por primera y única vez un texto en latín. Ya que no se trata de un texto poético sino de uno eclesiástico, la comparación sintáctica entre música y texto se realiza a través de la disposición del mismo que aparece en el *Libro de los Salmos*:

TEXTO	LÍNEA	SECCIÓN MUSICAL
De profundis clamavi ad te, Domine:	1	Salmodia I
Domine, exaudir vocem team.	2	
Fiant aures tuae intendentis:	3	
in vocem deprecationis meae.	4	

Si iniquitates observaveris, Domine: qui sustinebit?	5 6	Salmodia II
Qui apud te popitiatio est: et Propter legem tuam sustinuite, Domine.	7 8	
Sustinuit anima mea in verbo ejus, speravit anima mea in Domino,	9 10	Arioso
a custodia matutina usque ad noctem.	11	
Speret Israel in Domino.	12	
Quia apud Dominum misericordia et copiosa apud eum redemptio.	13 14	
Et ipse redimet Israel ex ómnibus iniquitatibus ejus.	15 16	

Tabla 8. *Psalm*: Texto y forma

De tal modo, las dos primeras salmodias no se elaboran sobre el mismo número de líneas, no siendo el caso de la segunda con el arioso, en las que se escuchan seis líneas de texto en cada caso. La concordancia sintáctica entre texto y música viene determinada no solo por la relación silábica, sino también porque es en esa canción lírica donde se haya el único pasaje melismático de toda la producción lírica del músico durante la primera mitad del siglo XX. Esta tiene lugar durante el arioso, cuando la voz del soprano canta el texto ‘apud eum redption’ (línea catorce), al escucharse un melisma de tres notas descendentes sobre la sílaba ‘re’.

Mompou realiza pocas modificaciones del texto latino al ser puesto en música. De tal modo y como modificación más significativa debe tenerse en cuenta que *Psalm* no finaliza como los salmos religiosos con el ‘Gloria Patri’, sino que se constituye únicamente con la plegaria. Además, el compositor repite la palabra ‘Domine’ de la línea cinco en dos ocasiones.

En cuanto a la relación semántica deben considerarse diversos procedimientos musicales que son utilizados por el compositor para describir el salmo. En la primera salmodia, el contenido textual apela a Dios para poder realizar el ruego, siendo por lo tanto las palabras más importantes ‘vocem’ (línea dos), ‘intendentes’ (línea tres), ‘deprecationis’ (línea cuatro), esto es ‘voz’, ‘atendidas’ y ‘súplica’. Mientras el resto del texto se canta sobre notas al unísono, que da idea de la nota de recitado, dichas palabras

quedan destacadas por los saltos interválicos y el uso de las notas más agudas de todo el discurso sonoro sobre ellas. Así, la línea vocal llega a ‘voce[m]’ a través de un salto de quinta justa ascendente (el primero del soprano) al mismo tiempo que ella se escucha sobre un intervalo de tercera mayor descendente, iniciado sobre el sonido más agudo (hasta ese momento); un intervalo de cuarta justa ascendente sobre la segunda y tercera sílaba de ‘deprecationis’ y el uso del sonido más agudo de toda la salmodia sobre la primera sílaba de ‘intendentes’.

El texto de la segunda salmodia se inicia con la interrogación hacia Dios de cómo será posible para la voz que ora, soportar las ‘inequidades’ de la vida terrenal, siendo por lo tanto uno de los momentos más dramáticos del texto. Esta tensión se corresponde en música con la primera y única utilización de figuras rítmicas irregulares de tresillos, que agitan tanto el contenido musical como el textual. Al mismo tiempo, es aquí cuando Mompou insiste en la repetición de la palabra ‘Domine’ antes de la pregunta ‘qui sustinebit?’, para posteriormente volver a subrayar su contenido a través de la primera aparición del acompañamiento pianístico en esta sección, lo que acentúa la conmovedora súplica de la voz del salmo.

Es en el arioso cuando el texto y la música se relajan gracias a la utilización de materiales contrastantes. El contenido del salmo subraya que es Dios la salvación y que por lo tanto, el pueblo de Israel puede encontrar en él, el perdón de los pecados. Esta salvación se corresponde en música mediante la utilización de la tonalidad, ‘Re m’ y un acompañamiento pianístico que ya no supone un simple punteo acordal de los finales de frase, sino que todo el material mantiene una sonoridad coral continua que subraya el contenido textual.

En los años 30 Mompou sufre una importante crisis creativa referida a la ausencia de procedimientos compositivos diferentes a los ya utilizados en su escritura, que pudieran darle variedad a sus composiciones. Al mismo tiempo se siente desplazado de la vida musical europea, dominada por las tendencias atonales. Lo cierto es que sin embargo, el compositor compartía los mismos planteamientos estéticos que los principales productores de canciones líricas del momento, en especial con Jolivet, en su idea de crear una música pura, privilegiando el sonido en sí. La diferencia entre ellos reside en el hecho de que el músico español había asimilado una estética y un credo creativo desde el inicio de su trayectoria artística con lo cual, su evolución residía en ir asimilando y asentando ese tipo de escritura. Por su parte, los músicos franceses llegaron en ese momento a las mismas correspondencias estilísticas, con lo cual, no era ajeno a ellos.

Su necesidad de desarrollo y cambio se hace visible en la puesta en música de textos en latín e incluso en su acercamiento a otros géneros, como la música religiosa, tratándolo del mismo modo que su escritura de canciones líricas aún cuando los planteamientos podrían hacer pensar lo contrario. Incluso, en el repertorio para piano es visible este intento de dar variedad a su estilo, como escribir piezas para una sola mano.

Por su parte, con respecto a los compositores españoles y, en un intento de acercar su estilo al de sus coetáneos, Mompou pone en música *El testament d'Amelia* sin utilizar los acordes contruidos y la no resolución de disonancias, es decir, obviando todos aquellos planteamientos que habían caracterizado su obra para canto y piano. En efecto, se descubren secuencias direccionales, basadas en fuerzas de tensión y distensión propias de sus compañeros de generación, y acordes al habitual uso del material popular en España.

De todos estos planteamientos, el músico conservará para la década posterior el gusto por unas formas menos monótonas que las planteadas hasta ahora y una mayor disposición por los enlaces tonales, sin embargo, volverá a retomar su propio y distintivo estilo.

4. Años cuarenta - de nuevo en Cataluña - desde *Comptines (IV-VI)* a *Aureana do Sil (1941-1951)*

En 1941 Mompou volvió definitivamente a Barcelona debido al peligro que suponía residir en Francia durante la segunda guerra mundial. La vuelta a Cataluña procuró al compositor una serie de relaciones personales y profesionales que influyeron de forma determinante en su trabajo, como su amistad con la pianista Carmen Bravo (con la que contraería matrimonio más de una década después, convirtiéndose en una de las personas que más fomentaría su producción⁵³⁹) y a raíz de ésta, la relación con el poeta y editor Josep Janés, del que pondría en música alguno de los poemas del *Combat del somni* (Vid. Capítulo III).

Después de la crisis compositiva de los años treinta, período en el que escribió tan solo el esbozo de tres canciones líricas, permaneció ajeno a la influencia de atonalismo y el sistema serial reinante en la época, decidiendo continuar con su propio estilo de escritura⁵⁴⁰. Así, las canciones líricas de los años cuarenta, aún manteniendo correspondencias estilísticas con las obras anteriores, presentan unas características propias que las hace diferenciarse del resto de las composiciones. Una de las más significativas es el progresivo abandono de la modalidad, que si bien no cae nunca en desuso, va dejando terreno a una mayor utilización de procedimientos tonales. Esto supone una de las mayores diferencias con respecto al trabajo anterior, cuya escritura revelaba una diferenciación entre el material vocal y el pianístico debido a la diferente organización tonal-modal entre ambos.

Una vez asentado en Barcelona, es notable el hecho de que el trabajo para piano solo está muy presente en la escritura lírica de Mompou porque muchas de las piezas analizadas podrían entenderse no dentro de una textura de melodía acompañada, sino como una escritura a varias voces en la que la más aguda es interpretada por la voz.

Así, de nuevo en Barcelona recobró el entusiasmo creativo que ya no dejaría de estar presente.

⁵³⁹ JANÉS. *La vida callada...*, pp. 201-203.

⁵⁴⁰ PREVEL. *La Musique et Frédéric Mompou*, pp. 146-149.

4.1. Contexto historiográfico y estilístico de la obra de Mompou

A pesar de que la Barcelona de postguerra estuvo dominada, como el resto de España, por las restricciones que implantó el régimen franquista, los años cuarenta fueron musicalmente más fructíferos que aquellos de la Segunda República: entre las obras escritas durante este período pueden citarse el *Concierto de Aranjuez* para guitarra de Joaquín Rodrigo, la *Rapsodia portuguesa* de Ernesto Halffter, las *Diez melodías vascas* de Jesús Guridi e incluso las *Cinco canciones negras* de Xavier Montsalvatge⁵⁴¹.

Lo cierto es que después de la contienda española volvieron a estar en boga los pensamientos nacionalistas heredados del siglo XIX y principios del XX con un matiz muy restrictivo, ya que a partir de entonces «la única nación considerada como tal era la española»⁵⁴², por lo que se dejaba a un lado la idiosincrasia musical propia de cada una de las autonomías incluyéndola dentro de un sustrato común puesta al servicio del estado:

[...] cuando los catalanes sepan cantar las canciones de Castilla; cuando en Castilla se conozcan también las sardanas y se toque el ‘chistu’; cuando del cante andaluz se entienda toda la profundidad y toda la filosofía que tiene, en vez de conocerlo a través de los tablados zarzueleros; cuando las canciones de Galicia se canten en Levante; cuando se unan cincuenta o sesenta mil voces para cantar una misma canción, entonces sí que habremos conseguido la unidad entre los hombres y entre las tierras de España⁵⁴³.

En aras de este espíritu patriótico, las instituciones gubernamentales promulgaron que el canto era un actividad beneficiosa para conseguir esta unificación: pero se trataba del acto de cantar a solo, gracias a los cancioneros selectos, elaborados a partir del folclore, formando así un repertorio estrictamente patriótico que cantara todo ‘español que se manifestara como tal’⁵⁴⁴. De ahí que el carácter nacionalista de la

⁵⁴¹ SUÁREZ-PAJARES, Javier. “Joaquín Rodrigo en la vida musical y la cultura española de los años cuarenta. Ficciones, realidades, verdades y mentiras en un tiempo extraño”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Glares, 2005, p. 18.

⁵⁴² PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. “Continuidades y rupturas durante la música española durante el primer franquismo”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*. Valladolid, Glares, 2005, p. 61.

⁵⁴³ PRIMO DE RIVERA, Pilar. *Cancionero de la Sección Femenina del Frente de Juventudes de F.E.T y de la J.O.N.S.* Madrid, Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes, 1943 (Cit. en PÉREZ ZALDUONDO. “Continuidades y rupturas durante la música española...”, p. 73).

⁵⁴⁴ MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. “Realidades y máscaras en la Música de la Posguerra”, Actas del congreso *Dos décadas de Cultura Artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 36-37.

música de la década de los cuarenta, debe entenderse más «como una función política que como un verdadero substrato musical»» inherente en las piezas del período⁵⁴⁵.

Los compositores españoles siguieron cultivando el género de la canción lírica, pero sin tomar como base, de un modo tan consciente como en las épocas anteriores, el folclore musical de cada una de las regiones españolas, enfatizando a su vez, rasgos neoclásicos.

4.1.1 Canción lírica en Cataluña: Manuel Blancafort

Al volver definitivamente a Cataluña, Mompou incrementó el contacto con los compositores barceloneses y en especial con Manuel Blancafort. Si durante las décadas anteriores, la relación entre ellos fue principalmente epistolar (a excepción de algunos viajes que Blancafort realizó a París por motivos de trabajo o para publicitar algunas de sus obras), en los años cuarenta fueron continuas los encuentros y los intercambios artísticos entre ambos⁵⁴⁶.

La sinopsis biográfica de Blancafort puede resumirse en pocas líneas sin que por ello deje de percibirse su importancia como compositor. Realizó sus primeros estudios musicales en Barcelona con otro de los integrantes del ‘Grupo de Barcelona’, Lamote de Grignon⁵⁴⁷. Sus primeras composiciones, de una producción que abarca los géneros pianísticos, vocal, camerístico y sinfónico, están fechadas en 1915⁵⁴⁸, época en la que comenzó su amistad con Mompou que le reveló las nuevas tendencias de la música francesa⁵⁴⁹. El estreno en 1924 en París de su *Parc d’Atracions* (1920) por el pianista Ricard Viñes le supuso un lanzamiento internacional⁵⁵⁰. El prestigioso crítico y compositor Henry Collet comentó con gran entusiasmo la obra y calificó a Blancafort como uno de los «representantes más sobresalientes y destacados de la joven escuela

⁵⁴⁵ PÉREZ ZALDUONDO. “La música en el contexto del pensamiento artístico durante el franquismo (1936-1951)”, Actas del congreso *Dos décadas de Cultura Artística en el franquismo (1936-1956)*. Granada, Universidad de Granada, 2001, p. 102.

⁵⁴⁶ Carmen Bravo comentaba constantemente las asiduas visitas de Blancafort al domicilio familiar de los Mompou en las que ambos compositores pasaban las tardes comentando sus recientes obras y la de otros compañeros de generación. Conversaciones de Carmen Bravo con la autora de la presente investigación en 2005.

⁵⁴⁷ CASARES RODICIO, EMILIO, “Blancafort de Roselló, Manuel”. En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. I. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 493.

⁵⁴⁸ AVIÑO, XOSÉ, *Manuel Blancafort*. Catálogos de compositores, Fundación Autor, Barcelona, 1998, p. 48.

⁵⁴⁹ CASARES RODICIO. *Op. Cit.*, p. 493.

⁵⁵⁰ AVIÑO. *Manuel Blancafort*, p. 42.

española»: sus obras empezaron a ser publicadas a principios del siglo XX en editoriales de París (Senart-Salabert), Londres y Filadelfia.⁵⁵¹

Según Emilio Casares «cualquiera que se aproxime a la prensa de Barcelona, París, e incluso Londres de aquellos años, se encontrará con la cita frecuente de Blancafort y algunos de sus compañeros de generación, cuya obra era seguida con gran interés»: así, el músico se convirtió en uno de los autores de moda en París, y las críticas a sus composiciones y estrenos fueron firmadas tanto por Collet como por otros críticos franceses como Burogoin, Ladmirault, Guillemond, lo cual no deja lugar a dudas del interés que su música había despertado⁵⁵².

Los rasgos estilísticos entre Blancafort y Mompou han sido puestos en relación por un gran número de investigadores, por lo que se es necesario subrayar alguna de las características más importantes en su trabajo lírico.

Desde el año 1919 hasta 1984, Blancafort compuso un total de veintiocho canciones líricas. Para ello, escogió poemas de escritores catalanes coetáneos e incluso un poema del gallego Ramón Cabanillas. Al igual que Mompou, el compositor mantuvo estrechas relaciones con cada uno de los escritores, corroboradas a través del abundante epistolario que se conserva en el Archivo Manuel Blancafort de la BNC⁵⁵³, con dos excepciones: se carece de algún testimonio que haga presuponer la amistad con José Antonio Primo de Rivera (de quien puso en música algunas estrofas en prosa que el general escribió antes de su muerte) y de Cabanillas (la canción lírica sobre el poema *Ceiño da Miña Aldea* nació a raíz de un encargo)⁵⁵⁴.

Los temas literarios de los poemas musicados por Blancafort se pueden dividir en cuatro temáticas: naturaleza ('Muntaya Avall', 'Capvestre' y 'Aigües de la primavera), navidad y religión (la colección *Tres caçons de Nadal*, *Rondalla del bou*, *La llum de Nadal* y 'Advent'), amor (*Passant soto les branques*, *Cançò de l'amor primera*, *Dessobre la terra dura*, *Ceiño da miña aldea*, *Ja no seràs més record*, *Cançò de l'unic camí*, 'Comiat' y *Camí Barrat*), preocupaciones existenciales (*Joc*, *Plany*, *Pel camí dels horts*, *Ojalá!*, *L'infinit*, 'Les campanes de Palau' y *L'hora de l'alba*).

⁵⁵¹ TAVERNA-BECH, Francesc. "In memoriam: Manuel Blancafort". En: *Monsalvat*, 148 (1987), p. 51.

⁵⁵² CASARES RODICIO, E. "Manuel Blancafort o la afirmación de la nueva música catalana". En: *La música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca*. Catálogo de La Música en la Generación del 27. Homenaje a Lorca. 1915/1939. Festival Internacional Manuel de Falla celebrado en Granada en 1986. Comisario de la Exposición Emilio Casares Rodicio. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p. 109.

⁵⁵³ BLANCAFORT, Manuel. *Correspondència*. FMB, BNC. M 4896-4897.

⁵⁵⁴ Vid. Capítulo III.

En estos poemas el contenido se concatena de diferentes modos: se describe una acción o un pensamiento (sucediéndose una serie de imágenes) o se cuenta una historia (con la explicitación de la secuencia presentación, nudo y desenlace). Así por ejemplo, en *L'infinít* se plantea el problema existencial del infinito y de la muerte. El poeta describe mediante imágenes la situación personal de la voz poética. En el poema *La rondalla del bou* se cuenta la historia de un toro que quiere hacer un regalo al Niño Jesús, para ello se suceden tres estrofas divididas en presentación de la acción (el toro y otras personas van a ver al niño recién nacido al portal), desarrollo (el animal va a la montaña a buscar un regalo) y conclusión (el toro vuelve con el regalo).

En otros poemas la secuenciación puede venir determinada a partir de una metáfora, es decir, todo el poema se estructura para hacer alusión a algo. Así por ejemplo, el poema 'Advent', describe el paso de una semilla a una planta hermosa, siendo esto la metáfora del nacimiento de Cristo; en el poema, *Cançó de l'unic camí*, se relata un viaje realizado en un barco para ir a buscar algo que no se puede ver, relacionándose con la búsqueda de la felicidad; en el poema *Dessobre la terra dura* se produce una separación entre las cosas que están en el camino y las que están al lado del camino, es decir, la vida y las cosas que están 'a la vera del camino' son los aspectos positivos de la vida (que en el poema se relaciona con la familia), y las que están en el camino los aspectos negativos (que se relacionan con la naturaleza).

La mayoría de estos poemas están formados a través de la concatenación de quintetas o cuartetos de rima asonante y consonante. También se puede observar la presencia de dos romances (uno de ellos irregular) y dos octosílabos de pie quebrado. En muy pocas ocasiones estos poemas se forman a través de una estructura libre. Por lo tanto, se puede afirmar que el compositor fue muy tradicional a la hora de elegir los poemas para sus canciones líricas.

En cuanto a las formas musicales de las canciones líricas, éstas pueden ser divididas en cinco grupos: estróficas, bipartita ampliada, rondó, tripartitas y 'durch komponiert'. La elección de la forma musical está relacionada con la forma sintáctica del texto, es decir, con la disposición del contenido en las estrofas del poema. Existe una marcada correspondencia entre forma musical y sintaxis literaria, ya que en aquellos poemas que están divididos en estrofas se produce una correspondencia directa entre estrofa textual y sección musical.

En primer lugar, aquellos poemas en los que la acción muestra una estructura ternaria dividida en presentación, nudo y desenlace, y en esta última, la acción vuelve a

ser desarrollada en el lugar de la presentación, la composición musical corresponde con un forma de lied tripartito. Esto es, si en el texto vuelve a aparecer un lugar, la composición musical vuelve a repetir la misma estrofa musical. Así ocurre en *Rondalla del bou*: esta composición se organiza a través de una estructura tripartita (A-B-A), mientras que en el poema la acción de la primera estrofa se desarrolla en el portal de Belén, la segunda estrofa en el monte, y la tercera estrofa vuelve al portal.

En segundo lugar, la forma de lied estrófico se reserva para aquellos poemas en los cuales el contenido del texto se basa en una concatenación de imágenes relacionadas, siendo apreciable por ejemplo en *Ceiño da miña aldea*. El tema central de este poema se basa en una despedida, para ello se presentan dos imágenes (la voz poética dice adiós a su pueblo y a su amor) al mismo tiempo que el material musical de cada una de las dos estrofas es tratado sin apenas variaciones. Este uso de la forma también es evidente en *Ja no seràs mai més record*, donde la voz poética habla y describe a una supuesta amante. Para ello concatena tres imágenes diferentes en cada una de las estrofas textuales, quedando la mujer relacionada con un recuerdo, unos ojos y un espejo: cada una de ella muestra diferentes atributos y cualidades de la misma persona mientras que el contenido musical se despliega bajo la forma estrófica.

En tercer lugar, la utilización de la forma rondó obedece a un continuo cambio temporal en el contenido del poema. Así por ejemplo, en *Passant soto les branques* se entrelazan dos acciones en tiempos diferentes, el pasado y el presente. En el presente siempre se desarrolla la misma acción y corresponde con las secciones A de la canción lírica. En el pasado se describen diferentes aspectos de un paseo que se realizó en un tiempo pasado. Este es el motivo por el cual en la composición se alterna un tema fijo, con otro que cambia continuamente (corresponde con las secciones B y C de la canción lírica).

En cuarto lugar, las composiciones estructuradas bajo la forma de lied bipartito ampliado resultan de la presentación de dos situaciones o contenidos diferentes de modo coordinado. En *Dessobre la terra dura* el protagonista del poema está dando un paseo y habla de todo lo que está ‘en el camino’ (correspondiente con las estrofas musicales A) y ‘fuera del camino’ (correspondientes con las estrofas musicales B).

Por último, la canción lírica *Camí Barrat* posee una forma durch Komponiert. Esto es debido a que tanto en el texto (verso libre) como en la forma musical (ABC) se produce continuamente una progresión. Nada se repite, todo avanza.

La separación entre las distintas estrofas musicales de las canciones líricas se produce mediante recursos tradicionales de estructuración musical: a través del cambio de compás entre secciones (por ejemplo en *Cançó de l'unic camí* donde se producen dos cambios de compás en cada una de las tres partes integrantes: 2/4 y 6/8); por una *modulación* entre secciones (como ocurre por ejemplo en *Dessobre la terra dura* donde las secciones pares se desarrollan en la modalidad de 'Re Frigio', mientras que las secciones impares lo hacen en la tonalidad de 'Solm'); por un cambio en el *tempo* (como ocurre por ejemplo en *Les campanes de Palau* donde se produce el cambio de tempo de *Vivace* de la primera sección a *Allegro tranquillo* en la segunda sección); e incluso por un cambio en la *textura* (por ejemplo en *Aigües de la primavera* durante la estrofa musical B).

Las melodías del soprano en las composiciones para canto y piano de Manuel Blancafort son más *cantables* y variadas que las de Mompou. Canciones líricas como *Aigües de la primavera*, *Passant soto les branques* ó *La mort de Bebro*s presentan melodías vocálicas caracterizadas por sonidos conjuntos y suaves giros melódicos con una gran capacidad expresiva. Sin embargo, el compositor también elaboró algunas melodías vocales que destacan por la monotonía y la repetición de sus sonidos, como ocurre por ejemplo en *Muntaya Avall* ó *Les campanes del Palau*. A este respecto el compositor señaló:

[...] Cuando la melodía tiene un poder de expresión persuasivo queda fijada en la memoria del oyente. El recuerdo de la línea melódica va ligado a su complemento armónico y rítmico de modo que todos los elementos de la obra los retenemos: en esta música que hemos hecho nuestra y nos acompaña.⁵⁵⁵

Es esta sencilla línea melódica de la voz lo que permite el avance armónico y las continuas modulaciones que se suceden en las canciones líricas de Blancafort. Si bien, a priori pudiese parecer que el entramado armónico es muy sencillo debido a la simpleza de la melodía de la voz del soprano, el análisis exhaustivo de la obra en su conjunto hace que se rechace esta idea. En las composiciones para voz y piano de Blancafort se suceden continuos cambios de modalidad: de una tonalidad a otra tonalidad como ocurre por ejemplo en *Cançoneta humil de mitjanit* ó en *Els nuvóls de Nadal*, o de tonalidad a modalidad como ocurre por ejemplo en *Els reis* o *Muntaya*

⁵⁵⁵ BLANCAFORT, Manuel. Textos de les seves obres. FMB, BNC. M 4897/6.

Avall. El género de canción lírica del compositor se caracteriza por tanto, por el trabajo conjunto de modalidad y tonalidad, siendo en pocas ocasiones donde se mantiene una misma tonalidad durante toda la composición (aún así, puede verse en *Cavestre* ó *La mort de Bebro*).

En los pasajes caracterizados por el continuo cambio de tonalidad, el desarrollo de estas modulaciones es muy corto: solo se extienden durante unos pocos compases, para volver a modular continuamente, pero no se llega al asentamiento de una tonalidad completamente definida (así por ejemplo en los compases 34 a 36 de la *canción lírica L'infinít* se producen tres modulaciones diferentes).

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is in a single staff with lyrics: "guint la me - va ru - ta a la pal". The Piano part is in two staves (treble and bass clef) and shows three chords: Do#m, Dobm, and Mibm. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Ejemplo 40. *L'infinít*, cc. 34-36

Las modulaciones se producen en la mayoría de los casos de dos maneras diferentes: mediante una modulación abrupta sin enlaces-puente transitorios (como ocurre por ejemplo en *Ojalá!*) o mediante enharmonías (como ocurre por ejemplo en *L'infinít* y en *Els reis*).

La composición de los acordes también están sujetos a una peculiar formación: mediante la superposición de quintas o cuartas. En cuanto a los acordes que han sido compuesto por la superposición de terceras se debe destacar el hecho de que la mayoría de éstos presentan también la séptima o la novena añadida.

El compositor recurre a la reiteración de un motivo rítmico o melódico característico para diferenciar unas composiciones de otras. Así por ejemplo, *Muntaya Avall* se caracteriza por la repetición de un esquema rítmico basado en la figuración 'corchea con puntillo-semicorchea-corchea', y en *Les campanes del Palau* se repite

continuamente un intervalo de segunda entre los primeros tiempos de las dos partes del compás de 2/4.

La melodía del soprano es acompañada en algunas ocasiones por la mano derecha del piano (generalmente el registro de soprano), que en repetidas veces imita a la primera tanto en desarrollo motivico como en la utilización de sus juegos rítmico-melódicos. Esto ocurre por ejemplo en *Els reis* (en la primera y tercera sección) o en *Camí Barrat*.

En cuanto a la relación entre contenido semántico del texto y contenido musical la unión es también muy estrecha. La música intenta describir con sonidos lo que el texto va declamando con palabras. En cada una de las canciones líricas se puede encontrar un recurso expresivo en este sentido.

Así por ejemplo en *La mort de Bebro*s Blancafort utiliza tres registros diferentes para cada uno de los protagonistas de la *cancion lírica*: el narrador, Bebro y el caballo de éste; en *Aigües de la primavera* existe un pedal sobre la segunda subdivisión de los tres tiempos del compás (es decir sobre la nota Sol4) que intenta imitar el dulce sonido de las gotas de agua; en *Les campanes del Palau* se repite constantemente un intervalo de segunda en los tres planos de la composición (voz, mano derecha y mano izquierda del piano) que intenta imitar el repicar de una campana; en *L' hora del alba* donde todo el poema habla de esperanza y unión, las frases musicales tienen un sentido ascendente; en *Muntanya Avall* que puede considerarse como un pastoral, se repite un esquema rítmico que puede recordar al oyente la bajada de unas vacas por la montaña y el sonido de una gaita (instrumento típico de los pastores) y en *Cançó de l'únic camí* donde la acción del texto se desarrolla sobre un barco, está construido bajo las características propias de la barcarola.

Por lo tanto, el texto es para Blancafort el inspirador de una serie de recursos musicales. A este respecto el compositor señaló:

«[...] En cuanto a las canciones, si por una parte el texto poético coarta la libertad del músico, por contrapartida le traza una pauta y le conduce. A veces, después de leer repetidamente la poesía, la línea melódica surge espontáneamente de tal modo que el compositor se siente confuso, con la sensación de que no ha tomado parte en la creación de lo que acaba de anotar».⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ BLANCAFORT, Manuel. Notes diverses numerades sobre musica. AMB, BNC. M 4897/ 5/ 19.

De este modo, Mompou y Blancafort comparten la puesta en música de textos de tres poetas, Ramón Cabanillas, Tomás Garcés y Josep Janés. Blancafort enfatiza el trabajo de desarrollo, exento en Mompou, lo cual es utilizado para proporcionar una mayor concordancia con el contenido textual a nivel tanto semántico como sintáctico. La diferencia fundamental entre las composiciones de ambos reside en el hecho de que en Mompou es evidente una mayor dedicación al aspecto armónico de la composición (a través de las disonancias, la construcción de acordes, el rehuso por los planteamientos funcionales, etc.) que dan variedad y complejidad a su discurso. Por su parte Blancafort insiste en los desarrollos tonales, siguiendo principios de tensión y distensión. Lo que Mompou toma del estilo lírico de Blancafort es la caracterización de las piezas conforme a unos patrones rítmicos o melódicos que sirven para diferenciar las composiciones y que el primero llevará tanto a sus canciones líricas como a sus obras para piano solo.

4.1.2 El estilo pianístico de Mompou

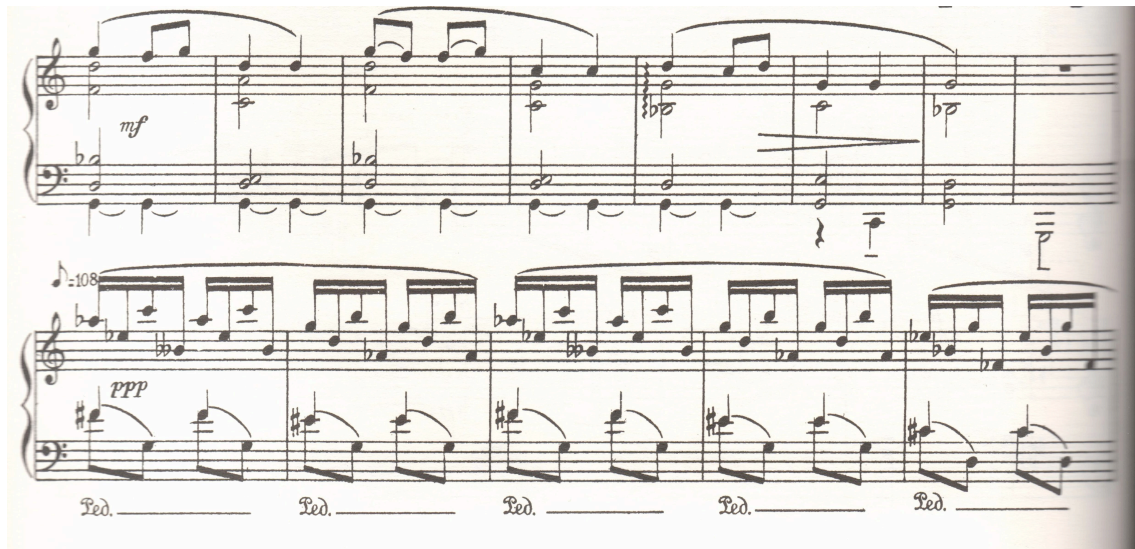
En la década de los cuarenta, Mompou se dedicó a la escritura para piano de forma continua.

AÑO	PIEZA		PUBLICACIÓN
1942	Canción y danza nº5		Paris/ Salabert/1950-1963
	Paisajes	La fuente y la campana	Paris/ /Salabert/1957
		El lago	
1943	Canción y danza nº6		Paris/ Salabert/ 1950-1963
	Preludio nº8		Paris /Salabert /1950
1944	Canción y danza nº7		Paris/ Salabert/ 1950-1963
	Preludios nº9-10		Paris/ Salabert/ 1950
1946	Canción y danza nº8		Paris/ Salabert/ 1950-1963
1948	Canción y danza nº9		Paris/ Salabert/ 1950-1963
1950	Preludio nº11		Paris/ Salabert/ 1962
1951	Canción de cuna		Paris/ Pierre Noel/1952
	Música callada nº1		Paris/ Salabert /1959
	Preludio nº7		Paris/ Salabert/1962

Tabla 9. Piezas para piano, 1942-1951

El lenguaje armónico de Mompou sigue siendo determinante en la gestación de sus obras para piano solo, dentro del cual, el compositor continuó utilizando ciertas características armónicas que ya había empleado en las décadas anteriores como las

quintas y séptimas abiertas, las notas añadidas y su remarcado gusto por las disonancias que en ocasiones se resuelven melódicamente o se dejan sonar libremente. Así, su uso armónico queda caracterizado por el estatismo del mismo, debido a la ausencia de modulaciones y sobre todo, por la destrucción de los principios de tensión y distensión tonal característicos del estilo clásico y romántico. A este respecto, merece especial atención la utilización que el músico hace del acorde de dominante, ya que su uso queda determinado por la supresión de la tensión que éste lleva consigo. Así por ejemplo, en una de las primeras piezas para piano de los años cuarenta ‘La fuente y la campana’ el empleo de acordes de séptima y novena de dominante vienen determinados por la ausencia de resolución, como ocurre por ejemplo entre los compases 25 y 26.



Ejemplo 41. ‘La fuente y la campana’, cc. 25-37

El título de la pieza, ‘La fuente y la campana’, hace referencia a la impresión que causó en el compositor un determinado patio del Barrio Gótico barcelonés donde se encontraban varias fuentes y una palmera, y desde el cual, se podían escuchar las campanas de la catedral⁵⁵⁷.

La segunda pieza de esta colección está inspirada en el recuerdo causado en Mompou de un lago del parque Montjuic, «no muy grande pero pacífico desde donde se podían ver e incluso sentir las ranas saltando»⁵⁵⁸. Al igual que Debussy, el compositor catalán utiliza en esta obra ciertos recursos para describir el paisaje que pretende

⁵⁵⁷ Mompou cit. En ESTAPÉ, Víctor. “... La existencia secreta en este teclado. Aproximación a las afinidades entre Mompou y Chopin”, *Falla-Chopin. La música más pura*. Granada, Publicaciones del Archivo Manuel de Falla, 1999, p. 137.

⁵⁵⁸ SARDIN. *L'oeuvre pour piano...*, p. 87.

mostrar la composición. En la sección central de la obra se presentan arpeggios en pianísimo que pretenden imitar el agua de la fuente⁵⁵⁹. Mompou utiliza aquí precedimientos comunes al estilo impresionista como triadas mayores coloreadas con notas no-armónicas descendentes cromáticamente en paralelo. Además, este recurso es una nueva incorporación del compositor a su escritura pianística, ya que en las obras anteriores pretendía llamar la atención sobre las sensaciones o las atmósferas referidas en el título de las composiciones, mientras que en esta ocasión se trata de una utilización singular y concreta.

Así, ‘El lago’ presenta la forma de lied estrófico tripartito, ABA, donde la tranquilidad del agua viene representada además por el tempo indicado (‘Larghetto Placido’) cuya parsimoniosa velocidad contrasta con el dibujo armónico de semicorcheas (que deben realizarse con una gran articulación de los dedos) emborronadas por los pedales. En la pieza destaca además el continuo uso de ‘tenuti’ y ‘ritardanti’ que revierten en la inflexibilidad general del tempo⁵⁶⁰.

Esta insistencia en indicaciones dinámicas recuerdan al uso que el compositor hace de ellas en el género de la canción lírica. Hammill llama la atención sobre el hecho de que, dentro de un espíritu casi programático, el compositor recree las mencionadas ‘ranas’ mencionadas, a través de las notas graves y los continuos trémolos⁵⁶¹.

Tal como se reflejó en las obras de los años treinta, Mompou continuó en la década siguiente con la utilización de melodías sencillas con apenas variaciones ‘Aa Ab Ba Bb’, como ocurre en la quinta ‘Canción y danza’. Esta utilización de la forma de lied estrófico ampliado recuerda el uso que del mismo se hace en la música popular, acorde con la intención del compositor al utilizar para la colección melodías provenientes de la lírica tradicional catalana.

⁵⁵⁹ HAMMILL. *The development of compositional...*, p. 78.

⁵⁶⁰ IGLESIAS. *Frederic Mompou (La seva obra per a piano)*, pp. 285-286.

⁵⁶¹ HAMMILL. *Op. Cit.*, p. 79

The musical score is written for piano in 8/4 time. It consists of four systems of two staves each. The first system is marked "Lento litúrgico" and "mf legato". The second system has a "p" dynamic marking. The third system has an "s" dynamic marking. The fourth system has "rit." markings and an "sf" dynamic marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Ejemplo 42. 'Canción y danza' n° 5

El tema de esta pieza consta de cuatro compases en 8/4 y posee un carácter religiosamente marcado, utilizando la indicación de 'Lento Litúrgico'. Éste se repite dos veces, con una cadencia final sobre el tercer grado en la primera parte y sobre la tónica en la última sección. La diferente tesitura entre A y B es característica de numerosas melodías catalanas, pero las similitudes con el folclore son más llamativas dentro de la danza. Ésta utiliza el mismo esquema que en la canción, donde la sección A está en 'Mi mayor' y B en 'Si mayor'. Además, el compositor pretende respetar la melodía popular original realizando modificaciones en las subsecciones 'a' y 'b': el primer tiempo del segundo compás de 'a' está suprimido dentro de 'b', por lo que la conclusión se realiza un tiempo antes, al igual que realiza la canción *Lo cant dels Aucelis* en la que está basada.

DANZA
(senza rigore)

Ejemplo 43. 'Danza' n°5, cc. 1-12

Similares características de sencillez y economía de medios son evidentes en la sexta 'Canción y Danza'. Así, en la melodía de la canción, típicamente catalana debido a su variación continua ('A B A' B' C'), los salto de cuarta (V-I) y la alternancia entre división binaria y ternaria. Es esta una de las melodías más ornamentadas y menos monótonas de las utilizadas por Mompou durante la década.

A pesar de la utilización de temas populares dentro de sus composiciones para piano, Mompou no puede considerarse un músico folclorista, ya que su «carácter popular nace de su concepción naturalista, de su deseo de simplicidad», de este modo, la «armonización de sus melodías populares las realiza sin preocuparse de la función de

cada una de sus notas», sino que sigue representando sus particular sonoridad⁵⁶². Huot señala el hecho de que el carácter popular de la obra de Mompou no viene determinado por la citación literal de determinadas melodías folcloristas⁵⁶³, sino por el deseo de concisión que ambos comparten así como la utilización de un estilo libre de todo artificio sonoro y temático. Por lo tanto, su trabajo sobre el folclore catalán no se circunscribe solo a una simple reproducción de éste, sino que queda refinado por el original espíritu compositivo del músico.

En esta época, Mompou continuó elaborando composiciones para la colección de *La música callada*: su notabilidad no viene determinada por la extensión de las mismas, sino por el hecho de que en ellas el compositor consigue desarrollar de modo ejemplar su noción de ‘esencialidad’. La intención de Mompou es entonces «concentrar un máximo de expresión dentro de los medios más reducidos posibles», no participando según el autor de ‘un sistema predeterminado’⁵⁶⁴.

Especial atención merece el preludio número ocho en el que destaca la construcción de melodías individuales diatónicas con apenas ornamentos, las cuales contrastan de este modo con la melodía de la sexta ‘Canción y danza’. El preludio constituye una excepción en cuanto al trabajo de desarrollo temático: en este caso Mompou desarrolla completamente la línea melódica base para la composición, sufriendo continuas variaciones temáticas y contrapuntísticas.⁵⁶⁵

⁵⁶² *Ibid.*, p. 217.

⁵⁶³ HUOT. *The piano of Federico ...*, p. 46

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

Con lirica espressione

Ejemplo 44. Preludio n°8

Como puede observarse en el ejemplo 44, la melodía comienza en la tesitura del soprano con una entrada contrapuntística, omitiendo las líneas de compás y utilizando un ritmo esencialmente libre. Es en la sección B donde aparece el climax de la composición, constituido por pequeñas unidades de pocas notas y un ritmo amónico creciente.

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The second system is marked *poco più mosso* and includes dynamics *sf* and *cresc.*. The third system features *accel.* and *rit.* markings. The fourth system starts with *ff* and includes a *rit.* marking. The fifth system is labeled *1^o Tempo* and begins with *mf*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ejemplo 45. Preludio n°8, sección central

El acelerando y el breve ritardando preparan una progresión desde el segundo napolitano (si sostenido) a una dominante alterada y por último en la tonalidad de ‘La mayor’.

Así, la escritura para piano de Mompou durante los años cuarenta, se caracterizó principalmente por un continuo rehúso de la modalidad a favor de la tonalidad, así como por la vuelta a procedimientos de tintes impresionista que en aquel habían pasado a un

segundo plano debido a la influencia del estilo atonal. La asimilación del género pianístico en las canciones líricas del período viene referido a la descripción de aspectos puntuales, en detrimento de la representación de una atmósfera global. De este modo, como herencia de su escritura para piano, Mompou comenzará a dedicar mayor atención a la representación musical del texto, aspecto que, aunque iniciado en las canciones de los años cuarenta, alcanzará su mayor auge en las obras de la segunda mitad del siglo XX.

4.2. Las canciones líricas de Mompou

Si durante la década de los años treinta las canciones líricas de Mompou se habían caracterizado por el uso de austeras melodías vocales donde el acompañamiento pianístico creaba una multiplicidad de lenguajes modales, la producción de la siguiente década comienza con un contraste conceptual a la hora de confeccionar su producción lírica. Así, es especialmente evidente la utilización de un lenguaje tonal funcional que, aunque respetando las reglas clásicas de conducción de las voces, sigue manteniendo la fricción entre los diferentes planos vocales e instrumentales. Además, cabe destacar la utilización de formas estructurales mucho más definidas que en las décadas anteriores, que darán paso a una nueva concepción de las canciones líricas patente en la coordinación semántica y sintáctica con el texto poético.

4.2.1. El texto

Durante la década de los años cuarenta, las canciones líricas de Mompou muestran poemas en castellano de los poetas San Juan de la Cruz (1542-1591) y Juan Ramón Jiménez (1881-1958); en catalán de Josep Janés (1913-1959), Tomás Garcés (1901-1993) y suyos propios; incluso provenientes de la lírica popular infantil (recopilados por Pierre Le Roy) y, ya en 1951, un poema del gallego Ramón Cabanillas (1876-1959).

Así, en 1944 el compositor puso en música un poema del religioso San Juan de la Cruz, titulado sobre partitura *Cantar del alma*⁵⁶⁶. Esta elección se reveló como una continuidad del gusto por la utilización de textos de naturaleza mística o religiosa iniciada en la década anterior con *Psalm* (1936). El compositor decidió reducir el título

⁵⁶⁶ Los diferentes biógrafos datan la fecha de composición de esta canción lírica en años diferentes: en 1943 (Bonastre y Colazzo), 1945 (Paine) y 1951 (Janés y Millet). El original de la partitura depositada en los Fons Mompou de la BNC, indica 1944 según autógrafo de su autor.

del poema original para la pieza musical, ya que su denominación en el poemario corresponde a *Cantar de la alma que se huelga de conocer a Dios por fee* (compuesto por once estrofas⁵⁶⁷). El poema, formado por verso de arte mayor (endecasílabos) y menor (heptasílabos), está relacionado con el *Cántico Espiritual* (editado en 1630)⁵⁶⁸, en el que se hace referencia al encuentro místico del alma con Dios: en el texto que es puesto en música para *Cantar del alma*, el encuentro ya se ha producido, ya que la voz poética que canta en los versos, al llegar a su blanco u objeto, ha llegado también a su propio centro, cerrándose el círculo y uniendo por lo tanto, origen y objeto del amor. De la Cruz utiliza a través de las silvas que conforman las estrofas imágenes naturales (fonte, noche, tierra), religiosas (luz, infierno, cielo) y adjetivos referidos a Dios (capaz, omnipotente, eterna) para describir esta unión: la voz poética ha llegado a la divinidad y por tanto a sí misma. El constante estribillo (‘aunque es de noche’) hace referencia al hecho de que la voz poética es consciente de su unión, aún cuando su entorno no corre igual suerte: no han llegado al conocimiento del ser superior, permaneciendo a oscuras.

La crítica ha señalado como rasgo característico del poema la utilización de ‘fonte’ en el primer verso, ya que en período en el que es escrito, la diptongación ya se había producido⁵⁶⁹. Para Dámaso Alonso es entendido como rasgo dialectal que ‘apunta a Occidente’, pero que al mismo tiempo supone un arcaísmo relacionado con la pervivencia de fórmulas fijadas en los ritos mágicos, en las creencias y símbolos elementales de los que «forma parte la fonte (fría) con su eventual acompañamiento de baños rituales, propiedades maravillosas, ciervos y ruiseñores»⁵⁷⁰.

Los versos de San Juan de la Cruz deben entenderse también como punto de unión entre Mompou y el escritor Juan Ramón Jiménez, debido a la influencia que el

⁵⁶⁷ Qué bien sé yo la fonte que mane y corre, / aunque es de noche. // Aquella eterna fonte está escondida, / que bien sé yo do tiene su manida, / aunque es de noche. // Su origen no lo sé, pues no le tiene, / mas sé que todo origen de ella tiene, / aunque es de noche. // Sé que no puede ser cosa tan bella, / y que cielos y tierra beben de ella, / aunque es de noche. // Bien sé que suelo en ella no se halla, / y que ninguno puede vadealla, / aunque es de noche. // Su claridad nunca es oscurecida, / y sé que toda luz de ella es venida, / aunque es de noche. // Sé ser tan caudalosos sus corrientes. / que infiernos, cielos riegan y las gentes, / aunque es de noche. // El corriente que nace de esta fuente / bien sé que es tan capaz y omnipotente, / aunque es de noche. // El corriente que de estas dos procede / sé que ninguna de ellas le precede, / aunque es de noche. // Aquesta eterna fonte está escondida / en este vivo pan por darnos vida, / aunque es de noche. // Aquí se está llamando a las criaturas, / y de esta agua se hartan, aunque a oscuras / porque es de noche. // Aquesta viva fuente que deseo, / en este pan de vida yo la veo, / aunque es de noche. L. RIVERS, Elías (Editor). Poesía lírica del siglo de oro, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 179-180.

⁵⁶⁸El Cántico es un poema sobre el amor entre el Amado y la Amada, siendo al mismo tiempo un amor místico entre el alma y Dios. RICO, Francisco. *Historia y Crítica de la Literatura Española. 2/1. Siglo de oro: Renacimiento. Primer suplemento*. Barcelona, Crítica, 1991, p. 263.

⁵⁶⁹ MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Orígenes del español*. Madrid, Espasa-Calpe, 1980, p. 589.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, pp. 218-220.

mismo *Cántico* ejerció en los dos. Con respecto al compositor, el tercer verso de la estrofa número quince de este poema fue utilizado por Mompou para la denominación de su colección de piezas para piano solo, *La música callada*⁵⁷¹. Esto queda corroborado por el hecho de que al mismo tiempo, la estrofa treinta y seis del mismo poema ('Gocémonos amado') fue puesta en música a partir del preludio instrumental de la canción lírica, *Cantar del Alma* en 1944: en el manuscrito de esta breve pieza lírica no publicada, *Gocémonos amado*, puede leerse los dos versos a los que se hace alusión ('la música callada/ la soledad sonora'), siendo éstos por lo tanto tomados por el compositor del poeta⁵⁷².

Por su parte, en 1912 Juan Ramón Jiménez escribe un poemario que también lleva el título del verso de San Juan, *La soledad sonora*, donde «están presentes la concepción de la música de la música como la entidad artística superior»⁵⁷³. Entonces, el verso utilizado por Mompou y Juan Ramón Jiménez, 'Música callada', hace referencia según San Juan de la Cruz, a la música de las esferas, a la armonía del universo, «cuando el ser humano, cuerpo y alma, armoniza en el orden de la creación»⁵⁷⁴, quedando, los tres creadores, integrados gracias a dicho verso.

Las poemas de Juan Ramón Jiménez puestos en música por Mompou en 1945 fueron tomadas de los libros *Pastorales* (escrito en 1905 y publicado en 1911) y *Arte menor* que a pesar de ser escrito en 1909, no fue editado hasta 1964: pertenecen a su etapa sensitiva, caracterizada por la referencia a temas naturales, la influencia de

⁵⁷¹ la noche sosegada / en par de los levantes del aurora, / la música callada, / la soledad sonora, / la cena que recrea y enamora. (DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía*. Madrid, Cátedra, 2008, p. 252).

⁵⁷² En la estrofa décimo quinta de San Juan de la Cruz, sobre la que se inspiraron Mompou y Juan Ramón, se plantea una visión poética 'saturada de emoción estética y de misterio' donde los cuatro sustantivos (noche, música, soledad y cena) aparecen unidos entre sí, y cada uno de ellos recibe plena descripción poética ('la noche sosegada', 'la música callada' 'la soledad sonora' y 'la cena que recrea y enamora'), en la que su sentido viene determinado por la 'visión unitaria de una escena integrada por dichos elementos' resueltos en las última línea. A este respecto, Rico señala que «Históricamente la literatura europea del siglo XVI conocía dos cenas de máxima trascendencia para la teología y la filosofía. La una es la última Cena de Jesús con sus discípulos, y la otra el *Banquete* de Platón. De las dos, la primera cena podría con licencia poética, ajustarse a esta estrofa, pero le falta la tensión y el drama de la traición y muerte de Jesús. No se puede decir de ella que 'recrea y enamora'. Sin embargo, cuando pensamos en el Banquete platónico, los cuatro sustantivos aparecen unidos por una fuerte tradición platónico-pitagórica. En la noche sosegada, antes de amanecer 'en par de los levantes de la aurora', la tradición filosófico-teológica pitagórico-neoplatónica creía poder contemplar los cuerpos celestes y escuchar interiormente su música silenciosa descrita en el diálogo platónico *Timeo*, de indudable inspiración pitagórica. La soledad se buscaba para meditar. [...]». RICO. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. 2/1... , p. 263.

⁵⁷³ Según Joan Margarit, en su portada original aparece la fecha de 1908 que corresponde al año en que fue escrito el poemario. JIMÉNEZ, Juan Ramón. *La soledad sonora*. Madrid, Visor, 2007, p. 8-15.

⁵⁷⁴ DE LA CRUZ. *Poesía*, p. 101. Domingo Ynduráin, editor de la edición, realiza una reflexión crítica de todo el poema.

Bécquer, el modernismo de formas tenues y el continuo uso de la rima asonante⁵⁷⁵. Los poemarios que vieron la luz en estas fechas revelan una nueva actitud vital, marcada por la explícita adhesión del poeta a un programa krausista, que se caracteriza por la importancia que otorga a la naturaleza, al folklore y cultura populares, así como a una filosofía de la vida mucho más positiva que la que se deduce de los libros anteriores: en los poemas de esta década, que remiten a los paisajes de la sierra de Guadarrama se puede observar el reflejo de un mundo abierto, alegre, musical y positivo, en el que «los materiales biográficos proporcionan el trasfondo sobre el que el poeta ensaya diferentes caminos de comprensión del yo»⁵⁷⁶.

El poemario *Pastoral* es un libro alejado del gusto poético contemporáneo (demasiado sentimental o romántico), caracterizado por su métrica uniforme, la cual demuestra que Juan Ramón Jiménez carecía ‘aún de un criterio estético sólido’⁵⁷⁷. El volumen se divide en tres partes y un apéndice, siendo uno de los nueve poemas que lo componen, ‘Los caminos de la tarde’⁵⁷⁸, el que pondrá Mompou en música en 1944. Inicialmente, este corpus recoge los poemas que Jiménez escribió para las obras incluidas en ‘Teatro de ensueño’ de G. Martínez Sierra⁵⁷⁹. Estos textos corresponden al planteamiento regenerador de sus coetáneos finiseculares a través de los cuales, el escritor «buscaba una solución espiritual y psicológica para los males de la nación» centrada en la «esencia sin tiempo, el alma de España, en el paisaje, en el pueblo humilde, en las costumbres patriarcales, en los edificios humildes, etc.»⁵⁸⁰. De este modo, en ‘Los caminos de la tarde’ se pone en relación el amor romántico de la voz poética con elementos naturales como los montes, el mar y la flores. Se trata de un poema de nueve versos, la mayoría de ellos octosílabos, en los que cabe señalar la utilización de paralelismos durante los cuatro últimos, coincidiendo además con el climax poético.

⁵⁷⁵ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética*. Madrid, Cátedra, 2008, p. 11.

⁵⁷⁶ V.V.A.A. *Juan Ramón Jiménez. Álbum*. Madrid, Residencia de Estudiantes, 2009, pp. 153-160.

⁵⁷⁷ JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Pastorales*. Madrid, Visor, 2009, pp. 12-13.

⁵⁷⁸ Los caminos de la tarde / se hacen uno con la noche / por él he de ir a ti / Amor que tanto te escondes. / Por él he de ir a ti / como la luz de los montes / como la brisa del mar / como el olor de las flores / como el olor de las flores.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁸⁰ ARROYO ARRAYAS, Luis Miguel (Ed.). *Juan Ramón Jiménez. Poesía y Pensamiento*. Huelva, Universidad de Huelva, 2009, p. 180.

El siguiente poema de Juan Ramón que fue puesto en música en 1944 por Mompou fue ‘Llueve sobre el río’⁵⁸¹, poema dividido en dos estrofas y repetición de estribillo, en el que son llamativas la utilización de figuras retóricas como el encabalgamiento que truncan la comprensión del discurso (versos 2 y 3, 4 y 5, 7 a 9) y la sinestesia (‘pétalo frío’). El texto se define por su aire melancólico y derrotista, en el que el poeta pone en relación la barca de la que habla en el texto (verso 7), con la imagen del ideal que no se consigue. Así, a partir de ideas convencionales (lluvia, río, orilla), expresa una implicación de orden personal: el desasosiego de no ver cumplidos sus objetivos.

Por su parte, la poesía catalana contemporánea, a pesar de la disparidad entre tendencias y formas de expresión que se dieron durante el período, mantuvo características comunes entre todos sus autores (señaladas como ‘intimismo’ y ‘popularismo’), propiciando que fuera considerada como ‘la expresión racial’ más importante de Cataluña. Los escritores, después de la guerra civil española, se sentían «moralmente y materialmente destruidos y con la esperanza perdida» por lo que el único remedio para eliminar dichas sensaciones, era ‘mirar al exterior’:

«Cataluña se plantea en este momento un problema poético de características universales. La guerra ha dejado desnudo al hombre y mucho más a la poesía. Hace falta avanzar a la luz del día a través de estos siglos de localismo y mundo interior lleno de perspectivas. Hace falta despejar un poco las brumas que oscurecen el horizonte. La poesía catalana se encuentra en un momento crucial en el que se puede perder (atényer)s o no su universalismo. [...]»⁵⁸².

Con estos presupuestos, la poesía catalana se adscribía a la tendencia de los músicos de la época que, como Mompou o Blancafort, propugnaban por encontrar un lugar a las composiciones catalanas dentro del plantel europeo.

En cuanto a los poetas catalanes de los que Mompou toma sus poemas, Josep Janés y Tomás Garcés, es éste último uno de los mayores representantes del noucentisme catalán. El objetivo de este movimiento cultural fue transformar la «retrasada y provinciana cultura catalana en una cultura moderna, europea y nacional», en la que fueron determinantes la creación de una literatura con características

⁵⁸¹ Llueve sobre el río... // El agua estremece / los fragantes juncos / de la orilla verde... / ¡Ay, qué ansioso olor / a pétalo frío! // Llueve sobre el río... // Mi barca parece / mi sueño, en un vago / mundo. ¡Orilla verde! / ¡Ay, barca sin junco! / ¡Ay, corazón frío! // Llueve sobre el río... //

⁵⁸² GUITIÉRREZ, Fernando. *La poesía catalana contemporánea*. Barcelona, Josep Janés, 1947, pp. VI-VIII.

propias⁵⁸³. El poema que Mompou pone en música en 1948, *La cançó de la fira*, està extraïdo del primer llibre de poesia de Garcés, *Vint cançons*, publicat el 1922 (ese any vieren la llum tres edicions)⁵⁸⁴. El poemari se construeix sobre dos nivells, el popular (literal) e intel·lectual (simbòlic), destacant el bon judici de su autor per imitar models populars per mitjà de la elaboració culta: no se tracta per tant de una imitació de lo popular, sino una identificació⁵⁸⁵. Dintre de les temàtiques utilitzades en el volum, preval el gust de su autor per els paisatges naturals, els homes de camp i un especial interès per acostar-se a la cultura del poble. Així, el poeta pretendia a través de los poemes, iniciar su ‘camino hacia el pueblo’, es decir, que sus letras fueran entendidas por un amplio grupo de lectores, utilizando para ello la estructura de ‘canción’⁵⁸⁶. *La cançó de la fira* fa referència a les festes rurals que tenien lloc en Catalunya desde el segle XIX i que coincidien amb la recollida de la collita en el mes de setembre⁵⁸⁷.

Dintre de una estètica més romàntica han de ser considerats los poemes del *Combat del somni*, escrits per el editor i escriptor Josep Janés, los quals foren editats el 1937⁵⁸⁸. La crítica considerà a Janés com ‘una promesa real de un futuro seguro’ e incluso, «como un hombre predestinado a ser el día de mañana una figura importante en el renacimiento cultural y político» de un poble que lluitava per trobar la seua pròpia identitat⁵⁸⁹.

El combat del somni se estructura en dos seccions: Mompou pone en música los poemes I (‘Jo et pressentia amb la mar’⁵⁹⁰), V (‘Ara no sé si et veig, encara) i VI

⁵⁸³ CARBÓ, Ferran; SIMBOR, Vicent. *Literatura catalana del segle XX*. Madrid, Síntesis, 2005, p. 56.

⁵⁸⁴ Els seus tresors mostra la fira / perquè els agafis amb la mà. / Jo soc cansat de tant mirar / i la meua ànima sospira. // Cotó de sucre, cavallets, / cantirs de vidre i arrecades / lluen i salten, fent ballades / entre el brogit dels platerets. // El teu esguard ple d’avidesa / un immortal desig el mou. / ¿Cerques un espectacle nou / més amunt de la fira encesa? // Els estels punxent tot el cel. / L’oreig escampa espurnes. / Mira com poc a poc es mor / la fira sota la llum d’aquell estel. // Pateixes per copsar l’estrella? / Ai, que el desig t’estreny el cor! / Mai més voldràs la joia d’or / ni la rialla del titella.

⁵⁸⁵ MOLAS, Joaquim (Dir). *Història de la literatura catalana. Part Moderna. Vol. IX*. Barcelona, Ariel, 1987, pp. 259-260.

⁵⁸⁶ FUSTER, Joan. *Literatura Catalana Contemporània*. Barcelona, Curial, 1988, pp. 214-215.

⁵⁸⁷ PEDRÓ i FONTANET, Rogeli; SOLÀ, Carles. *Tradicions santcugatenses*. Barcelona, Cosstania, 2004, p. 120.

⁵⁸⁸ JANÉS i OLIVÉ, Josep. *Combat del somni*. Barcelona, Rosa dels Vents, 1937.

⁵⁸⁹ BONET i MARTORELL, J. *Josep Janés i Olivé: Poeta i editor. Present en el record de l’amistad*. Barcelona, Dietari de les Hores Grises, Imprenta Moderna, 1963, p. 12.

⁵⁹⁰ Jo et pressentia amb la mar / i com el vent, immensa, lliure, / alta damunt de tot atzar / i tot destí. / I en el meu viure / com el respir. / I ara que et tinc / veig com el somni et limitava. / Tu no ets un nom ni un gest. / No vinc a tu com a l’imatge blava / d’un somni humà. / Tu no ets la mar / que és presonera dins de platges, / tu no ets el vent pres en l’espai. / Tu no tens límits; no hi ha, encara, / mots per a dir-te, ni paisatges / per sè el teu món, ni seran mai.

(‘Aquesta nit un mateix vent’⁵⁹¹) de la primera, y III (‘Damunt de tu, només les flors’⁵⁹²) y V (‘Fes-me la vida transparent’⁵⁹³) de la segona. Los textos se disponen en forma de sonetos, en los que el autor hace referencia a la muerte de la persona amada: la voz poética sufre por dicha pérdida y se niega a creerlo. El título remite a la lucha (‘combat’) contra este delirio o sueño que se desarrolla en la mente del protagonista. Además, la amada es continuamente relacionada con imágenes agrestes o naturales, permaneciendo ésta solamente viva en el sueño de la voz poética.

Debido a un encargo, Mompou pone en música en 1951 el poema de Ramón Cabanillas *Aureana do Sil*⁵⁹⁴. La crítica ha señalado que la poesía de Cabanillas puede tacharse de ‘monótona’ por su insistencia en ciertas formas y temas⁵⁹⁵, lo cual se corresponde con las mismas consideraciones versadas sobre la obra de Mompou, debido en parte a la economía de medios empleados. Lo cierto es, que en lo que respecta al escritor, esto es solo en un primer nivel, ya que la profundidad de sus composiciones va mucho más allá. De este modo, entre los apelativos hacia su escritura destacan ‘su elegancia, mesura, contención, equilibrio, delicadeza y buen gusto’, fiel heredera de otros poetas gallegos como Rosalía de Castro (en cuanto a sus visiones campesinas), Curros o Pondal⁵⁹⁶. Su poesía se mueve entre el modernismo y las corrientes realistas y románticas, por lo que en su trabajo existen referencias a cada uno de estos estilos, pero como substrato común permanecen sus fuertes creencias religiosas inscritas de un modo u otro, en cada uno de sus textos⁵⁹⁷.

⁵⁹¹ Aquesta nit un mateix vent / i una mateixa vela encesa / devien dû el teu pensament / i el meu per mars on la tendresa // es torna música i cristall. / El bes se’ns feia transparència, / si tu eres l’aigua, jo el mirall, / com si abracéssim una absència. // El nostre cel fóra, potser, / un somni etern aixís de besos / fets melodia i un no ser // de cossos junts i d’ulls encesos / amb flames blanques i un sospir / d’acariciar sedes de lllir.

⁵⁹² Damunt de tu només les flors. / Eren com una ofrena blanca: / la llum que daven al teu cos / mai més seria de la branca. // Tota una vida de perfum / amb el seu bes t’era donada. / Tu resplendies de la llum / per l’esguard clos atesorada. // Si hagués pogut ésser sospir / de flor! Donar-me com un lllir / a tu, perquè la meva vida // s’anés marcint sobre el teu pit. / I no saber mai més la nit / que al teu costat fóra esvaïda.

⁵⁹³ Fes me la vida transparent / com els teus ulls torna ben pura / la ma meva i al pensament / dum’hi la pau. / Altra ventura no vull / sino la de seguir l’estrella blanca / que meixia dels teus camins. / I no lllangir perse mirall d’uns ulls. / Voldria ser com un riu oblidadis / que es llura al mar les aigües pures / de tota imatge amb un anhel de blau. / I ser llavors feliç de viure / lluny d’amors obscures amb / l’esperança del teu cel.

⁵⁹⁴ CABANILLAS, Ramón. *Obra completa*. Buenos Aires, Ediciones Galicia, 1959, p. 300

⁵⁹⁵ CARBALLO CALERO, Ricardo. *Sete poetas*. Vigo, Galaxia, 1953, p. 99.

⁵⁹⁶ *Íbid.*, p. 110.

⁵⁹⁷ *Íbid.*, pp. 106-107.

De nuevo, Mompou pone en música con el texto de Cabanillas un poema de estética agreste o naturalista, ya que las ‘aureanas’ son los buscadores de oro de la zona alta del Bierzo, en los ríos gallegos ‘Sil’, ‘Miño’ y ‘Lor’⁵⁹⁸. El poema está recogido dentro del libro *A rosa de cen follas*, el cual contiene exclusivamente canciones de amor. Su título viene dado por unos versos de Rosalía que Cabanillas cita en el prólogo con los que se inicia el poema número XVII de ‘Vaguedás’, primer aparte de *Follas novas*⁵⁹⁹. El libro contiene, además del prólogo aludido, 34 poemas, en su mayoría de corta extensión que constituyen un sistema cerrado. Los sentimientos expresados en estas composiciones presentan un abanico de gradaciones que van desde la expresión de la alegría y grandiosidad del amor (XXI) hasta la exhortación al corazón para que deje de amor (XXX). La naturaleza suele estar presente en estas composiciones, bien como eco y reflejo de los sentimientos del poeta (XXV); bien como elemento perturbador de esos sentimientos (X). Estas canciones revisten tanto forma de diálogo, en el que además de la voz del poeta oímos a su amada y a la naturaleza (los pájaros, las aguas, los pinos), como de monólogo. Las composiciones se dirigen a la amada, al amor, o al propio corazón del poeta.

El poema de Cabanillas que es puesto en música por Mompou, al igual que el de Janés, recurre al tema del amor y la búsqueda de la persona amada: en esta ocasión, las oreanas indican que aquello que se busca no es el oro, sino el amor, y solo ‘mirándolas a los ojos’ podrá descubrirse.

Por último deben señalarse, junto a los textos infantiles de las *Comptines*, los dos poemas escritos por el propio compositor, *Ets l’infinít*⁶⁰⁰ y *Et sento que vens*⁶⁰¹. Se trata de dos textos de ocho y nueve versos respectivamente, sin disposición específica en cuanto a forma y rima. En el primero se pone en relación el hecho musical con ‘el infinito’, al mismo tiempo que se simula el pelo de la dama con un instrumento que la voz poética se complace en acariciar. El segundo es un poco de temática eminentemente romántica, basado en la espera de la persona amada.

Así, a pesar de la aparente disparidad entre escritores y estilos poéticos, las relaciones entre ellos vienen determinadas por el hecho de que fueron herederos del

⁵⁹⁸ DELIBES, Miguel. “Las oreanas de Pumares”, La Vanguardia, Barcelona, 1986, p. 56.

⁵⁹⁹ CASTRO, Rosalía de. *Poesías. Cantares gallegos. Follas novas. En las orillas del Sar*. Vigo, Patronato Rosalía de Castro, 1973, p. 172

⁶⁰⁰ Ets l’infinít / Ets l’Infinít / qui ha vingut / amb una cançó / Canta la sobrels meus llavis / mentres els meus dits / filen seda de tendresa / amb els teus cabells.

⁶⁰¹ Et sento que vens / com boira que baixa del cinú / caricia d’amor feta inceñís / Jo t’espero com t’es hora el bosc / y en les tardes quietes / lentament / lentament / sentir com me penetres.

modernismo literario y, por su continua referencia a temas naturales o agrestes dentro de sus obras: siendo además estas dos características denominadores comunes en las canciones líricas de Mompou durante la citada década.

4.2.2. La música

Las composiciones para voz y piano de los años cuarenta cuentan con un denominador común susceptible de ser hallado en la mayoría de las piezas del período. En las décadas anteriores, el músico utilizaba la yuxtaposición de diferentes ideas en las que no se apreciaba la necesidad de ser desarrolladas temáticamente ni tonalmente, sino que funcionaban por sí mismas. Esto es, se hacía evidente la fascinación del músico por una determinada tímbrica dentro de un material sustancialmente denso pero al mismo tiempo extremadamente austero en cuanto a utilización de recursos. En las piezas de los años cuarenta, Mompou vuelve a utilizar los desplazamientos de material a diversos intervalos a modo de secuencias, de tal manera que se repiten secciones idénticas a distintas alturas. Dicho procedimiento sirve para dar unidad y continuidad al discurso, siendo por lo tanto un elemento de construcción determinante en sus obras líricas. Al mismo tiempo, la relación entre música y texto poético guarda concordancias generales entre las distintas secciones que lo conforman, quedando perfectamente delimitados los versos a través de las ideas musicales que los secundan.

El músico inicia la década de los cuarenta mediante la presentación de un segundo ciclo dedicado a las *Comptines* (1943) correspondientes a los números IV a VI. En esta ocasión, los textos utilizados son ‘Aserrían, aserrán’, ‘Le petite fille de Paris’ y ‘Pito, pito, colorito’. Es destacable que Mompou no pone en música ningún texto en castellano hasta esta colección, tratándose además de canciones de carácter infantil. Esto debe remarcarse junto con el hecho de que durante su estancia en París, el compositor solo trabajó con poemas en catalán y francés, reservando el castellano para su vuelta a la Península. Es decir, en el extranjero enfatiza su condición de catalán a través del idioma, mientras que no existe una necesidad tan marcada cuando reside de nuevo en Barcelona. Dentro de su trabajo sobre la utilización de la canción popular en la obra de Mompou, Ruiz i Magaldi señala que a diferencia de las *Canciones y Danzas* en las que «la utilización del material popular es exclusivamente musical», en estas

canciones líricas su uso es ‘también textual’⁶⁰². El material musical no está basado en la correspondiente canción popular, sino que es el texto el que es tomado como referencia de la composición. El carácter folclórico de esta colección viene determinada por la sencillez rítmica, la repetición de intervalos, el diatonismo y el uso de la modalidad, característico de estas tres piezas y de la música popular, pero no por un empleo directo de melodías o canciones infantiles.

Formalmente las tres canciones líricas se basan en la alternancia de dos secciones temáticas en las que los contrastes vienen determinados por cambios en cuanto al carácter o la intervállica empleada, en ningún caso es destacable un evidente cambio de textura o de centro modal y tonal que establezca una separación evidente. En el caso de que la modalidad utilizada en ambas secciones fuera determinante para que la pieza adquiriera variedad, los centros tonales quedan siempre unificados. Es decir, el propósito del compositor es lograr variedad sonora dentro de la unidad, siendo más relevante la homogeneidad que la divergencia. Así es evidente en esta colección el empleo de líneas melódicas sencillas sin grandes saltos, en su mayoría diatónicas, con una figuración rítmica de negras y corcheas. Junto con esto, Mompou dota a las tres piezas del mismo compás, 2/4, a excepción de la tercera, ‘Pito, pito, colorito’, donde intercala también el $\frac{3}{4}$. En la comptine IV y en la V, cada fragmento de texto está asociado con un el mismo material musical, de tal modo que cuando se repiten los versos se vuelve a escuchar el mismo discurso sonoro. Diferente utilización musical-textual puede apreciarse en la última de estas comptines, ya que el poema se escucha de forma completa dos veces seguidas, con la única variante del final instrumental de cada una de las repeticiones. La novedad en este ciclo de canciones líricas reside en la innovación de Mompou en cuanto a los recursos empleados en su acompañamiento instrumental, bien mediante la utilización de monodia para la introducción o bien a través de la presentación de acordes desplegados de forma diferentes a como era habitual en su escritura pianística.

La primera canción lírica del ciclo, ‘Aserrín, aserrán’, sobre un tiempo de marcha, está basada en la alternancia y repetición de dos secciones temáticas, correspondientes al siguiente esquema: Preludio (1-4)- A (cc. 5-13)-B (cc.14-22)- A’ (23-31) – B (cc. 32-50)- Postludio (41-46). La huella sonora de la pieza viene definida por la utilización de intervalos muy del gusto de Mompou como son las sextas y quintas

⁶⁰² RUIZ i MAGALDI, Marisa. *Melodies et chansons. La cançó popular en l’obra de Frederic Mompou*. Projecte Final, p. 69. (No publicado)

(empleadas mayoritariamente en la mano izquierda) y la construcción de acordes a través de la superposición de terceras, lo que impregnan la composición de un eco amable y libre de estridencias. En este sentido, es también determinante el intervalo de cuarta que debido a su reiteración, no solo en cuanto a su empleo en las diferentes líneas sonoras individuales sino también en las relaciones entre los modos empleados, proporcionan la sonoridad requerida por Mompou pero también la homogeneidad de las diferentes secciones de la canción. Así, el intervalo de cuarta, además de enfatizar el carácter de marcha de la pieza, es generadora de la breve introducción instrumental, que recoge posteriormente el discurso vocal en el c. 6 y cuya insistencia dota a la pieza de la sencillez demandada por el músico. La unificación de las secciones A y B se realiza también por el empleo de dicho intervalo de cuarta. De tal modo, la primera sección sufre la fricción entre el ‘sol dorico’ del discurso vocal (evidente hasta el c. 7) y el ‘re eolio’ del piano: a partir del compás 8 hasta el 13 se enfatiza en todos los planos la tonalidad de ‘rem’. Por otro lado, las secciones B, se despliegan sobre el ‘sol menor eolio’. Es decir existe una clara polaridad entre las notas ‘re’ y ‘sol’, correspondientes por lo tanto, al intervalo de cuarta.

La utilización del mismo centro con alternancia entre diferentes modos, es notable no solo en esta canción sino también en la última de las piezas de la década anterior, *El testament d’Amelia*, además de en los preludios de Debussy. El carácter popular de la composición viene determinada por la utilización de la subtónica en lugar de la sensible, evitando por tanto el enlace entre quinto y primero. De tal modo, en la resolución de la cada final (c.43), Mompou acentúa el carácter modal de la composición a través de la cadencia plagal subtónica-primer grado. Debe destacarse al mismo tiempo, la sonoridad diatónica no funcional de esta pieza además del gusto del compositor por las modalidades eolicas.

La segunda canción lírica de este ciclo, ‘Petite fille de Paris’ comparte con ‘Aserrín aserrán’ el empleo de la modalidad de ‘sol dorico’. Las secciones A (cc. 1-21, 30-44) y B (cc. 22-29; 45-58) de esta pieza contrastan entre sí por la sinuosidad y contabilidad de melodía vocal de la sección A, frente a la angulosidad y a los continuos saltos de la segunda sección, la cual adquiere además, carácter de estribillo.

CHANT *Andante*
Pe - ti - te fi - lle

PIANO *Andante*
p

poco rit - - -
de Pa - ris prê - te moi tes sou - liers gris Prê - te moi tes

rit - - -
sou - liers gris pour al - ler en pa - ra - dis. Nous i - rons un à un dans

Ejemplo 46. 'Petite fille de Paris', cc. 1-24

En la introducción y la sección A de esta canción lírica (véase ejemplo 47), el tercer grado rebajado (sib) debe entenderse como un recurso folclórico. Existe una llamativa innovación en la concepción de la introducción, ya que ésta es un monodia sin acompañamiento, escritura que no había sido empleada por el compositor hasta este momento. Pero además, es remarcable la continuación en el bajo de la sección A de este mismo material introductorio, ya que se resalta su repetición, con pocas modificaciones rítmicas, en el transcurso de la misma. Esto puede ponerse además en clara conexión con la técnica compositiva utilizada por Bach, en la que el mismo bajo sirve para la construcción de todo un discurso sonoro de mayor envergadura. Es evidente la gran distancia que separa el estilo de ambos músicos, pero si bien esta sutil analogía es producto de los principios estéticos de Mompou: éste promulgaba 'recomenzar' como base de su discurso musical, es decir, la utilización de distintas técnicas anteriores, vistas desde el prisma de su composición.

Además, la sección A (véase ejemplo 46) está compuesta por dos subsecciones, a1 (cc.7-14) y a' (cc. 15-21), donde la segunda es la transposición a una quinta justa ascendente de la anterior: de este modo, Mompou vuelve a utilizar esta técnica para dar variedad al discurso, rechazando así, los principios de desarrollo temático. Al mismo tiempo, el motivo rítmico de negra con puntillo-corchea, apreciable en el discurso vocal y en el soprano del instrumento, sirve para dar coherencia a toda la pieza. Es importante señalar la vuelta a la sección A' (cc.30-44), ya que la primera subsección es interpretada solo por el piano, mediante una pequeña variación consistente en eliminar algunos sonidos que habían aparecido en A, pero descubriendo el mismo perfil melódico. De este modo, el compositor crea variedad a una composición que en caso contrario se mantendría en una continua monotonía. La correspondencia entre las secciones A y B viene determinada en este caso, por la continuidad melódica de cada una de ellas, es decir, si el registro vocal de A se mueve entre un 'do 4' y un 'sol 4', B, surge a partir de ella, desde el 'sol 4' hasta el 're 5', evidenciando al mismo tiempo una relación de quinta.

Muchas de las críticas vertidas sobre el estilo de Mompou, por ejemplo las de Jankelevitch, lo ponen en relación con la obra de Chopin, señalando el carácter íntimo de ambos⁶⁰³. Con respecto a esto, debe observarse el arranque armónico utilizado en la última canción lírica de este ciclo, 'Pito, pito, colorito', en el que se establece claramente el sexto grado de la tonalidad de 'La mayor': recurso que podría haber sido utilizado también por Chopin.

⁶⁰³ Vid. Capítulo II.

Allegretto

CHANT

Pi - to, pi - to co - lo -

Allegretto

PIANO

mf

- ri - to don - de vas tu tan bo - ni - to Pi - to, pi - to co - lo

Ejemplo 47. 'Pito, pito, colorito', cc. 1-7

Este arranque es ya un punto de divergencia en la concepción de la unidad del ciclo, ya que mientras las canciones anteriores se desplegaban a través de la modalidad, en esta ocasión se emplea una tonalidad bien definida. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que las correspondencia con la estética romántica no son solo apreciables con los procedimientos armónicos de Chopin, sino también de Fauré debido al continuo uso de acordes de séptima y resolución en el primero con séptima.

El acompañamiento pianístico, que sirve como pedal rítmico y armónico para la composición, supone otro punto de inflexión en la obra de Mompou, al ser uno de los más complejos presentados por el compositor debido a las notas de adorno.

En piezas anteriores a esta década, si el acompañamiento del discurso vocal se desplegaba a través de acordes, la presentación de éstos consistía primero en hacer sonar el primer o el quinto grado a modo de bajo y posteriormente el acorde completo en cualquiera de sus inversiones.

En ‘Pito, pito, colorito’ los acordes se muestran de forma inversa, esto es, en primer lugar el acorde completo y a continuación uno de sus principales sonidos a modo de bajo. Este acompañamiento presenta además una complicación en cuanto a su interpretación, ya que la octava inicial en notas de adorno requieren por parte del instrumentista una mayor habilidad para poder ligarlas con el acorde siguiente.

La correspondencia con las restantes canciones del ciclo viene determinada por el uso de una melodía vocal claramente diatónica, así como por la fricción armónica que el acompañamiento instrumental establece con el discurso del soprano, al jugar continuamente con el paso entre subtónica y sensible.

El texto se escucha dos veces completas con la única variación del final instrumental de cada una de ellas. Ahora bien, para que el poema pueda completarse, el discurso musical repite todo su contenido pero modulando a la tonalidad de ‘Mi mayor’ (cc. 6-11), iniciándose también con el sexto grado de ésta (segundo tiempo del c. 6). Este cambio de tonalidad se realiza a través de la imitación de todo el material a una altura diferente, lo que hace que se incida en la tonalidad señalada.

De tal modo, aunque es evidente la fricción entre el piano y el soprano, las modulaciones desplegadas a lo largo de esta composición son completamente funcionales.

En 1928 Mompou ya había empleado en su escritura sobre el género lírico cierta particular utilización de la voz al pedir la recitación del texto sobre el acompañamiento pianístico en *Le nuage*. En 1944 vuelve a requerir diversas presentaciones entre acompañamiento y voz cuando alterna con el piano canto ‘a capella’ en estilo gregoriano en el *Cantar del alma*, sobre el texto de San Juan de la Cruz, recurso que volverá a utilizar posteriormente en la segunda sección de ‘Aquesta nit un mateix vent’ del *Combat del somni*.

Lento

p

rit

dans le style grégorien

A - que - lla e - ter - na fuen - te — es - ta es - con - di - da —
 que bien sé yo do tie - ne su ma - ni - da — Aun.que es de no - che —

Ejemplo 48. *Cantar del alma*, cc. 1-9 y primer recitado

La sonoridad de esta pieza es bastante similar a la de *Psalm* (1936), debido a la existencia de secciones de recitativo en ambas, la construcción es marcadamente diferente, ya que en misma introducción del *Cantar del alma* hay un célula rítmica que se repite (negra con puntillo-corchea), al mismo tiempo que es evidente una marcada direccionalidad de la que carece la canción de los años treinta. Así, en *Psalm* resaltaba una notable utilización de recursos característicos de la armonía modal junto con figuraciones rítmico-melódicas homogéneas que hacían ausentar la dirección de la pieza, dentro de una escritura musical que se agotaba por la escasez de elementos basados en la yuxtaposición: el *Cantar del alma* por su parte, destaca por su armonía funcional, es decir, por la correspondencia y resolución entre los diferentes grados.

En esta pieza deben resaltarse diferentes parámetros utilizados por Mompou con el fin de producir la sonoridad estática requerida como el uso de pedales, la prolongación del acorde de tónica en el bajo (que puede observarse en los cc. 1-3, además del 6 y 8) y los retardos del cuarto y tercer grado (por ejemplo en el primer y tercer tiempo del registro agudo del c.4). Al mismo tiempo debe subrayarse la modulación cromática que aparece entre los c. 4 y 5, desde ‘mi menor armónico’ hasta ‘fa # menor armónico’, ya que hasta este momento no era habitual que el compositor utilizara cambios en los centros tonales de manera clásica, sino que eran efectuados a través del desplazamiento de intervalos. Asimismo, la resolución de la primera sección instrumental es llevada a cabo mediante la suspensión del segundo grado durante tres tiempos completos, resolviendo en el cuarto sobre el quinto grado (cc. 9-10). Es decir, en dicho pasaje Mompou sostiene la resolución tonal, condicionando al oído a mostrarse sobre un grado inestable. También debe llamarse la atención sobre las secciones de recitativo, ya que en ellas utilizará como procedimiento constructivo las secuencias, esto es, mostrar el mismo discurso transportado a ciertos intervalos que volverán a emplearse en el *Combat del somni*. Obsérvese al mismo tiempo, como Mompou utiliza la inversión en espejo para articular el discurso vocal entre los versos ‘Ser que no puede ser’ y ‘y que cielos y tierra beben de ella’:

The image shows a musical score for a recitative piece. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff has lyrics "Sé que no pue - de ser _____ co - sa tan be - lla _____" and includes a "sforz." marking. The second staff has lyrics "y que cie - los y tie - rra be - ben de e - lla _____ Aun.que es de no - che _____" and includes "f" and "rit." markings.

Ejemplo 49. *Cantar del alma*, segundo recitado

El compositor se sirvió además del primer fragmento instrumental de esta composición para elaborar una breve composición sobre la estrofa 36 del mismo poemario de San Juan de la Cruz, en la que transportó el fragmento una tercera

descendente utilizando la melodía del soprano instrumental para conformar el discurso de la voz.

En 1944 están fechadas tres piezas para voz y piano que no aparecen reflejadas en los catálogos oficiales, *Et sento que vens*, *Vocalise* y *Ets l'infinits*, las cuales fueron encontradas entre los inéditos de la BNC. Esta última canción lírica debe ser tenida en cuenta porque ejemplifica el cambio de Mompou desde una construcción no funcional en las décadas anteriores, a otra funcional en los años cuarenta. Así por ejemplo, el uso de acelerandos y ritardandos además de los reguladores y el climax melódico de la introducción instrumental de *Ets l'infinít* (cc. 1-3), cuya disposición coral recuerda a su uso en *Psalm*, promueven la direccionalidad de la composición, motivando a su vez que la melodía posterior no divague en elaboraciones arbitrarias.

Moderato espressivo

Ets l'In - fi -

nit ——— Ets l'In - fi - nit qui ha vin - gut amb u - na can - çò

Can - ta - la so - brels meus lla - vis.

Ejemplo 50. *Ets l'infinít*, cc. 1-12

Al igual que ocurre con los acordes de *Et sento que vens, en Ets l'infinits* las disposiciones de éstos presentan sonoridades abiertas, debido a la construcción y las inversiones de los mismos. La pieza insiste en la repetición del motivo rítmico 'corchea con puntillo-semicorchea' establecido a través de intervalos de segundas ascendentes y terceras descendentes en el discurso del piano.

El espectro de la melodía vocal en esta pieza es más amplia de lo que había aparecido hasta el momento. Los gestos expansivos de quinta ya al comienzo del discurso vocal es un elemento nuevo en el lenguaje de Mompou, quien prefería los movimientos conjuntos que no requerían de grandes esfuerzos interpretativos. La melodía tiene así, unas implicaciones tonales muy bien coloreadas por el piano. De tal modo, el material de la mano derecha durante la introducción preludia lo que desarrollará posteriormente la voz, al jugar con la mismas motas.

Por otra parte, en el c. 4, el acorde de sexta aumentada durante el primer tiempo, que requeriría de una resolución sobre el quinto grado en el compás siguiente sobre la tonalidad de 'Re', vuelve a contradecir las implicaciones de la melodía vocal en 'Sib'. De este modo, se establece un punto de unión con las restantes piezas del período, añadiendo además una capa de ambigüedad o de sorpresa armónica. Si en las canciones anteriores, la fricción venía determinada por el uso tonal-modal entre la melodía vocal y el piano, en esta ocasión, la discrepancia viene determinada por esta doble utilización tonal.

Resulta llamativo el acompañamiento pianístico en esta canción lírica, ya que aunque el instrumento dobla la línea vocal, éste austero punteo se realiza en los registros graves, recurso que no había aparecido en obras posteriores en las que esto acaecía en las superiores (por ejemplo c. 4-6, 11-12).

El punto de unión de esta pieza con la de los años cuarenta, es la utilización de acordes en bloque en discriminación de los arpeggios. Estos acordes vienen precedidos en muchos casos por retardos (primer tiempo de los cc. 4-6 y 11-12), lo cuál solo es posible cuando éstos tienen una expectación tonal, ya que dentro de un desarrollo no funcional, estos no tendrían sentido. Por su parte, la utilización de la expectación en los acordes dentro de una armonía no funcional, se realiza a través de planteamientos melódicos en los 'acordes de llamada' señalados en las piezas de los años treinta. Debe señalarse la finalización de esta pieza ya que el compositor utiliza en ella una candencia

rota donde el primer grado se establece en el registro grave al que se superpone el segundo.

Tal como se ha comentado en el apartado dedicado a la génesis del catálogo para voz y piano, *Et sento que vens* y *Vocalise* (ésta última sin texto) dieron paso, según anotación de Carmen Bravo, al Preludio nº 9 para piano que data de la misma fecha. Ambas partituras corresponden a la misma pieza donde el material musical se dispone de diferentes modos. Es presumible que *Vocalise* fuese la primera versión, además de la no definitiva, ya no solo porque ésta carece de texto bajo la línea vocal sino también por el hecho de que su manuscrito está lleno de anotaciones y tachaduras de las que carece la segunda. Debe señalarse que la principal diferencia entre ambas consiste en la condensación del *Et sento que vens*. De este modo, el compositor desnuda los acordes de *Vocalise* a su esencia manteniendo siempre el mismo ritmo, los mismos giros tonales y modales e incluso las mismas líneas melódicas pero en una disposición diferente, en la que se ha eliminado todo lo superficial y redundante.

II

Lento

p

p

sfz

Et sen - to que vens com boi - ra que bai - xa del cim

ca - ri - cia d'a - mor fe - ta.in - cens

Ejemplo 51. *Et sento que vens*, cc. 1-17

De tal modo que aún con el empleo de material sencillo, existe una mayor variedad y densidad de elementos. Así por ejemplo, mientras en *Vocalise* la partitura comienza desde el principio con la presencia del canto, en *Et sento que vens* esa misma línea melódica ha sido empleada para el soprano de la introducción instrumental: procedimiento apreciable en todo su transcurso.

Et sento que vens presenta una estructura de lied tripartito: A(cc. 9-15) – B (cc. 16-22)- A' (23-32). Cabe destacar que en tanto en la primera sección A como en B, la tesitura del piano supera el registro vocal. Si bien todas las ideas musicales subrayan los

versos del poema de tal modo que estos quedan perfectamente definidos, el material pianístico guarda cierta independencia ya que no trata de subrayar el discurso vocal, sino que él mismo ejecuta su propia singularidad musical pudiendo concebirse, aún dentro de la unidad de la pieza, como una obra independiente. La relación entre la voz y el piano no mantiene la misma dependencia que en las canciones para piano, en las que éste servía para subrayar o sustentar el discurso vocal mediante la repetición de sonidos o puntos tonales claves. Esto es apreciable por ejemplo entre los cc. 9 a 13, donde la soprano ejecuta una melodía monótona mientras que es el piano el que presenta la mayor variedad. El carácter salmódico de la melodía vocal debe ponerse en relación con otras canciones líricas anteriores como *Psalm* de los años treinta y en esta misma década con el *Cantar del alma*.

El material pianístico del ejemplo anterior está tomado de la introducción de la sección A, donde el compositor desarrolla el mismo procedimiento de secuencias que ya empleará posteriormente en el *Combat del somni*.

Tal como puede apreciarse Mompou plantea aquí un material direccional a través de secuencias rigurosas cada dos compases, girando en torno a la tonalidad de 'Mi b' con flexibilidad entre los grados sexto y séptimo del menor. El elemento de enlace entre los compases segundo y tercero, y por lo tanto entre las dos primeras secuencias, es la enharmonía entre el 'mib' y el 're #' del bajo: posteriormente, Mompou dejará indicado el 'do #' para enlazar la segunda con la tercera secuencia en los compases 4 y 5. Deben tenerse en cuenta también en este fragmento las quintas sin resolver (c. 9), el uso de la subtónica-sensible, las escalas cromáticas de los registros interiores y los intervalos abiertos de la mano izquierda, muy del gusto de Mompou, los cuales persistirán durante toda la sección A.

El contraste entre la sección A y B viene determinada por los grandes saltos vocales de esta última (cc. 17-18 y 19-20) que le otorgan cierto carácter expresionista. Al mismo tiempo, el registro del soprano del acompañamiento pianístico vuelve a doblar el registro vocal incluso en más de una octava, mientras el bajo permanece con los intervalos abiertos ya explicitados, mostrando al mismo tiempo arpeggios de naturaleza tonal.

Otro de los aspectos más llamativos de esta sección reside en el hecho de que el material pianístico es más dependiente de la voz ya que subraya en ocasiones la línea del soprano. En el caso de utilizar acordes cromáticos, como en los cc. 17 y 18, el compositor se preocupa en buscar notas comunes entre ellos para realizar el enlace.

La recapitulación de la sección A utiliza elementos que ya habían sido empleados en la introducción instrumental de la misma, al igual que ocurre en la canción lírica *Ets l'infinitis* del mismo año. Una de las principales características de dicha composición es la expresión funcional de sus acordes, además del carácter pseudomístico de su letra, lo cual la pone en relación con la siguiente pieza de 1946 sobre textos de San Juan de la Cruz.

En esta década, Mompou compone uno de los ciclos para voz y piano que más interés ha despertado para la mayor parte de los intérpretes apareciendo frecuentemente en los programas de concierto, el *Combat del somni*. Existen diferentes particularidades que la distinguen del resto de sus composiciones. En primer lugar debe destacarse que aún cuando el compositor unificaba dentro de los ciclos anteriores diferentes composiciones líricas que compartían, además de rasgos formales, la misma temática literaria ó el mismo autor del texto, las cinco piezas que conforman el *Combat* fueron escritas en diferentes años, siendo este hecho un rasgo novedoso dentro de su producción. Así, Mompou recoge del poemario homónimo de Josep Janés los siguientes poemas: ‘Damunt de tu només les flors’ (1942), ‘Aquesta nit un mateix vent’ (1946), ‘Jo et pressentia com la mar’ (1948), ‘Fes-me la vida transparent’ (1951) y ‘Ara no sé si et veig encar’ (1950). La secuencia utilizada por el compositor para la ordenación de las diferentes canciones líricas, no es la misma que utiliza el poeta, utilizando además el primero textos de diferentes partes del libro.

Por otro lado, otra de las diferencias más evidentes de las canciones líricas del *Combat* consiste en que éstas, con excepción de *Le nuage* (1928), tienen una extensión mayor que las piezas analizadas hasta este momento. Así, la mayoría de ellas cuentan con más de cincuenta compases, al mismo tiempo que las anteriores no superaban los treinta. Las cinco piezas guardan entre sí dos relaciones claras. La primera y la tercera presentan un claro despliegue tonal-funcional al mismo tiempo que se emplea la armadura, mientras que la segunda no queda fijada dentro de los límites tonales sino que se basa en la concatenación de intervalos sin ningún centro de referencia, careciendo de armadura.

La coherencia dentro del ciclo viene determinada por su notable austeridad y la recurrencia a una similar sonoridad no densa (que es similar en todo el lenguaje de Mompou). En cuanto a las texturas, éstas son sencillas, transparentes y no abigarradas. Mientras en ‘Damunt de tu només les flors’ el acompañamiento se desplaza por medio de arpeggios con reconocibles procedimientos contrapuntísticos, en la segunda canción

lirica, el punto de distinción lo realizan los acordes arpegiados (que no aparecían en ninguna de las obras de los años treinta) y en la tercera los acordes placados. Es destacable al mismo tiempo, la relación silábica entre música y texto, además del uso de una figuración rítmica particular en cada una de ellas. Así por ejemplo, en la primera pieza los patrones rítmicos de los cuatro primeros compases en la melodía vocal supondrán el punto de arranque de las mismas, mientras que en la segunda y en la tercera son notables los ritmos dáctilos. Al mismo tiempo, los perfiles melódicos de cada una de ellas son diferentes en tanto que hay unas curvas sonoras reconocibles con los mismos elementos de construcción: las diferencias más acusadas a este respecto pueden notarse en ‘Aquesta nit un mateix vent’, donde además se despliegan patrones rítmicos contrastantes con las diferentes obras. Así, el acompañamiento instrumental de cada una de las piezas destaca por la diferente textura que generan debido a las diferentes figuraciones rítmicas. Por ejemplo en la primera pieza de la colección, es evidente una textura contrapuntística en la que destacan además los arpeggios, los cuales son notables al mismo tiempo en la segunda, mientras que en la tercera son habituales los acordes placados.

Las diferencias entre ellas requieren que se abarquen de forma individual para así subrayar sus divergencias.

‘Damunt de tu només les flors’ es una canción lírica dividida en cinco secciones según el siguiente esquema de rondó que no es continuado por la forma del texto: Preludio (cc. 1-7)- A (cc. 8-23)- B (cc. 24-45)-A’ (cc. 46-61)- C (cc. 62-83)- A’’ (84-99)- Postludio (cc. 100-107). Su singularidad formal reside en que B es un interludio para piano solo, mientras que el mismo material en C se vuelve a convertir en un acompañamiento de la voz, en este caso, transportado.

Por su parte el poema de Janés guarda la estructura de soneto clásico con dos cuartetos y dos tercetos. Mompou utiliza las secciones A y B para los dos primeros cuartetos, A’ para el primer terceto más el primer verso del segundo y A’’ para los últimos dos versos del siguiente terceto. Por lo tanto, no existe correspondencia entre estrofa textual y musical. En cuanto a la relación entre versos y frases musicales, el compositor delimita perfectamente los versos de los dos cuartetos mediante la presentación de los valores rítmicos más largos al final en la última de las sílabas (blancas), mientras que el discurso del piano continua sin cesuras diferenciadas. Por el contrario, la delimitación en los versos de los tercetos no es tan evidente, ya que los valores empleados son más cortos (negras), enlazando continuamente los diferentes

discursos musicales. Puede observarse que la escritura para voz es sencilla no requiriendo del intérprete demasiadas habilidades técnicas debido a la ausencia de valores rítmicos complejos ó grandes saltos interválicos, así como registros extremos.

Moderato

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction in 2/4 time, marked 'Moderato' and 'p'. The second system contains the first vocal entry with lyrics in three languages: Catalan, Spanish, and French. The third system continues the vocal line with further lyrics, marked 'poco rit.' and 'rit.'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

poco rit. . . .

rit.

Ejemplo 52. 'Damunt de tu només les flors', cc. 1-20

Así, el tema principal es completamente regular, moviéndose por grados conjuntos dentro del ámbito de la octava.

El uso de pedales contrasta con el ritmo armónico de A1, lo cual interviene en el carácter de la misma haciendo la sección mucho más dinámica que las restantes. Tal

como ha sido indicado, la pieza presenta una tonalidad funcional sencilla, ausente de cromatismos o notas extrañas, exponiendo una escritura monotemática, casi obsesiva. La primera sección está centrada sobre la tonalidad de ‘Fam’ carente de modulaciones, sin ningún gesto que mine dicha sensación sonora. Los acordes utilizados son muy básicos, a través de los que se realizan progresiones clásicas y evidentemente funcionales. Por ejemplo en el preludio los acordes se enlazan a través de I-II-V-I y en la primera sección temática I-II-V-I-VI-II-V-I (entre los cc. 8 a 15). Esta sección contrasta en cuanto a modulación, con la primera de ‘Jo et presentia com la mar’, que aún siendo tonal muestra diferentes desplazamientos hacia otras tonalidades. Una de las principales particularidades de ‘Damunt de tu només les flors’ es el trabajo de desarrollo temático sobre la que está construida ya que éste es poco en la obra vocal de Mompou. Así en la primera sección temática anteriormente presentada, el tema en ‘fa menor’ se desenvuelve en la voz con una estructura de antecedente-consecuente de ocho compases divididos en 4+4. Ésta constituye el ‘estribillo’ de la composición que será presentado dos veces completas (cc. 8-23 y 46-61) y en la coda final (cc. 84-107). Las dos ‘estrofas’ guardan una estructura armónica y melódica idéntica, presentándose la primera vez en el piano solo (cc. 21-45) y en la segunda ocasión de nuevo en la voz (cc. 62-83) en la tonalidad de ‘si bemol mayor’.

Además del desarrollo temático explicitado en la pieza, debe señalarse el continuo movimiento armónico de la sección B, la cual está en la yuxtaposición de acordes de dominante que no resuelven. Si en el romanticismo dicha concatenación de funciones tonales se realizaba en una sección de puente o de transición y por lo tanto diferenciado del anterior, Mompou utiliza este recurso dentro de un contexto en el que no produce contraste con el material precedente. Por lo tanto, se trata del mismo tejido sobre acordes de dominante, produciendo una sonoridad estática, enfatizada por las similitudes entre las texturas de ambas secciones.

El compositor sugiere un pasaje de enlace por la concatenación de acordes de dominante, pero no llega a establecerse porque la textura, la figuración así como los demás parámetros son iguales que en la sección anterior. Esto reproduce a su vez una sonoridad novedosa y obsesiva debido al hecho de que ciertos elementos invitan a pensar en una sección de transición mientras que otros parámetros no cumplen con dichas funciones. El carácter estático de la sección anterior realza la sofisticación armónica de esta segunda sección, determinada además por la diferenciación de los pedales en la

primera, en contraposición al movimiento armónico de la segunda sección, así como por su cambio de tempo ('Poco piu mosso') y de dinámica ('mf').

La siguiente sección, C, es exactamente igual que B, con la salvedad de que en ésta se incluye la voz, pero aparecen las mismas modulaciones así como igual tempo y dinámica. Sobre esto, el discurso vocal se despliega en un registro más agudo, con entradas en anacrusa y un pequeño desarrollo de los motivos del tema principal que dan lugar a frases asimétricas.

La segunda canción lírica del ciclo, 'Aquesta nit un mateix vent', presenta una mayor correlación entre estrofas literarias y secciones musicales que en la pieza anterior.

De tal modo, musicalmente está estructurada mediante la repetición de dos secciones temáticas o estrofas musicales: A (cc.1-14) - B (cc. 15-26) - A' (cc. 27-40) - B' (41-46). De tal modo, el poema de Janés se divide a su vez en tres estrofas de cuatro versos cada una, seguidas de otros dos versos finales. Debe tenerse en cuenta que la sección B es contraste en cuanto a textura y contorno melódico pero no en cuanto a elementos de construcción ya que mantienen la misma figuración rítmica y una interválica similar a las secciones A. La forma de esta pieza es más diferenciable que la anterior, ya que es más evidente el contraste entre secciones gracias al perfil melódica de la misma. Cada una de las secciones musicales corresponde con una estrofa textual, a excepción de la primera que alberga también el primer verso de la segunda estrofa.

Tal como ocurría en 'Damunt de tu només les flors' cada uno de los versos queda delimitado a través de diferentes ideas musicales, relegando los valores rítmicos más largos para la última de las sílabas. La principal característica de esta pieza es que está escrita interválicamente, de tal modo que las diferentes subsecciones guardan entre sí evidentes correspondencias no sólo rítmicas sino también entre la distancia de los sonidos. Así, la primera sección A, queda dividida en dos subsecciones a1 (cc. 1-8) y a2 (cc. 9-14) dentro de las cuales existen analogías rítmicas e interválicas.

Como puede observarse a continuación de los tres compases introductorios en los que el piano se desenvuelve dentro de la escala melódica de 'sol menor', la subsección 'a1' continua con el mismo discurso rítmico y melódico tanto en el piano como en la voz a distancia de segunda mayor descendente. Es evidente como el perfil melódico y rítmico de ésta es respetado en 'a2' con apenas modificaciones. Al mismo tiempo debe resaltarse el desplazamiento interválico en los registros graves del piano entre los compases 1 a 9.

Por lo tanto, el compositor demuestra aquí un cierto desinterés por las estructuras tonales y si por la construcción de intervalos. Dicha sección finaliza en la tonalidad más alejada del punto de partida de la pieza, esto es en ‘sol b menor’.

Andante - plácido

A -
El
Cet.

ques - ta nit un ma - teix vent i u - na ma - teix - a ve - la en - ce - sa
pen - sa - mien - to de los dos a un mis - mo vien - toy ve - lu ar - dien - do
te nuit là, un mè - me vent lu mè - me voi - le in - cen - dié - e

de - vi - en dú el teu pen - sa - ment i el meu per mars on la ten - dre - sa
de - bió es - ta no - che de par - tir por ma - res don - de nues - tro tier - no a - mor
de - vant guíder nos deuz pen - seés le long des mers où lu ten - dres - se

Ejemplo 53. ‘Aquesta nit un mateix vent’, cc. 1-12

La sección B contrasta con la anterior por el cambio de compás, de rítmica, de métrica pero sobre todo por el nuevo centro tonal, iniciado en el quinto grado de ‘Fa b menor’. Debido a la asimetría de sus acordes, no puede considerarse que está sección

está construída tonalmente, sino que continua de un modo mucho más marcado con el juego de interválicas ya señalado.

La primera subsección de B, b1 (cc. 15-18), presenta una secuencia interválica entre los compases 15-16 y 17-18.

Meno mosso

es tor - na mu - si - ca i cris - tall. El bes se'ns foi - a
 se vaei - ve mú - si - cay cris - tall. Nos e - rasí be - so
 se chan - ge en mu - sique et cris - tall. Le bai - ser s'est fait

molto espress.

trans - pa - ren - cia si tu e - res l'ai - gua jo el mi -
 trans - pa - ren - cia si el a - gua tu - es - pe - jo
 trans - pa - ren - ce tu é - tais l'eau moi le mi -

a tempo

rall com
 yo - cuai
 roir com -

Ejemplo 54. 'Aquesta nit un mateix vent', cc. 13-21

Por lo tanto, Mompou rehúye de la dirección armónica utilizando intervallos que procuran una textura similar pero sin paralelismos rigurosos, no sistemáticos ni melódicos. Al mismo tiempo debe considerarse que el carácter recitativo de la voz en dicha subsección, unido a su evidente reposo en las blancas con puntillo, dejan paso a los acordes del piano en el registro más agudo que el compositor quiere poner de relevancia. Para ello, utiliza las ligaduras de expresión, típicas de la voz pero no del instrumento, para señalar la continuidad de su sonido.

Si en ‘Damunt de tu només les flors’ Mompou utilizaba el desarrollo temático para organizar el discurso, en ‘Jo et presentia com la mar’ es la transposición el elemento de construcción empleado en la primera sección (cc.1-18).

Andantino ♩ = 90

Jo et presentia - a com la mar
 Je pre-sen-ti - a co-mo el mar
 Je pres-entais en toi la mer

i com el vent im - men - sa lliu - re, al - ta damunt de tot at - zar
 y co-mo el ven toin - men - sa, lí - bre, al - tu mas al - ta que el des - ti - no
 le vent, im-men - se, d'í - lí - vres - e hau - te par des - sus tout ha - sard

i tot des - ti.
 y que el a - zar.
 et tout des - tin.

len el meu viu - re com el res - pir.
 I en mie - sis - ten - cia un a - len - tar,
 Comme u - ne ha - lei - ne dans ma vie.

Ejemplo 55. ‘Jo et presentia com la mar’, c. 1-18

El piano dobla a la voz constantemente, no sólo en la mano derecha (que sigue el discurso vocal mediante la misma melodía en igual registro), sino también rítmicamente e la izquierda a partir de las anacrusis de cada compás. El motivo generados está constituido por la reiteración de un intervalo de segunda mayor que se repite sistemáticamente a distintas alturas a lo largo de toda la canción lírica tanto en la voz como en el piano.

Esta pieza presenta una forma lied clásica en la que la sección central B (cc. 19-46) destaca por la sensación de desarrollo que adquiere, debido a las diferentes tonalidades que se suceden en ella: su construcción motivico-temática no es diferente a la de las secciones A (cc. 1-18 y 47-71) al tomar células que ya había presentado en éstas.

Como puede apreciarse en el ejemplo 57, la canción lírica destaca por estar elaborada a partir de un centro tonal o modal, según la sección, que va cambiando continuamente. Además, debe resaltarse el carácter neoclásico de la misma debido a la yuxtaposición de ideas y la falta de nexos entre una idea y otra. Sobre un ‘tempo agil’, el discurso vocal retoma en la primera estrofa la influencia popular de ‘Damunt de tu només les flors’, con un registro medio de sexta, figuraciones regulares y un tema perfectamente simétrico de cuatro más cuatro compases.

Esta canción lírica vuelve a utilizar armadura (como en la primera pieza del ciclo), haciendo además hincapié en uno de los modos favoritos del compositor gracias a su arranque en ‘Fa#m eolio’. Así, en la primera subsección (cc. 1-10) se escucha el tema en su forma original en la tonalidad indicada, y posteriormente transportado a ‘sol menor’ en los cc. 12-17, a través de una modulación diatónica. Las secciones A, completamente tonales en contraposición a la pieza anterior, se elaboran a través de un motivo generador en la línea vocal (cc. 3-4), presentados a través de una secuencia en los cc. 7-8. Dicha disimetría hace que la primera sección adquiera cierta variedad al no repetir la secuencia de forma exacta. De las cuatro sub-secciones que se engloban dentro de A, las tres primeras se construyen gracias al mismo diseño rítmico sobre la tónica, mientras que en el último lo hace sobre el segundo grado.

El final de la primera sección A, correspondiente al último compás de a4 (cc. 14-16), es percibido como un elemento de enlace al no insistir sobre el primer grado. Es decir, el desplazamiento armónico que propicia la recurrencia en el segundo grado, ayuda a que haya sensación de final de sección, aunque concluya a través de una

cadencia suspensiva sobre el quinto grado, desestabilizando el material que se había presentado tres veces continuadas.

La sección B, gracias a su carácter colorista o a sus cambios de tesitura, tiene la clara intención de sugerir diferentes centros tonales sin asentarse en ninguno. Así, se suceden ‘Sol M’ (cc. 19-22), ‘Si M’ (cc. 23-24), ‘Sim’ (cc. 25-26), ‘Do b Mayor’ (27-28), ‘Si b M’ (29-32), ‘Mi m’ (c. 33), ‘Sol M’ (cc. 34-35), ‘Mi bM’ (c. 36), ‘Do M’ (cc. 37-38), ‘La M’ (cc. 39-40), ‘Do M2 (c. 41), ‘La m’ (c. 42), para volver a ‘Fa # M’ al final de la sección (cc. 43-46).

Por lo tanto, el material utilizado en las dos secciones es similar en cuanto a planteamientos y texturas, pero contrastante en relación al tempo, al carácter, al registro y al ritmo.

The image shows a musical score for the piece 'Jo et presentia com la mar', measures 14-31. The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The music is divided into four systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Catalan and Spanish. The tempo markings are 'poco rit.' and 'a tempo'. The dynamics include 'cresc.' and 'f'. The score is numbered 10 in the top right corner.

System 1:
 Vocal: I un al meu viu-re com el rau-pir.
 I un oce-à - ten-à - en a - ten - tar.
 Comen-ça - no ha-let ne desca-ma-ria.
 Piano: *poco rit.* *a tempo*

System 2:
 Vocal: La - caquettine veig com el som-niet li - mi - ta - va.
 Y veu en ti ca - mo to li - mi - ta - de - na - ra.
 Muto quand jo t'ai Je veig quan non-ge ta - ra - mi - ta.
 Piano: *cresc.*

System 3:
 Vocal: Tu no ets un nom ni un gest.
 Tu no e - ts un nom ni un gest.
 Tu n'és ni un nom ni un gest.
 Piano: *f*

System 4:
 Vocal: No vino a tu com
 No vingu a tu co -
 Je vingu a tu non
 Piano: *marc.*

Ejemplo 56. 'Jo et presentia com la mar', c. 14-31

La última pieza del ciclo ‘Fes-me la vida transparent’ es similar a la anteriormente señalada en cuanto a procedimientos compositivos al repetir el mismo material a diferentes alturas. Pero también son evidentes sus similitudes en los motivos melódicos de quintas (por ejemplo entre los cc. 2-3) y en las formulas cadenciales zigzageantes. Al mismo tiempo son muy llamativos los choques de segunda en el registro del piano, los saltos de la voz, junto con los diseños rítmicos en valores de fusas, que aparecen por segunda vez en las piezas de Mompou (la única pieza donde habían sido utilizados es en *Le nuage*).

Poésie de J. Janés FEDERICO MOMPOU

Lento (♩ = 100) Rit. - - -

p Fes - me la vi - da transpa - rent com els t -

Lento (♩ = 100) Rit. - - -

p

-- (Rit.) - - - Rit. -

mf uille tor - na ben pu - ra la ma me - va i al pen - sa - ment du

-- (Rit.) - - - Rit. - - -

mf

-- (Rit.) - - - Rit. - - - - -

mf m'hi la pau Al - tra ven - tu - ra no vull si - no la de -

-- (Rit.) - - - Rit. - - - - -

mf

Ejemplo 57. ‘Fes me la vida transparent’, cc. 1-9

Vuelven a encontrarse correspondencias entre las piezas de esta década en el siguiente ciclo de 1945, sobre textos de Juan Ramón Jiménez, *Dos melodías*. La línea vocal comienza en las dos canciones líricas con un registro similar y relativamente pequeño, donde destacan las similitudes interválicas entre los primeros compases de las melodías vocales. De este modo, el registro melódico de la segunda pieza, cuyo gesto es más breve y melancólico, corresponde a un semitono descendente con respecto al de la primera. El acompañamiento instrumental presenta una textura más contrapuntística que las restantes piezas del período, destacando la insistencia sobre la figuración rítmica de negra con puntillo y semicorchea como célula motívica tan del gusto de Mompou. Además, el carácter lento, la subdivisión y la dinámica similar propician que las dos piezas se integren dentro del mismo ciclo de un modo más coherente que las piezas del *Combat del somni*.

Como elementos de construcción recurrentes en el lenguaje de Mompou, debe señalarse la utilización de la tonalidad ‘Fa # m eólico’ en la primera de ellas (‘Pastoral’), así como la insistencia en el intervalo de quinta en las dos composiciones.

The image displays a musical score for a piece titled 'Pastoral'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p' (piano). The lyrics for the first system are: 'Los ca.mi.nos de la tar . de se ha.cen u.no con la no . che'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics for the second system are: 'p.r el he de ir a ti A.mor que tan . to te es . con.des'. The piano accompaniment includes markings for 'rit.' (ritardando) and 'dulce' (dolce). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Ejemplo 58. ‘Pastoral’, cc.1-10

Como puede apreciarse en el ejemplo anterior, en ‘Pastoral’ el gesto de la primera unidad de construcción vocal (cc. 2-3) es la quinta descendente do-fa, y en los compases siguiente, la cuarta ascendente (do-fa). A pesar de la clara polaridad sobre ‘fa’ y que el discurso vocal sugiera dicha tonalidad, lo cierto es que el acompañamiento no lo defiende del modo más predecible. De este modo, durante los cuatro primeros compases, el piano se despliega sobre acordes contruidos a través de quintas sobre la nota ‘fa’ con la cuarta añadida, ‘si’, que aunque apoya el discurso vocal, no suena a la tonalidad de ‘fa#m’ eolio.

Por otro lado, el registro de los motivos melódicos tanto vocales como instrumentales es similar en las dos piezas, cuya unicidad viene determinada en gran parte, por lo limitado de cada una al no superar la séptima menor. Mientras en la primera canción, ‘Pastoral’ el piano repite los fragmentos melódicos de la línea vocal (donde las dos secciones A y A’ comparten el mismo contorno interválico), en la segunda, ‘Llueve sobre el río’, las curvas melódicas son similares no así la distancia entre sus sonidos, esto es, la disimetría es observable en su contorno. Por ejemplo en los cc. 7-8 y 29-30, la curva melódica se mantiene igual mientras los intervalos que la constituyen son diferentes.

Ejemplo 59. ‘Llueve sobre el río’, cc. 5-9

Ejemplo 60. ‘Llueve sobre el río’, cc. 28-31

En cuanto a la construcción de los acordes, el compositor insiste de nuevo en la presentación de acordes en paralelo de estética impresionista. En este ciclo, Mompou no utiliza superposición de intervalos de quinta y sexta, sino de terceras. A pesar de esto y aunque se trate de acordes en posición cerrada, no pueden entenderse como acordes triadas ya que no presentan una ordenación diatónica. Puede tomarse como referencia el c. 21 de la primera pieza, donde los acordes se elaboran estrictamente en paralelo, cuya presentación recuerda una vez más las sonoridades y disposiciones debussyistas, que sirven para desorientar del centro tonal principal.

The image shows a musical score for 'Pastoral', measures 16-21. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'Por el he de ir a ti... co - mo la luz de los'. The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include 'rit.' (ritardando) and 'f' (forte).

Ejemplo 61. 'Pastoral', cc. 16-21

Debido al hecho de que la melodía vocal está formada por los mismos intervalos, ésta resulta ambigua siendo su percepción similar: la repetición de distancias en fragmentos consecutivos genera cierta imprecisión sonora debido a la dificultad de discernir entre éstos. Este hecho subraya el conocimiento y el provecho que Mompou hace de las melodías interválicas a partir de las cuales crea un acompañamiento sugerente. La superposición de cuartas en los acordes triadas (no sistemáticas), hace que el resultado monótono sea en este caso menos preferible. La utilización de dicho intervalo resulta determinante gracias a que la siguiente tercera en ser enlazada, a partir de uno cuarta, ya no corresponde a la escala de terceras menores de la que proviene o la que sería predecible. De este modo, crea una sonoridad llamativa, muy al gusto de Debussy. A pesar de esto, pueden encontrarse otros recursos que no otorgan variedad al discurso como repetir en ambas piezas el mismo acompañamiento instrumental en similares secciones vocales.

En cuanto a las características que diferencian las dos piezas del ciclo pueden ser tenidas en cuenta las siguientes. La línea melódica de 'Llueve sobre el río' gravita en

torno a ‘Fa frigio’ mientras que la ‘Pastoral’ gira alrededor de una de las modalidades favoritas del compositor como ‘Fa#m eolio’: el uso de la subtónica en lugar de la sensible es frecuentemente utilizado por Mompou. A pesar de dicha sugerencia por parte de la melodía vocal, esto no es defendido por parte del acompañamiento instrumental armónico del mejor modo posible. Así en la ‘Pastoral’ y a pesar del pedal sobre tónica de los cuatro primeros compases, la construcción de estos acordes sobre quintas diatónicas (evidentes también en ‘Llueve sobre el río’), donde ya están presentes todas las notas de la melodía vocal, impide que suene a la ‘fa#m eolio’ en especial por el choque con el ‘si’. Esta nota ejercerá una evidente polaridad en los cc. 6 a 9 (Véase ejemplo 64).

Otro elemento de construcción del discurso vocal en ‘Pastoral’ son los intervallos de quinta y los grados conjuntos dentro de un acompañamiento modal, estático y repetitivo: procedimientos que volverán a aparecer en ‘Llueve sobre el río’ (en esta ocasión a través de quintas en paralelo durante la introducción instrumental).

El último ciclo de este período corresponde a las dos últimas *Comptines*, dedicadas a Clara Janés como regalo a la celebración de la comunión de ésta en 1948. En la primera canción lírica de este ciclo infantil destaca la sistematización y la simetría entre sus elementos constructivos, mientras que en la segunda es destacable la repetición de pequeñas fórmulas motivico-temáticas y el gusto por las melodías descendentes tanto en la voz como en el piano. Además la sencillez en la forma, la cual puede ser entendida como un preludio y un postludio separados por la única sección textual, recuerda a los procedimientos neoclásicos de sucesión de elementos simétricos o similares. Sirva de breve ejemplo la disposición en espejo de los materiales de los cc. 10 y 18 en la ‘Comptine 8’.

Poco più mosso (infantil)

Ros-si-gnel jo-li do si do ce mir jo-li ros-si-

The image shows a handwritten musical score for 'Comptine 8'. It consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics written below it: 'Ros-si-gnel jo-li do si do ce mir jo-li ros-si-'. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The tempo is marked 'Poco più mosso (infantil)'. The score shows a melodic line with some ornaments and a piano accompaniment with chords and a bass line.

Ejemplo 62. ‘Comptine 8’, cc. 10-14

La melodía instrumental de su introducción es de naturaleza diatónica en 'FaM' sobre un pedal de la dominante, girando alrededor del quinto grado (cc. 1-4) que se resuelven mediante cadencia perfecta en el primero (cc. 5-9).

Andante

Aperto Comptine
inspirada per un autòmat. coringol
(vestidet de cadernesa)
la dedico:

A. Clara Jariés Nadal.
en record del dia de la Primera Comunió
amb una abraçada

Andante (amallament) *F. Mon/su.*

Ejemplo 63. Comptine 8, cc.1-9

La composición destaca además por la fricción entre la línea vocal y el acompañamiento instrumental, que hacer crear variedad y expectación en el discurso (por ejemplo, en el c. 11 durante la primera sección, cuando el piano se despliega sobre 'DoM', siendo la melodía de naturaleza diatónica en dicho pasaje). Esta sensación de direccionalidad que viene determinada por el enlace quinto-primero, es evidente también el comienzo de la 'Comptine VII', en especial durante los compases 3-4 gracias

al uso de la armonía tonal funcional. Dicho uso de la tonalidad contrasta fuertemente con las implicaciones modales del ciclo anterior, mientras que la similitud con éste viene determinada con el uso de los acordes de quinta. En esta ocasión, el acompañamiento instrumental insiste en los intervalos de quinta y sexta tan del gusto de Mompou, que se escucharán de nuevo en la primera sección temática (c. 10).

Aunque en ocasiones los acordes se construyan en ambas piezas a través de la superposición de terceras, siendo diatónicos-tonales, su posición abierta sirve para enfatizar este intervalo de quinta. Por ejemplo en el c. 11 de la ‘Comptine 7’ donde los acordes se forman a partir de la superposición de terceras, éstas continúan enfatizando las sonoridades de 5ª y 6ª.

Debe considerarse que los acordes en paralelo de esta pieza se mantienen durante varios compases, tal como ocurre en la introducción, coloreados al mismo tiempo mediante notas de paso. El punto de unión entre dicha introducción y la primera sección viene determinada por el uso en ambas secciones del intervalo de tercera, al enfatizar en dichos casos este salto (cc. 1-2 y 10-11).

En 1951, sirviendo de frontera entre las piezas de mitad de siglo, Mompou escribe *Aureana do Sil*, caracterizada por ser menos austera que las canciones anteriores, así como la ampliación de su ámbito melódico. En esta ocasión el músico vuelve a utilizar una figuración rítmica muy frecuente en su obra como ‘negra conpuntillo-corchea’.

En general, son habituales en sus composiciones líricas el uso de ritmos dáctilos o asimilados donde la primera unidad es de mayor duración que la segunda. Además, vuelve a notarse la fricción entre el discurso vocal y el acompañamiento instrumental en esta pieza, pero en esta ocasión viene determinada a partir de dos tonalidad.

Así, mientras la línea del soprano se forma claramente sobre ‘ReM’, el piano presenta coloraturas de ‘Sim’.

Por ejemplo, obsérvese la semicadencia final de dicha composición sobre el séptimo grado que debería resolverse sobre el quinto, pero en lugar de esto, aparece el séptimo con sétima de ‘Sim’.

zo on tés deã to pa loã li.
o llos au re a na do Sil.

dim. *Rit.* *p*

Ejemplo 64. *Aureana do Sil*, cc. 18-21

Es decir, mientras la melodía vocal es sonoramente imprecisa, apuntando hacia la tonalidad de ‘Sim’ sin sensible, sus relaciones interválicas denotan ‘ReM’. De este modo, Mompou juega con la ambigüedad al incluir un acompañamiento que no es el más obvio para la melodía que sustenta, añadiendo un material pianístico ‘extra’ que no está implícito en el soprano.

En cuanto a la relación música-texto, la concordancia entre agógica musical y textual está menos cuidada que en las piezas anteriores. Por ejemplo, el acento melódico del c. 11 se encamina hacia el último ‘si’ de ese compás, pero la acentuación prosódica no se resulta hasta el c. 12.

que me fas cho.rar ti Si que.res ou ro fi no
un a.mor in fe liz Pa.ra dar cun ea ri ño

dolce *p*

Molto rit.

au re a na do Sil a brão meu co ra
ver da dei.rohas de vir en xoi tar os meu

sforz.

Ejemplo 65. *Aureana do Sil*, cc. 11-17

Por último deben resaltarse los juegos interválicos con los que Mompou da variedad y contraste a dicha pieza, los cuales están encaminados a repetir los mismo motivos rítmico-temáticos pero recurriendo a diversos centros tonales. Así por ejemplo, los cc.1-4 son similares a los cc. 9-12 en cuanto a contorno melódico pero no en cuanto a relación tonal-modal entre el piano y la línea del soprano, coloreados los cuatro compases de un marcado sentido modal de ‘Re mixolidio’. Asimismo, el material presentado en el c. 3, volverá a repetirse en el c. 11 pero en la tonalidad de ‘ReM’. Por su parte, son destacables los juegos de espejos interválicos durante los cc. 13-14, que aunque contrastantes, se construyen a través de elementos de construcción semejantes: yuxtaposición de sextas en los dos fragmentos dispuestos de diferente modos, ya que cuando en la primera ocasión las sextas ascienden, en la segundan descenden.

4.2.3. Relación texto-música

Mompou relaciona texto y música mediante la concordancia entre sonido y sílaba, es decir de un modo silábico, para de esta forma hacer el texto perfectamente comprensible al oyente. Al mismo tiempo, los acentos fónicos coinciden la mayoría de las veces con el acento musical. La única excepción a este tratamiento se ha revelado en *Aureana do Sil* de 1951, en la que el acento textual del c. 11 recae en el c. 12 en tiempo musical débil (ver ejemplo x); como también en ‘Aserrín, aserrán’ de 1943, donde cada acento de palabra recae sobre los tiempos débiles del compás. En esta pieza es apreciable además, una perfecta concordancia entre sintaxis musical y textual, ya que las secciones A (cc. 5-13) y la coda basada en ésta (cc.41-46) hacen siempre referencia al mismo contenido textual, a ‘los maderos de San Juan’, mientras que las secciones B (cc. 14-22 y 32-40), mencionan la comida que ‘le dan a los milanos’. El resto de las canciones líricas de los años cuarenta, también respetan dicha concordancia siempre que el poema vuelva a hacer referencia a algún contenido presentado anteriormente. Esto es apreciable también en la siguiente pieza del ciclo, ‘Petite fille de París’, en la que además, los saltos de cuarta en la voz del soprano y en las líneas internas durante la sección B, simulan los ‘pasos’ que refiere el texto. La palabra más importante de esta canción lírica, ‘cieux’, es enfatizada a través del apoyo pianístico sobre el acorde del centro tonal sobre la que se crea (‘Sol’), presentada además, en la tesitura más alta de toda la composición y en tonalidad mayor cuando la sección en la que aparece se construye en menor.

Dentro del *Combat del somni* también son apreciables algunos procedimientos en cuanto a la relación entre texto y música que merecen ser destacados. En la sección C de ‘Damunt de tu només les flors’ que puede ser entendida como el desarrollo de la composición debido a las pequeñas modificaciones vocales, la voz poética reflexiona en primera persona (combinando breves alusiones a su amor) y utiliza tiempos verbales en presente, cuando anteriormente solo hacía referencia a la muerte de la persona amada con fórmulas en pasado. Además, el piano nunca dobla la voz excepto en determinadas cadencias de esta sección, en la que, el poeta deja de hablar de la amada y una las referencias a su propia persona y a la fallecida: el discurso vocal y el instrumental se constituyen de modo separado pero se relacionan cuando el contenido poético hace alusión tanto a la persona que habla como a aquella de la que habla.

La siguiente canción del ciclo, ‘Aquesta nit un mateix vent’, se constituye a partir del intervalo de segunda mayor anteriormente señalado. En una sola ocasión se deja de oír dicho ostinado melódico, sobre el fragmento ‘El bes se’ns feia transparencia, si tu eres l’aigua sedes de llir’ de los compases quince a dieciocho (cuya música se repite también en ‘Amb flames blanques i un sospir d’acariciar sedes de llir’), el cual se recita sobre una misma nota en la voz a modo de salmo con un ascenso melódico final y un acorde estático en el piano (véase ejemplo 57).

Por su parte, el piano en ‘Jo et pressentia com la mar’ (véase ejemplos 58 y 59), apoya todo el contenido textual gracias a un continuo y rápido movimiento ondulatorio, similar al mar y el viento que refiere el poema: esto es apreciable principalmente en el hecho de que Mompou utiliza en esta pieza todo el recorrido del teclado separando los sonidos de los acordes (relacionado con la idea de ‘inmensidad’ que sugiere el poema), junto con un discurso vocal completamente desconectado de éste (simulando además, la palabra ‘libre’ que tanto se reitera en el texto de Janés). Sin embargo, en el compás diecinueve, la voz se mueve en un registro agudo, alcanzando al mismo tiempo su cumbre melódico y una mayor intensidad, correspondiente con la percepción en presente del poema (‘I ara que et tinc’). Este clímax musical denota que se ha producido una transformación en la voz poética. Al mismo tiempo, el discurso del piano continúa con los acordes de novena y los movimientos en paralelo en un ritmo armónico rápido. Al regresar el tema poético de partida (‘Tu no ets la mar que és presonera’), la voz vuelve a alcanzar su registro más agudo realizando continuas modulaciones, que encuentra su perfecta plasmación textual en el acorde de decimotercera del piano en el compás sesenta y siete.

En otra de las canciones líricas del *Combat*, ‘Ara no sé si et veig encar’, la exasperación de la voz poética es traducida por una línea vocal oscilante y llena de saltos, junto con acompañamiento de acordes de quinta con la quinta alterada y choques de segunda: aumentando el sentido de tensión del texto.

Los elementos más significativos en cuanto a relación texto-música del siguiente ciclo, *Dos melodías*, sobre textos de Juan Ramón Jiménez son principalmente notables en el acompañamiento pianístico. Así por ejemplo, la primera canción lírica, ‘Pastoral’ (véase ejemplo 61), presenta una escritura instrumental basada constantemente en la realización de arpeggios, los cuales simulan el sentido de volatilidad que la voz poética da a la persona amada. Al mismo tiempo, la correspondencia texto-música viene determinada por la presentación de la forma estrófica para configurar una composición en la que el poema que es puesto en música, se basa en la continua reiteración de imágenes para describir a una misma persona. Así, la yuxtaposición no es solo musical sino también poética.

Por su parte, la continua referencia que se hace al cielo estrellado en *Cançó de la fira*, es interpretado por Mompou mediante una armonía plagada de resonancias a partir de la presentación en los acordes de las notas más agudas del mismo: evocando también, dichos fenómenos estelares.

La producción para canto y piano de Mompou destaca y contrasta con la del resto de sus compañeros de generación durante la década de los años cuarenta por la asimilación y énfasis de ciertos procedimientos alejados del estilo de éstos. De este modo, su música contrasta con la de Blancafort por el hecho de que éste reproduce unos cánones de escritura clásicas que no se corresponden con el estilo denotado por Mompou. Si bien, el primero privilegia las resoluciones tonales y mediánticas, las secciones de desarrollo, la modulación y las notas de paso, Mompou rehuye todo este tipo de elaboraciones, y revierte en una escritura más monótona y homogénea. El punto de unión entre ambos, viene determinado por el uso de ambos a los compases simples, el rechazo a los ritmos irregulares, así como a las notas de adorno.

5. Sinopsis estilística de las canciones líricas de Mompou posteriores a 1951

Durante la segunda mitad del siglo XX, Mompou disfrutó de un puesto de relevancia entre los compositores españoles y extranjeros, los cuales le brindaban su admiración y su amistad, recibiendo al mismo tiempo numerosos premios a su carrera compositiva (Vid. Capítulo II).

Lo peculiar de este período es que al mismo tiempo que continuo afianzando su estilo de escritura en las obras para piano solo y las canciones líricas, dedicó obras para coro, generalmente debida a encargos, e incluso a otros géneros como orquestales, los cuales surgieron a partir de sus composiciones para tecla⁶⁰⁴. A partir de los años setenta y a raíz de sus graves problemas físicos, fue abandonando progresivamente la composición, dedicándose únicamente a la asistencia a conciertos y al estudio de la producción de obras músicos.

5.1. El estilo pianístico de Mompou

A partir de la década de 1950, Mompou finalizó alguna de las colecciones más relevantes para piano solo como los *Preludios*, las *Canciones y Danzas* o *La Música Callada*: desde el Preludio nº 11 (1950) hasta la ‘Canción y Danza’ nº 14 (1978)⁶⁰⁵.

La característica más relevante de todo este corpus de piezas consiste en el hecho de que en ellas son apreciables las señas de identidad de su estilo: secuencias de séptimas, melodías por grados conjuntos, ausencia de saltos, gusto por las indicaciones dinámicas, formas breves, cromatismos, disonancias no resueltas, etc. Todo esto, sirve para denotar una escritura tendente a la intimidad, la meditación y el recogimiento, en las que las piezas no presentan dificultades de lectura, pero sí de ejecución para poder lograr el sonido requerido por el compositor.

De este modo, no es apreciable un cambio en cuanto a su estilo de escritura, ya que no incorpora ningún recurso nuevo o innovador. Al contrario, asienta y enfatiza todos los procedimientos que ya había utilizado en épocas anteriores. Si bien, hay una marcada tendencia a las indicaciones expresivas, agógicas y dinámicas, que obligan al intérprete a realizar una ejecución específica.

Cabe destacar el frecuente uso de Mompou por los cambios armónicos derivados de las aproximaciones a diferentes centros tonales que nunca llegan a establecerse

⁶⁰⁴ MONTSALVATGE, Xavier. “La primera música para orquesta de Federico Mompou”, *Destino*, Barcelona, 21 de octubre de 1961, p. 34.

⁶⁰⁵ GARCÍA ESTEFANÍA. *Frederic Mompou*, p. 22.

plenamente, debido a la ausencia de cadencias perfectas o notas de recitado sobre los grados tonales, sirviendo así para crear focos de atención sonora. Éstos resultan aún más llamativos debido a la monotonía y la parquedad de su utilización rítmica y melódica basada principalmente en la repetición de figuras o sonidos dentro de unos rangos muy similares (Por ejemplo en *Canción de cuna*, 1956).

Así, la restante producción de su catálogo para piano destaca por la continuidad de estilo, que hace diferenciar y distinguir su producción de la del resto de compositores.

5.2. Las canciones líricas

A partir de *Aureana do Sil* en 1951, Mompou no volvió a trabajar sobre el género hasta 1955 con *El niño mudo* sobre un texto de Federico García Lorca, en la que puso en música el tercero de los siete poemas de la serie *Trasmundo*. La canción lírica fue apenas difundida en los años cincuenta debido a la censura encubierta que sufrió la obra del poeta durante la postguerra española: aunque el músico firmó los derechos para al edición en Salabert en febrero de 1956⁶⁰⁶, la obra no fue publicada hasta 2004⁶⁰⁷, e incluso no aparece en ninguno de los numerosos conciertos que durante las décadas de los cincuenta y posteriores, Mompou dio acompañando al piano a las sopranos Pura Gómez y Carmen Bustamante en la interpretación de sus canciones líricas⁶⁰⁸. Las interpretaciones de su propia obra es un de los acontecimientos más llamativos en la vida del compositor durante la segunda mitad del siglo XX, no solo por los numerosos contratos que le surgieron tanto en España, Reino Unido e Italia (debido al prestigio que su trabajo fue adquiriendo progresivamente su trabajo), sino también por el hecho de que éste solo interpretará sus propias obras, a causa quizá, de la profunda timidez que durante décadas anteriores le hizo refutar cualquier interpretación pública y posteriormente solo le permitió la ejecución de partituras propias, en especial las dedicadas a canto y piano⁶⁰⁹.

⁶⁰⁶ MOMPOU, Frederic. Documentació Patrimonial. Contractes. FM, BNC, Barcelona. M 4983/31-57.

⁶⁰⁷ MOMPOU, Frederic. *El niño mudo per a veu i piano*. Barcelona, Tritó, 2004.

⁶⁰⁸ El estreno de la obra tuvo lugar el 31 de marzo de 1993 en la fundación Marcelino Botín de Santander dentro del homenaje al centenario del compositor, interpretada por Juan Carlos Gago y Alejandro Zabala (MOMPOU, Frederic. Programes de mà. FM, BNC. M 4988/ 87, 28). Además, el mismo año fue interpretada en el Hospital Real de Granada, con motivo de la inauguración del curso académico 1993-1994, bajo la interpretación de María José Montiel y Miguel Zanetti (MOMPOU, Frederic. Programes de mà. FM, BNC. M. 4988/87, 127).

⁶⁰⁹ Los contratos y las instituciones patrocinadoras de los conciertos pueden consultarse en MOMPOU, Frederic. Documentació Patrimonial. Contractes. FM, BNC. M 4983/40,1.

Así, las piezas para voz y piano escritas durante la segunda mitad del siglo XX, en su mayoría ciclos de canciones líricas, presentan una mayor discontinuidad cronológica que aquellas de las décadas anteriores, volviendo a estar agrupadas en décadas: en los años sesenta, escribió *Sant Martí* (1961) sobre textos de Pere Ribot y *Primeros Pasos* (1964) en la que puso en música un texto de Clara Janés; y ya en la década de los setenta, vieron la luz el ciclo sobre seis poemas de Gustavo Adolfo Bécquer, las *Becquerianas* (1970) y *las Cinco melodías de Paul Valéry* (1973)⁶¹⁰.

La gestación de estos dos ciclos se debieron a encargos realizados al compositor por diversas instituciones públicas. De tal modo, las *Becquerianas* (que fueron estrenas en Sevilla el 4 de octubre de 1971 junto a otro ciclo de Joaquín Rodrigo para canto y piano⁶¹¹), surgieron a partir de un contrato con la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, para componer una serie de canciones sobre poemas del escritor sevillano que servirían de homenaje al literato en el centenario de su muerte⁶¹². Por su parte, la creación de las *Cinco melodías de Paul Valéry* fue demandada por el Festival de Música de Barcelona en 1973: fue el mismo poeta quien en París, tras la ejecución de Mompou de sus *Charmes* en el homenaje que recibió el literato con motivo de su ingreso en el Instituto de Francia, le insistió en la puesta en música de alguno de sus versos⁶¹³. A pesar de esta insistencia, unida a la de Carmen Bravo, las piezas no vieron la luz hasta los años setenta, para las cuales, tuvo que ser la propia pianista la que demandara los derechos de utilización a uno de los familiares de Valéry, ya que según ésta, Mompou era reacio a dicha petición⁶¹⁴.

En cuanto a las características estilísticas de estas obras, cabe señalar que la escritura de éstas no difiere sustancialmente de aquellas escritas durante la primera mitad del siglo XX. De este modo, son resaltables algunas características constantes en toda la producción de Mompou como la preferencia del estilo silábico remarcable en todas las piezas y por tanto, la ausencia de melismas en el discurso vocal, el punteo melódico y rítmico de la voz mediante la línea del soprano en el piano (‘Yo sé cual

⁶¹⁰ GARCÍA ESTEFANÍA. *Federico Mompou*, pp. 31-32.

⁶¹¹ La crónica del concierto fue recogida en primer lugar por Juan Arnau el 4 de octubre (MOMPOU, Frederic. Retalls de premsa sobre Mompou. FM, BNC. M 4987/52, 28) y el 6 de octubre en ABC por Antonio Fernández-Cid (FERNANDEZ-CID, A. “Crónicas musicales”, ABC, Madrid, 6 octubre 1971, p. 21). El estreno de este ciclo en Barcelona tuvo lugar el 19 de enero del año siguiente en el Palau de la Música, bajo la interpretación de Carme Bustamante y el propio compositor (MOMPOU, Frederic. *Programes de mà*. FM, BNC. M 4988/65,2).

⁶¹² MOMPOU. Documentació Patrimonial. Contractes. FM, BNC M 4983/34,1.

⁶¹³ Cit. BARCE. *Federic Mompou*, p. 41.

⁶¹⁴ Conversaciones de la investigadora con Carmen Bravo.

objeto), los compases simples ('Volverán las oscuras golondrinas'), la presentación de secuencias de acordes en paralelos dentro de una estructura no diatónica ('La fausse morte'), la reiteración de los intervalos de segunda, cuarta, quinta y sexta (*Sant Martí*), la superposición de intervalos no tríadicos para la construcción de acordes ('Olas gigantes'), la apertura de los mismos (denotadora de la necesidad de una mano extensa para su interpretación), la adición de notas de adorno en el piano (*Sant Martí*), continua utilización de patrones rítmicos corto-largo ('L'insinuant' y *Primeros Pasos*) y la fricción tonal o modal entre el discurso vocal y el pianístico, estas dos últimas características son también observables en cualquier de las canciones líricas.

Con respecto a las divergencias encontradas en este corpus de piezas las más significativas llaman la atención sobre la nueva consideración en la escritura de la voz y el piano. De este modo, las líneas vocales se mueven dentro un registro más amplio que el denotado en las obras anteriores, propio de una soprano dramática, el cual llega a alcanzar el 'sol5' ('Yo soy ardiente, yo soy morena').

The image shows a musical score for a vocal piece. It is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system begins with the tempo marking 'a tempo' and 'più mosso'. The second system features a 'più' marking. The third system includes 'più calm.' and 'rit.' markings. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and melodic lines in the right and left hands.

Ejemplo 66. 'Volverán las oscuras golondrinas', cc. 35-49

Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que la interpretación del discurso vocal se complica sustancialmente debido a los saltos que requiere Mompou. El ejemplo anterior revela como en el discurso vocal se suceden continuos saltos de cuartas ascendentes y descendentes e incluso octavas, las cuales no eran comunes en las composiciones escritas hasta la década de los cincuenta.

No es solo el soprano vocal el que muestra dichas dificultades de interpretación, sino también el instrumento. La línea del soprano en el piano supera continuamente al del cantante (*El niño mudo*), presentando además, ciertas características definitorias de nuevos planteamientos de escritura como los valores irregulares de tresillos (también en

la puesta en música de versos de Lorca), fusas ('Le sylphe') y cascadas de notas diatónicas simulando arpeggios ('Le vin perdu').

Dentro de este nuevo uso rítmico destaca *Sant Martí*. En dicha canción lírica sobre 'Fa mayor' sin armadura, se utiliza por primera vez un compás compuesto gracias a la presentación inicial del 6/8 que es alternado por cambios de compás a $\frac{3}{4}$ en el transcurso de la misma. La novedad en ella consiste en la interrupción, dentro de la subdivisión ternaria, de un motivo de tres corcheas (c. 5 y 9) que cambian el pulso a subdivisión binaria, es decir al $\frac{3}{4}$.

Pe - dra fer - ma

en - tre mun - ta - ñas. Ull de serp o - lor de

Ejemplo 67. *Sant Martí*, cc. 1-9

Al mismo tiempo es llamativo en esta canción lírica, los continuos saltos del discurso vocal junto al ritmo sincopado que se establece entre las dos manos del piano.

El ciclo de *Bequerinas* destaca por el interés de Mompou en resaltar el contenido de los poemas. Esto es especialmente evidente en la primera de las piezas, 'Hoy la tierra y los cielos me sonrían' gracias a la concordancia entre clímax textual y musical. Así, el cuarto y quinto verso ('la he visto y me ha mirado/hoy creo en Dios') que establecen el punto determinante de todo el contenido poético es enfatizado, por la escritura musical gracias a la presentación del registro más agudo de toda la composición en la voz.

Hoy la he vis - to la he vis - to y me ha mi - ra - do.

Hoy cre - o en Dios Hoy cre - o en Dios.

mf *f*

molto rit. *p* *molto rit.*

Hoy cre - o en Dios. Hoy cre - o en Dios.

p *pp*

Ejemplo 68. 'Hoy la tierra y los cielos me sonríen', cc. 17-40

La voz está provista así, de una gran cantidad de indicaciones agógicas y dinámicas que sirven para subrayar el contenido del texto, mediante los reguladores, los ritardandos y el calderón (c.25), e incluso mediante el contorno melódico ascendente y descendente (c.23-26). El registro del piano procura al mismo tiempo esta enfatización debido al registro de la soprano por encima de la voz, las octavas dobladas, las quintas abiertas y la extensión en el recorrido del piano. Mompou modifica estos últimos versos para enfatizar su contenido, ya que en el poema de Bécquer solo se recitan una vez, mientras que el músico los hace oír dos veces más tras un breve interludio instrumental.

La siguiente pieza destaca por su textura homogénea conseguida en el piano gracias a la presentación continua de dieciséis notas en valores de semicorcheas por compás, divididas a su vez en grupos de cuatro en las cuales, la primera de cada una está formada por diferentes intervalos. Este motivo rítmico sirve para describir también el contenido del texto, al simular gracias a su recurrencia e intensidad los ‘invisibles átomos del aire’ que menciona el poema. Es llamativo que el compositor se abstenga de presentar en esta composición algún interludio pianístico, ya que prácticamente la totalidad de sus obras lo contienen: en ‘Los invisibles átomos del aire’, con exclusión del primer compás y el final de la coda, la voz solo deja de oírse en el compás 7, manteniendo por su parte un registro similar a la pieza anterior, aunque mucho más equilibrada en su interpretación, en la que la continua presencia de intervalos de semitono demanda a su vez dicho carácter. La proliferación de secciones creadas a partir de cromatismos es uno de los rasgos característicos de *Primeros pasos*, especialmente en los compases 1-13.

Lo primero que destaca en la tercera canción lírica de las *Becquerianas*, ‘Yo soy ardiente, yo soy morena’, es la utilización de un ritmo de Polo junto con el frecuente uso de tres pentagramas para el piano. Es el mismo tiempo la pieza de mayor dificultad de interpretación. De este modo, el soprano debe solventar continuamente líneas ascendentes y descendentes configuradas a través de saltos de séptima, tritonos e incluso octavas que corresponde con el aire desenfadado de la voz poética. Al contrario de lo que ocurre en la pieza anterior, la sintaxis literaria es respetada por la musical, no produciendo ninguna modificación en el contenido del texto. A su vez, las tres estrofas del poema son precedidas por un interludio pianístico que sirve para diferenciar las unas de las otras. De igual modo, que la composición poética consta de un estribillo (‘¿A mi me buscas?/ No es a ti), la música corresponde a éste con la misma utilización del material tanto en la voz como el piano (cc. 23-26 y 49-52).

‘Volverán las oscuras golondrinas’, quinta canción lírica del ciclo, diferencia las seis estrofas textuales con el mismo procedimiento que en ‘Yo soy ardiente, yo soy morena’, con la única salvedad de que el interludio instrumental se reduce a dos compases precedidos por el valor rítmico más largo en el discurso vocal. Del mismo modo comparte correspondencia con la cuarta canción lírica de *Becquerianas*, ya que se trata de dos piezas monotemáticas: mientras que las dos secciones de ‘Yo sé cual objeto’ se mantienen prácticamente invariables (las únicas modificaciones vienen determinadas por la supresión o adición de sonidos, pero manteniendo siempre el piano y la voz el mismo contorno melódico y rítmico), en ‘Volverán las oscuras golondrinas’, Mompou utiliza procedimientos de transposición a la tercera y a la cuarta superior para dar variedad a su discurso.

Cabe llamar la atención sobre el contenido musical que acompaña al verso seis, sobre los compases 25-29:

The image shows a musical score for the song 'Volverán las oscuras golondrinas', measures 25-29. The score is in G major, 3/4 time, and 'a tempo'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a chromatic ascent in the final measure, marked 'p-mf'. The piano accompaniment has a 'cresc.' marking and a similar chromatic ascent in the final measure.

Ejemplo 69. ‘Volverán las oscuras golondrinas’, cc. 25-29

Se trata de la única melodía cromática de todo el discurso vocal, destacada además por la escala de semitonos en octava de la mano izquierda. Al mismo tiempo, es la primera vez que aparece un crescendo completo en el soprano, llegando a su clímax con el sonido más agudo de ésta, sobre la sílaba ‘plar’.

Y cerrando el ciclo, el sentido desolador y dramático que adquiere la voz poética en ‘Olas gigantes’, es traducido en la canción lírica a partir de los valores de fusas a modo de arpeggios que recorren todo el piano y aquellas incluidas en la sección vocal.

Las *Cinco melodías* sobre textos de Paul Valéry de 1973 son la última contribución de Mompou al género para canto y piano. En ellas, aún mantenido la fricción entre discurso vocal e instrumental, destaca la habilidad del compositor en la construcción de secuencias tonales funcionales. En ‘La vin perdu’, tercera pieza, puede observarse algunos ejemplos con respecto a dicha utilización:

The image displays a musical score for the piece 'La vin perdu'. It is written for voice and piano. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'Sa trans - pa - ren - ce ac - cou - tu - mé - e' and the piano accompaniment. The second system shows the vocal line with the lyrics '- près u - ne ro - se fu - mé - e' and the piano accompaniment, which includes a section marked 'a Tempo' and 'p'.

Ejemplo 70. ‘La vin perdu’, cc. 59-69

Así, en los compases 59 a 68, los acordes de novena de dominante con treceava añadida son precedidos del segundo grado menor, dejando vibrar al mismo tiempo el último, para crear un juego de resonancias muy del gusto de Mompou: desde el quinto de ‘re’ en el c. 59, se suceden el segundo y quinto de ‘do’ (cc-60-61), el segundo y el quinto de ‘sib’ (cc. 62-63) y finalmente el segundo y el quinto de ‘lab’ (cc.64-65). Esta progresión de naturaleza evidente funcional no había sido usada en las piezas de las décadas anteriores.

Al mismo tiempo, cabe llamar la atención sobre los motivos rítmico-melódicos de la mano derecha de piano durante los cc. 68-69 (basados en el tritono) debido a su continua persistencia durante la primera (cc. 1-48) y tercera (cc. 68-92) secciones temáticas de la composición. La misma recurrencia a un motivo rítmico-melódico

utilizado para dar unidad a la composición es destacado en la última pieza del conjunto, 'Les pas'.

También es reseñable dentro del ciclo, la presencia de apoyaturas no resultas presentadas en la basa de los acordes, como ocurre por ejemplo durante los versos seis ('Hasard ou génie?') y ocho ('La tâche est finie') dentro de 'La sylphe':

The image displays two systems of musical notation for the piece 'La sylphe'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system includes the lyrics 'vu ni con - nu, Ha - sard ou gé - nie ? A pei - ne ve - nu' and is marked 'Poco rit.'. The second system includes the lyrics 'La tâche est fi - nie!' and 'a Tempo'. The piano accompaniment features complex chordal textures with many notes, some of which are not directly supported by the vocal line, illustrating the 'falsas relaciones cromáticas' mentioned in the text.

Ejemplo 71. 'La sylphe', cc. 36-48

Entre los compases 37-38 y 40-41 se producen además falsas relaciones cromáticas entre el piano y la voz.

La canción lírica destaca además, tanto por el largo interludio instrumental entre los compases 21-34, y por la relación entre el piano y la voz. De tal modo, el discurso vocal se despliega a través de breves frases que alternan con breves frases instrumentales en una suerte de pregunta y respuesta: ya que en el caso de que suenen juntos los dos, el piano puntea la melodía vocal.

Musical score for 'La Sylphe' by Mompou. The score consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Dans le vent ve - nu!" and is marked *f* and *Poco rit.*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and is marked *f* and *a Tempo*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Ejemplo 72. 'La Sylphe', cc. 18-23

Las canciones líricas compuestas por Mompou durante la segunda mitad del siglo XX destacan por ser la condensación de su estilo, pero al mismo tiempo por la presencia de nuevos elementos que denotan mayor seguridad en su escritura.

CAPITULO V. ESTUDIO COMPARADO DE LAS CANCIONES LÍRICAS DE MOMPOU

El estudio analítico realizado sobre las canciones líricas de Mompou revela la utilización de diferentes recursos poético-musicales que en algunas de estas obras se reiteran, mientras en otras sirven para crear composiciones únicas. Justamente por eso, la presente investigación advierte que es más apropiado clasificar las canciones del compositor de acuerdo con dichos procedimientos que reunir las piezas tratadas según unos parámetros estilísticos vinculados a una determinada etapa creativa. En este sentido, es Mompou mismo quien da la clave interpretativa para catalogar su producción musical, ya que en lugar de dividirla por etapas o por estilos, afirmaba que su único interés fue «exaltar el sonido en sí mismo utilizando siempre los mismos mecanismos»⁶¹⁵, y hacer referencia a las influencias externas que actúan sobre su inspiración: el paisaje catalán urbano, por la naturaleza o por el folclore⁶¹⁶. Los elementos internos, en cambio, es decir los recursos poético-musicales, se definen como constantes compositivas. En efecto, a partir de la vuelta del compositor a Cataluña en 1941 se advierte un asentamiento de los procedimientos utilizados en las décadas anteriores, que en ningún caso podría definirse como una evolución o un cambio de etapa creativa, sino la afirmación y la plena consolidación de su propio estilo, alcanzando su máximo esplendor en las canciones líricas escritas durante la segunda mitad del siglo XX⁶¹⁷.

Por lo tanto, la unidad y diversidad del catálogo viene determinada por el provecho que obtiene el compositor de los textos, la forma musical, el tratamiento rítmico-melódico, los planteamientos armónicos, la recurrencia a recursos folclóricos y la relación entre texto y música.

⁶¹⁵ Mompou cit. en HOLLAND. *Federico Mompou: a Performer's...*, p. 32.

⁶¹⁶ BARCE. *Federic Mompou*, p. 71.

⁶¹⁷ Otros estudios realizados sobre las canciones líricas de Mompou (Vid. Capítulo I) también concuerdan en señalar esta ausencia de períodos creativos ya que, según éstos, no existe una verdadera evolución en la escritura de sus piezas vocales. Sin embargo, Bonastre señala un criterio cronológico para efectuar dicha división: desde 1911 a 1919, desde 1920 y 1937 y a partir del regreso de Mompou a Barcelona en 1942 (BONASTRE. "Mompou Dencausse, Frederic", p. 658). Aún coincidiendo en la uniformidad, Mellers resalta el hecho de que Mompou escribiera canciones líricas posteriormente a las de piano, relacionando este hecho con la idea de que sus mejores piezas son las que se compusieron en una época más tardía. Sin embargo, Mellers no tiene en cuenta una diversidad de estilos entre obras tempranas y tardías, limitándose a evidenciar que Mompou había desarrollado un estilo de escritura ya desde sus primeras piezas (MELLERS, W. "Mompou's Elegy". *The Chesterian*, 25 (1952), p. 47).

1. Los textos

La elección de los poemas que Mompou puso en música estuvo determinada, en muchos casos, por la relación de éste con los poetas, pero también por el influjo de los intereses literarios de su estrecho círculo de amistades. Por lo que se deduce de la investigación realizada, a la hora de poner en música ciertos textos, fue más habitual que Mompou los eligiese debido a las razones señaladas, que él mismo decidiera utilizarlos por su atracción poética. Esto presupone entonces que el compositor, a pesar de su gusto por la lectura, estuvo más interesado en trabajar el aspecto musical que el poético de sus canciones líricas, e incluso que su verdadera motivación para el trabajo sobre el género no se debiera solo a intereses puramente literarios, sino que también representara una forma de coordinar su trabajo con el de otros compañeros de generación. Así por ejemplo, el texto de *L' hora grisa* (1915) es obra de su íntimo amigo Manuel Blancafort, gestada cuando los dos compositores compartían preocupaciones y anhelos profesionales en el balneario de La Garriga. La utilización de este poema no puede justificarse, obviamente, por la calidad poética del texto de Blancafort, sino por la profunda amistad entre ambos compositores, que se encontraban en un momento vital similar y querían englobar en su reciente trayectoria artística una obra conjunta. En efecto, la importancia que Mompou otorga a dicha pieza hace que la considerara como la primera de sus obras para canto y piano, aún cuando antes de escribirla, ya había compuesto al menos ocho canciones líricas. Éstas permanecen todavía inéditas y en su mayoría basadas en textos de Maeterlinck: la selección de dichos poemas en 1914, con cuya puesta en música Mompou se inicia realmente en la escritura lírica, estuvo condicionada por la influencia que ejercieron sobre el compositor los gustos literarios de su íntimo amigo Guillem Viñes (hermano del conocido pianista). Resulta curioso que Mompou decidiera poner en música, por influjo de su compañero, un poema en francés cuando estaba en Barcelona, y no cuando unos meses se encontraba en París y las obras en lengua francófona estaba más a su alcance. El verdadero interés de Mompou en este caso está lejos de relacionarse con su interés por descubrir el provecho que dicha literatura podría obtener en sus canciones líricas, sino por su introducción en el género desde un punto de vista puramente musical.

Ya en la década de los años cuarenta, la creación de las piezas del *Combat del somni* (1942-1948) está sujeta a la amistad de Mompou con el literato Josep Janés. La relación profesional y personal entre ambos surgió a raíz de los primeros encuentros del compositor con la que luego se convertiría en su esposa, Carmen Bravo, que le invitaba

a acompañarla en las veladas poético-musicales organizadas por los Janés, a las que ellas asistía debido a la amistad que compartía con la esposa del poeta.

Las escasas piezas surgidas a través de encargos hicieron que Mompou trabajara a partir de textos de poetas reconocidos a nivel europeo como Goethe (para *Maig* de 1932) o Gustavo Adolfo Bécquer (*Bécquerinas* de 1970); en otras ocasiones y generalmente en relación a textos en catalán, los poetas compartieron una proyección más localista (como Tomás Garcés y Josep Carner), mientras que a partir de su regreso definitivo a Barcelona, Mompou puso en música sus primeros poemas en lengua castellana gracias al trabajo de poetas con proyección nacional y extranjera (Juan Ramón Jiménez y San Juan de la Cruz y Federico García Lorca)

Son pocas las canciones líricas en las que el mismo compositor decidió la elección de los textos sin estar motivado por los intereses de otros. En estos casos, el contenido semántico de los textos servía para describir su estado anímico, siendo éste frecuentemente autor de los mismos. Así, los poemas que el músico escribió para las *Quatre melodies* (1926) reflejan la tristeza que la crisis de su relación sentimental durante la década de los años veinte en París, patente además en el epistolario; a estos mismos parámetros responden *Ets l'infinit* y *Et sento que vens* (ambas de 1944).

Otro caso ilustrativo del reflejo del contexto afectivo de Mompou en el texto de las canciones líricas, es la utilización del salmo 'De Profundis', propio de la misa de difuntos, con el que Mompou compone su *Psalm* (1936) en paralelo con el fallecimiento del padre del compositor. Asimismo, el empleo en 1938 de la melodía popular *El testament d'Amelia* para la canción lírica que el compositor regaló a Conchita Badía con motivo de su partida a Argentina en exilio, se entiende como la expresión de la añoranza por Cataluña que ambos sentían al estar alejados de su tierra.

Los textos de las canciones líricas de Mompou se articulan alrededor de cinco temáticas principales de índole sentimental o personal (amor, naturaleza, infantil, melancolía y religión) coexistiendo varias de ellas dentro del mismo poema. Existe una evidente concordancia entre la dificultad semántica del poema y el grado de elaboración musical de las canciones líricas en las que se utiliza, junto con un intento de utilizar nuevos recursos en estos textos. Así por ejemplo, el poema con más calado sentimental de los años veinte fue *Le nuage* de Pomés, y para él, Mompou solicitó la lectura del texto por primera vez en una de sus piezas; sobre el poema de Juan Ramón Jiménez, 'Llueve sobre el río' de 1945 hizo uso de arpeggios, mientras que en piezas del mismo período como las *Comptines* de 1942 sobre textos infantiles, la construcción musical se

muestra mucho más sencilla; e incluso, la obra con mayores dificultades para su interpretación pianística (el ciclo de *Las cinco melodías* de 1973) está basado en el trabajo de uno de los poetas más relevantes del panorama literario universal, Paul Valéry.

De este modo, en primer lugar, deben destacarse los temas relativos a las relaciones amorosas, ya que, este tipo de asuntos repercutió directamente sobre la continuidad de su trabajo⁶¹⁸. De esta década cabe destacar la colección *Quatre melodies* (1926), en la que los textos poéticos escritos por Mompou evocan las relaciones amorosas como un deseo inasible. Dicha inaccesibilidad también se encuentra en *Aureana do Sil* (1951), en la que Ramón Cabanillas canta al amor platónico que solo existe en su imaginación⁶¹⁹. Del mismo modo que para Mompou la mujer representaba la fuente primaria de inspiración de toda su música, esta idealización femenina también se observa en los textos de Janés dentro del *Combat del somni* (1942-1948): la voz poética sufre por no poder acercarse ni a ella ni a su envidiada perfección, ya que la muerte separa al poeta de la amada.

La segunda temática destacable en los poemas de las canciones líricas se centra en la contemplación de la naturaleza, entendida no como un elemento exterior al hombre, sino íntimamente relacionado con éste. En la *Cançoneta incerta* (1926), la naturaleza es el símbolo elegido para traducir la fragilidad y la incertidumbre propia de la vida humana y, en *Quatre melodies* (1926), la evocación de ésta hace despertar los cinco sentidos del hombre que responde a las sugerencias naturales del bosque: esto es evidente sobre todo en ‘Cortina de fullatge’, donde el sujeto poético evoca la ‘caricia de la luz tierna sobre tus ojos’. La misma referencia está en ‘Llueve sobre el río’ (1945), en la que Juan Ramón Jiménez recrea ‘el ansioso olor a pétalo frío’. En otros, en cambio, el elemento natural se reduce a la mera contemplación de un paisaje; esto ocurre en *L’hora grisa* (1915), en la que Blancafort evoca presumiblemente el entorno natural de La Garriga, e incluso en *Maig* (1932), donde Goethe describe en versos los cambios del bosque al llegar la primavera.

La tercera temática a la que Mompou recurre es el mundo infantil, utilizada como hilo conductor para sus ocho *Comptines*, en las que se alternan poemas en catalán,

⁶¹⁸ Incluso, durante los años veinte Mompou comentó por carta a Blancafort que los problemas amorosos le impedían centrarse en sus composiciones. Carta de Mompou a Manuel Blancafort, 10 abril 1924 (MOMPOU, Frederic. Correspondència a Manuel Blancafort. FM, BNC. M 5022/2).

⁶¹⁹ Recuérdese por ejemplo, que en la década de los años diez, el compositor estuvo profundamente enamorado de una mujer doce años mayor que él (JANÉS. *La vida callada...*, p. 42.), y posteriormente de la casera de su residencia parisina, la cual era casada y tenía dos hijos (*Ibid.*, p. 76).

francés y castellano. Estos textos proceden de la lírica popular, de ahí la repetición de palabras y el recurso a la rima consonante. Además, se observa: el uso de la personificación de los animales que protagonizan acciones típicamente humanas como beber vino, recreando también un clima distendido para acciones consideradas ejemplos negativos de conducta para los niños (III 'Comptine', 1926); el recurso a retahílas infantiles utilizadas en juegos de sorteo ('Pito, pito colito', 1943); Mompou compuso explícitamente dichas piezas para un público infantil ya que en algunas ocasiones éstas nacieron como regalo para algún niño (*Comptines* VII-VIII, 1948). La utilización de temas infantiles permite al compositor recrear musicalmente los juegos de niños y su mundo imaginario de animales o seres inanimados.

La melancolía y la insatisfacción existencial configura el cuarto tema puesto en música. En 'Llueve sobre el río' (1945), el poeta identifica la pena en un paisaje frío después de la lluvia, mientras que la incertidumbre del porvenir queda perfectamente reflejada en la *Cançoneta incerta* (1926), en la que la vida del hombre se vuelve día tras día en un devenir absurdo. Este sentimiento produce tal insatisfacción que lleva al poeta a privar la realidad que le rodea de todo tipo de racionalidad o sentido, como ocurre en *Serres Chaudes* (1914). *La cançó de la fira* (Garcés, 1948) plantea un deseo de evasión: el poeta se siente alejado y desconcertado dentro de la frivolidad de la fiesta y es atraído por las estrellas, al mismo tiempo que su alma por un deseo inmortal. De este modo, a lo largo del texto de Garcés elegido por Mompou se evocan en más versos la naturaleza, el amor, el cielo como emblema de la perfección y la realización de un ideal imposible. Por último, debe señalarse que en 'Llueve sobre el río' (1945), Juan Ramón Jiménez refiere su 'sueño en un vago mundo' y en *Le nuage* (1928), Matilde Pomés relata un viaje por un mar irreal, donde la barca camina hacia su deseo de perfección, aunque desde el principio se intuye que no llegará a buen puerto. Es decir, la pena existencial en Mompou radica en la insatisfacción que el mundo real le produce y en la impotencia de poder remediarla, lo cual desemboca en su deseo de evasión que coincide con el mensaje de los poemas elegidos.

El quinto y último de los temas utilizados por Mompou es la religión, apreciable especialmente en la puesta en música de textos de San Juan de la Cruz (*Cantar del alma*, 1944) y del salmo 179 del 'Libro de los salmos' (*Psalm*, 1936). Según los biógrafos, la religión jugó siempre un papel decisivo en vida del músico y sin ser

practicante, este sentimiento lo vivió de manera íntima y espiritual⁶²⁰. En los textos religiosos que elige Mompou se hace referencia a un sentimiento sereno e interior, en ningún caso se ostenta públicamente y a menudo se configura como un acto de pura fé (Véase el poema de San Juan de la Cruz en el que la voz poética acepta los misterios de la divinidad sin poder entenderlos).

Lo cierto es que, a pesar de las cinco diferentes temáticas abordadas en los poemas puestos en música, existe un substrato común de melancolía y desasosiego que impregna el contenido de la mayoría de ellos, fácilmente relacionable con el carácter del compositor. Por lo tanto, el músico elige cada uno de estos temas porque representaba de forma literaria, sus preocupaciones personales en cada uno de los períodos en los que fueron utilizados.

2. La forma

El músico afirma su gusto por estructuras claras y sencillas que aseguren la perfecta simetría de la obra. Así, las diferentes secciones se presentan de modo evidente y definido, otorgando a la pieza cierta monotonía sonora, ya que no sugieren ningún tipo de expectación al oyente, ni nuevas dificultades para los intérpretes. De hecho, el músico no utiliza en sus composiciones para canto y piano la forma *durchKomponiert* que tanta variedad podría haber otorgado al discurso. La única excepción a esto puede hallarse en 'Los invisibles átomos del aire' (1970), en la que la melodía vocal se sucede a través de una acumulación de ideas musicales sin repetición: a su vez el acompañamiento pianístico se mantiene homogéneo durante toda la pieza.

La mayoría de las canciones líricas adaptan la forma del poema, haciendo coincidir la división de las estrofas textuales con las musicales: el compositor no duda en modificar o repetir alguna de éstas para poder conformar la forma musical requerida. Así por ejemplo, en *L' hora grisa* (1915), Mompou vuelve a repetir los dos primeros versos del poema de Blancafort al final del mismo para lograr una forma de *lied* estrófico.

El interés por las formas breves es una constante en las piezas para canto y piano de Mompou (como también en sus obras para piano solo) y en sus propios principios estéticos, que quedaron en gran parte recogidos en sus diarios personales. Su principal preocupación era dar a sus obras concisión y parquedad antes que complicados

⁶²⁰ JANÉS. *La vida callada...*, p. 90.

desarrollos. Dicho aspecto puede justificarse en parte, por el hecho de que los poemas puestos en música denotan un contenido semántico fácilmente comprensible, el cual no sugiere o incita a la escritura de este tipo de elaboraciones rítmico-melódicas.

A pesar de esta preferencia del compositor, cabe destacar la extensión de algunas de sus piezas, como *Le nuage* (1938), *Psalm* (1936) y el ciclo del *Combat del somni* (1942-1948), que se caracterizan incluso, por la utilización de nuevos procedimientos poético-musicales que no aparecen en otras obras relativos al tratamiento del texto, a la presencia de fragmentos a capella y al uso del desarrollo motivico. Como ha revelado el análisis tanto poético como musical, estas composiciones presentan no solo construcciones formales y temáticas más complicadas o variadas que el resto de las canciones líricas, sino que al mismo tiempo, las estructuras poéticas de éstas muestran mayores complejidades tanto a nivel semántico como sintáctico.

Especial importancia debe darse a la función de los preludios y postludios instrumentales de las canciones líricas. En la mayoría de las ocasiones en las que Mompou los emplea, sirven para introducir las secciones temáticas iniciales utilizando el mismo material sin apenas variaciones (en el caso de los preludios), que serán continuadas en los postludios finales ('*La fausse morte*' de 1973). Por lo tanto, el compositor requiere desde el comienzo de la pieza la atención de todo su discurso. En otras ocasiones, el material del postludio también introduce las melodías iniciales pero con algunas modificaciones melódico-rítmicas, manteniendo, en estos casos el tratamiento armónico de las secciones con voz ('*Damunt de tu només les flors*', 1942).

La disposición del material vocal y pianístico de las canciones líricas se organiza principalmente dentro de tres formas musicales: la forma lied tripartita, la forma estrófica y la forma de lied bipartito ampliado o modificado.

La forma de lied tripartito aparece con mayor asiduidad en las composiciones líricas gestadas durante los años cuarenta, más extensas que las canciones compuestas en las décadas anteriores. En el caso de utilizar dicha estructura, ésta aparece en la mayoría de las piezas en su forma más elemental, es decir, sin modificaciones, como en *Cançoneta incerta* (1926). No obstante, en el caso de que el músico no recurra a su normal utilización (es decir, variando notablemente la recapitulación), ésta no pierde la claridad de exposición, reconociéndose el material de partida, ya que las variaciones son muy sutiles: la mayoría basadas en la transposición del contenido temático y de las melodías vocales e incluso, variaciones del centro tonal o modal. En algunas piezas, y teniendo en cuenta que el discurso de Mompou se caracteriza siempre por la monotonía

y sencillez del mismo, el compositor recurre sin embargo, a proponer modificaciones entre las secciones que, en su caso, podrían considerarse más osadas. Por ejemplo, en ‘Fes-me la vida transparent’ (1950) es el piano que vuelve a presentar el tema en la recapitulación y no la línea vocal, y en ‘Llueve sobre el río’(1945), las melodías A y B de la presentación se escuchan en orden inverso en la recapitulación.

Después de la forma de lied tripartito, la más utilizada por Mompou es la estrófica, en la que son distinguibles escasas variaciones del material, ya que el músico prefiere repetir las mismas frases melódicas continuamente, produciendo una sonoridad monótona. Por ejemplo, en ‘Neu’ (1926), las dos secciones que constituyen la forma estrófica son exactamente iguales, con la única salvedad de que el compositor transporta una cuarta justa ascendente el discurso musical puesto en música durante la segunda. También es evidente esta forma en las restantes piezas de *Quatre melodies* (1926) y en algunas de las *Comptines* (la segunda de 1926 y la tercera de 1943); con respecto a las composiciones de los años cuarenta, la forma estrófica es utilizada únicamente en la ‘Pastoral’ (1945), en el *Cantar del Alma* (1944) y en *Aureana do Sil* (1951).

El insistente uso de esta forma queda justificado por el hecho de que permite la repetición constante del material casi en los mismos términos iniciales. Las diferentes secciones se relacionan mediante la adición de ideas musicales similares tratándose, en la mayoría de los casos, de una yuxtaposición o repetición de material. Es, sin embargo, en las *Cinco melodías* (1972) sobre textos de Paul Valéry donde pueden hallarse los mayores ejemplos de variación del material, y especialmente en ‘Le sylphe’, demostrando el compositor en ella, no solo un estilo completamente definido y asentado, sino al mismo tiempo la maestría de éste.

La tercera forma empleada es aquella basada en la repetición copla-estribillo, lied ampliado o modificado, especialmente evidente en los textos de carácter popular (‘J’ai vu dans la lune’, de 1926, y ‘Aserrín, aserrán’, de 1943), en los basados en los poemas de Bécquer (en las que Mompou elige esta estructura, respetando así la disposición de los poemas, los cuales también se basan en la sucesión de copla y estribillo) y en ‘Damunt de tu només les flors’ (1942), en la que si bien la música utiliza una forma rondó, el poema no procede de igual modo.

Junto a estas tres formas, deben destacarse dos canciones líricas que no se ajustan a ninguna de las mismas: en ambos casos se trata de dos piezas inéditas y al menos en la primera, no finalizada. Así, especial atención merece la forma del *Psalm* (1936) debido a que su estructura pretende asimilarse a la de un salmo medieval

mediante la yuxtaposición de secciones salmódicas, antífonas e instrumentales, lo cual confiere a la pieza una gran originalidad. Aunque esta pieza supone un punto de inflexión en la escritura mompuniana para canto y piano, el compositor no debió sentirse muy cómodo trabajando sobre ella ya que, a pesar de encontrarse en un avanzado estado de elaboración, no está completamente terminada. A pesar de esto, el músico volvió a utilizar ciertos procedimientos iniciados en ésta, como por ejemplo la escritura de a solo para la voz, que posteriormente utilizaría en la pieza sobre el texto de San Juan de la Cruz.

Por último, *Gocémonos amado* (1944) sobre la estrofa 36 del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, breve forma monotemática en la que se emplea una frase musical dentro de una sola sección.

3. Tratamiento de melodía y ritmo

Las canciones líricas escritas por Mompou durante la primera mitad del siglo XX muestran una marcada tendencia hacia el uso de materiales sencillos y un restringido aprovechamiento del trabajo de desarrollo sobre los materiales empleados. Ambas características son comunes a otros géneros utilizados por el compositor, y especialmente recurrentes, en las obras para piano solo. De hecho, no existen marcadas diferencias entre la escritura de ambos géneros, permaneciendo ambos muy homogéneos en cuanto a variedad de recursos utilizados. Así, Mompou concibe la plantilla para voz y piano de igual modo que aquella para piano solo, es decir, en la mayoría de las piezas, el discurso vocal es entendido como una línea más del entretejido armónico: frecuentemente doblada por alguno de los registros del piano. De este modo, prima la música sobre el texto, ya que la voluntad del compositor no es destacar el soprano vocal, sino integrarlo dentro del discurso.

Las melodías empleadas por Mompou en sus canciones líricas, tanto las presentadas en la voz como en el piano, pueden estar basadas en la repetición de sonidos al unísono (como en la primera ‘Comptine’ de 1926, en la que se repiten, en el bajo instrumental, el primer y quinto grado de Do Mayor en la primera figura de cada idea rítmica a modo de obstinato, mientras que la melodía vocal también insiste en el quinto grado; o bien, en ‘Rosa del camí’, a través de unísonos en la primera idea musical en la voz y en el acompañamiento pianístico); en la unión de pequeñas bordaduras con sentido ascendente (halladas por ejemplo en ‘Rosa del camí’ de 1926, en la melodía de la voz de a2; en *Le nuage* de 1928, durante la melodía vocal y el

soprano instrumental; y en las *Comptines* de 1948, en el discurso vocal además de en el soprano y el tenor instrumental), o en diseños melódicos muy breves contruidos mediante grados conjuntos (*Aureana do Sil* de 1951). Además se detecta una tendencia por las repeticiones literales o modificadas que dan unidad y variedad a las composiciones.

Caracterizado por un fraseo normalmente breve y repetitivo, las fórmulas melódicas en el discurso de la voz están comprendidas frecuentemente entre la octava y la duodécima, dentro de una tesitura que puede ser interpretada por una gran variedad de cantantes mujeres, desde soprano ligera a contralto. De este modo, en las canciones líricas escritas durante la primera mitad del siglo XX, el músico no presenta grandes dificultades técnicas para las intérpretes, y evita así, la grandilocuencia vocal, entendida ésta como una exhibición de las virtudes del cantante de forma ostentosa. En efecto, la escritura de la línea vocal, debido a la profusión de indicaciones agógicas y dinámicas, requiere una evidente necesidad de realizar los sutiles cambios en ambos parámetros.

En relación a los intervalos empleados, la mayoría de ellos son de segunda, cuarta y quinta (estos últimos mayoritariamente empleados en las líneas internas del discurso pianístico). Cuando se utilizan diseños melódicos no basados en notas al unísono, éstos se construyen a través de pocos sonidos sin apreciables saltos. Así, por ejemplo, la voz de la primera ‘Comptine’ de 1943 no sobrepasa la cuarta justa, mientras que cada idea musical durante el antecedente de a1 en *Le nuage* (1928) no sobrepasa la tercera mayor o menor, en el registro de la voz, y la segunda mayor, en el registro agudo del piano. Diferente tratamiento interválico puede apreciarse en las piezas del *Combat del somni* (1942-1948) y en *Aureana do Sil* (1951), en las que hay abundantes saltos de quintas y sextas tanto en el material pianístico como vocal, mientras que en la *Cançó de la fira* (1945) destaca el uso de terceras y cuartas.

Mompou utiliza con asiduidad diferentes tipos de escalas para conformar, especialmente, las líneas vocales: aunque también pueden aparecer en el acompañamiento instrumental, éste se engloba en la mayoría de las canciones líricas dentro de una lógica armónica. Los tipos más usuales de escalas utilizadas son la melódica, la armónica y la hexacordal. Por ejemplo la escala melódica en la segunda ‘Comptine’ de 1926, la escala armónica en *Le nuage* y Sol hexacordal en la tercera ‘Comptine’ de 1943.

Es frecuente el cambio continuo de modalidades antes de que lleguen a establecerse o definirse completamente. En ocasiones, sin la presentación completa de

la escala determinante, la modalidad queda establecida gracias a la recurrencia de determinados sonidos sobre los cuales gravitan las diversas secciones melódicas. También es destacable el uso casi simultáneo de diferentes modos que el autor introduce pasando inesperadamente de unos a otros, contra las expectativas generadas en el oyente por la interválica y los sonidos polares empleados hasta ese momento en las líneas melódicas.

A pesar de la austeridad en la construcción de melodías vocales son destacables ciertos recursos que, empleados en su mayoría dentro del registro vocal, sirven para dar variedad a las canciones. En la recapitulación de *Le nuage* (1928), el compositor requiere la declamación del texto poético sobre el acompañamiento del piano; en *Cantar del Alma* (1944), la voz que se alterna con el piano canta diversas secciones ‘a capella’ en estilo gregoriano. De este modo, se observa en Mompou una evolución progresiva con respecto a la utilización del discurso vocal: si las canciones escritas durante su residencia en Francia destacan por la sobriedad y la escasa variedad de recursos en el tratamiento de la línea de la voz, a partir de los años treinta el compositor profundiza en el uso de las posibilidades sonoras de ésta donándole cierto lirismo. Por ejemplo en *Quatre melodies* y en las primeras *Comptines* (1926), la línea vocal se asemeja casi al discurso hablado debido a su ámbito reducido, que alcanza una mayor variedad y destreza técnica en el *Combat del somni* (1942-1948).

A partir de la década de los años sesenta, las canciones líricas presentan un tratamiento vocal todavía más refinado, llegando a contener secciones de cierto lirismo interpretativo. Así ocurre por ejemplo en *Sant Martí* (1962), pieza que destaca por los continuos intervalos de séptima y octava, junto a las anotaciones de ‘ten.’, las cuales obligan a la soprano a sostener algunos de los sonidos del registro agudo: mismas indicaciones pueden hallarse en ‘Hoy la tierra y los cielos me sonrén’ (1970). Debido a esto, las canciones líricas escritas a partir de dicha década presentan más dificultades de entonación e interpretación. Así por ejemplo, ‘Yo sé cual el objeto’ (1970), tiene diez cambios de tiempo, dentro de los veinte primeros compases.

Tanto la melodía vocal como el acompañamiento se caracterizan por la simplicidad rítmica, determinada ésta por la utilización de compases simples (y por tanto en su rehúso a la compuestos), e inclusive, en el aprovechamiento de la rítmica divisiva en detrimento de la aditiva.

De este modo, Mompou alterna de un modo casi sistemático la utilización de valores cortos y largos en el discurso vocal y el acompañamiento, llegando a formar

patrones rítmicos. Lo peculiar de este uso, es la presentación inicial de un motivo rítmico que aparece repetido en el transcurso de la obra sin apenas modificaciones. Es decir, la utilización rítmica de Mompou se caracteriza principalmente por su renuncia a la aparición de cambios que sirvan para dar variedad al discurso. Como ejemplo de utilización de valores largos, debe mencionarse la insistente repetición de negras en la voz de *L'hora grisa* (1915), en la de la segunda 'Comptine' de 1926, y en el acompañamiento pianístico de 'Fes-me la vida transparent' (1950); cabe también señalar la abundancia de valores cortos de corcheas en la primera pieza de la colección *El combat del somni* (1942-1948) y en 'Rosa del camí' (1926) y de las semicorcheas en 'Jo et pressentia com la mar' (1948). Las únicas dos piezas en las que se utilizan valores de fusas son *Le nuage* (1928), en la sección central, y 'Damunt de tu només les flors' (1942). Las figuraciones más largas como las blancas aparecen principalmente en el piano (y en su mayoría en el registro grave), como se observa en la primera sección de *L'hora grisa* (1915), en 'Neu' de 1926 (donde el bajo pianístico se desplaza principalmente a través de estas figuras), en *El testament d'Amelia* (1938), así como en el *Cantar del alma* y *Gocémonos amado* (ambas de 1944). Cabe destacar la utilización de valores de redonda en el ciclo *Serres Chaudes* (1914).

Dicha insistente repetición de determinados patrones rítmicos se realiza siempre con la idea de proporcionar un determinado efecto sonoro a modo de 'cantinela'. En su mayoría se basa en la alternancia de valores 'breve-larga-breve' (en la voz y en el registro agudo y grave del piano de la segunda 'Comptine', de 1926; en 'Rosa del camí', del mismo año, ocupando dicha figuración rítmica la mayoría de ideas musicales del material del soprano) ó se realiza a través de la concatenación de secuencias de 'larga-breve-larga' (compases 5 y 6 de 'Incertitud', de 1926). También están presentes pequeños binomios de 'larga-breve' de corchea con puntillo-semicorchea (en *Cançó de la fira* de 19145, en la sección central de 'Neu' de 1926, en el piano de la sección central de *Le nuage* de 1928, en 'Damunt de tu només les flors' de 1942 y en la 'Pastoral' de 1945) y blanca-negra (primera y última sección de *Ets l'infinits* de 1944). Son poco frecuentes los valores irregulares como los tresillos, utilizados en pocos ejemplos: en la coda de 'Incertitud' y en los compases 6 y 22 de la tercera *Comptine* de 1926. Cabe destacar además, la figuración de 'Fes-me la vida transparent' (1950), en la que el registro grave del piano ejercita la figuración de corchea con puntillo más dos fusas. De este modo, el ritmo del acompañamiento difiere muy poco de aquel denotado por la melodía vocal, ya que en la mayoría de las piezas, el primero es punteado y

resaltado por el soprano instrumental, al mismo tiempo que el bajo del acompañamiento realiza un patrón rítmico.

En cuanto a la conjunción de ambos parámetros, melodía y ritmo, conformando las diferentes ideas musicales, cabe destacar que éstas, no solo en género de la canción lírica sino también en las de piano solo, se suceden sin apenas modificaciones entre ellas y siempre repitiendo formaciones muy similares. En efecto, más que como ideas nuevas, se entienden como ‘detalles’ que varían solo en la presentación de nuevas armonizaciones dentro del mismo ambiente. Aún así, entre las piezas compuestas durante la primera mitad del siglo XX, debe descartarse ‘Damunt de tu només les flors’ (1942), en la que sí se aprecia un trabajo de desarrollo rítmico-melódico y en la que, además, se recurre a la transposición para hacer avanzar el discurso, al igual que en ‘Jo et presentia com la mar’ (1948), e incluso en ‘Le sylphe’ (1973). En la figuración rítmica en la tercera ‘Comptine’ (1926) y en *Le nuage* (1928) aparecen motivos temáticos derivados a partir de un pequeño trabajo de desarrollo en la primera sección.

De este modo, Mompou requiere la contención y la austeridad en sus piezas. Esta tendencia a la economía de medios es expresada también en el deseo de Mompou de evitar las secciones de desarrollo, aún cuando dichos materiales limitados y voluntariamente restringidos, se prestan a un trabajo motivico-temático que está ausente en la mayoría de canciones líricas. Es decir, esas células austeras son empleadas para escribir fórmulas simples o discursos que destacan por su monotonía. Las canciones líricas se mantienen fieles a unos elementos recurrentes, ya que ésta es la voluntad de Mompou: repetirlos de forma no demasiado alejada a la presentación original evitando la digresión y la sobrecarga de diferentes motivos temáticos. Por lo tanto, existe una voluntad expresa de evitar la direccionalidad de la pieza, puesto que el músico persigue el estatismo sonoro. En efecto, la sencillez es el resultado de la simplicidad de los materiales empleados como del uso que el músico hace de ellos.

Debido a esto, la transposición es el recurso más empleado para escribir sus canciones líricas, obviando de esa forma la técnica más elaborada de variación continua: se encuentran breves casos de transposición en casi todas las piezas analizadas (en el acompañamiento pianístico de *Le nuage* o en el *Psalm* de 1936, además que en los inéditos de *Et sento que vens*, *Ets l’infinits* de 1944 y en ‘L’insinuant’ de 1973).

También cabe señalar la presentación de nuevos motivos rítmico-melódicos que, debido a la continua monotonía de la escritura de Mompou, sirven para llamar la atención sobre la entrada de una nueva sección. Ello ocurre en el postludio de *L’hora*

grisa (1915), cuando después de los acordes sobre figuraciones de negras, Mompou indica 'lluny i alegre' para la interpretación de la sección final. Dicha sección, con la figuración rítmica de sardana, es inesperada por el cambio agógico y a la modalidad, la cual se difumina por el acorde en el registro agudo del piano.

En efecto, el compositor evita, en la mayoría de sus obras líricas, el trabajo de desarrollo, factor que explica la brevedad en sus composiciones.

4. Armonía

Es en la utilización de los recursos armónicos donde se encuentran la mayoría de las aportaciones de Mompou al género, puesto que ni en el tratamiento de las estructuras formales ni en la propia escritura vocal se aprecian rasgos de innovación. De este modo, el músico evita un discurso recargado y se centra en lo que él considera lo esencial dentro de la partitura, esto es, las sonoridades producidas en el tratamiento de la armonía. Aunque los acordes se construyen a través de principios tonales-funcionales, sus resoluciones y enriquecimiento por medio de notas extrañas no se basan en estos postulados, determinando así una genuina y distinguible sonoridad personal. Las disonancias, que sirven para colorear y crear tensión en un discurso de por sí monótono y repetitivo, son presentadas sin preparación, no pudiendo integrarse dentro de una secuencia armónica funcional (*Combat del somni*, 1942-1948). El lenguaje armónico de Mompou evoluciona desde el frecuente uso de la modalidad en sus primeras piezas (*Le nuage*, 1928) hasta una creciente y marcada utilización de la tonalidad en las últimas canciones (*Aureana do Sil*, 1951).

El compositor utiliza generalmente la presentación del acorde en estado fundamental en detrimento de las inversiones (*Ets l'infinit*, 1944), empleando además una disposición interválica abierta. El resultado es una sonoridad clara caracterizada por notas añadidas y apoyaturas no resueltas fácilmente perceptibles para el oyente (*Maig*, 1932). Asimismo, las disonancias quedan situadas, en la mayoría de los casos, en la línea de la voz o en la mitad del acorde junto con valores rítmicos largos para que sean escuchadas con mayor claridad (segunda sección temática de *Cançó de la fira*, 1948). Es frecuente la utilización de pedales sobre el primer y quinto grado (*L'hora grisa*, 1915).

En las piezas líricas de Mompou se refleja su interés por la elaboración de acordes surgidos a partir de la superposición de intervalos diferentes al de 3ª con

choques de 4^{as} y 2^{as}, la insistencia sobre notas polares que desvían la atención del centro tonal o modal, y extrañas resoluciones tanto mediánticas como por sextas francesas. Ejemplos de esto son: la insistencia sobre notas polares que desvían la atención hacia el centro tonal o modal (*L'hora grisa* en 'si', 'Cortina de fullatge' e 'Incertitud' en 'si' y 'mi' y, en II 'Comptine' de 1948, en 'si' y 'sol'); las resoluciones mediánticas de 'Neu' en 1926 y clásicas sextas francesas de *El cantar del alma* en 1944 y *Aureana do Sil* en 1951.

Una de las formaciones de acordes más repetidas dentro de las canciones líricas son aquellos en los que se incluye la tónica y la dominante de dos diferentes centros tonales, con segundas y sextas añadidas, que Mompou había defenido como el 'acorde metálico' (*L'hora grisa* y 'J'ai vu dans la lune'). Aún cuando este acorde mantenga dos sonoridades (o acordes) diferentes, el centro tonal queda definido a través de la repetición del primer grado. Debe subrayarse también la evocación de un estilo neomodal gracias al uso recurrente de cadencias de subtónica, que prueban el interés de Mompou por el modo eolio.

Dentro del tratamiento armónico destaca la habilidad del compositor por crear contrastes a través de los cambios de los centros tonales y modales. En escasas piezas una misma tonalidad o modalidad está presente en toda la composición (ocurre por ejemplo en *Aureana do Sil* de 1951).

La característica más importante con respecto al tratamiento armónico es la ausencia, en sus canciones, de una armonía conjunta entre el discurso vocal y el instrumental. La fricción entre ellos se establece a partir de la presentación de unas expectativas tonales o modales que no se corresponden entre la voz y el acompañamiento, puesto que en la primera se emplea una modalidad y/o tonalidad distinta a la del piano. Si se tiene en cuenta que las melodías del cantante se caracterizan, durante la primera mitad del siglo XX, por la sencillez y la austeridad de las mismas, dicha divergencia crea un contraste atractivo dentro de la monotonía melódica del conjunto de la pieza. La composición se libera de la aparente sencillez que le confiere su falta de desarrollo y recurre a la repetición de materiales, haciendo más patentes las discrepancias entre melodía vocal y piano, lógica consecuencia de la reiteración de los parámetros rítmicos y melódicos.

5. Relación texto-música

Las melodías vocales de las canciones de Mompou no revelan grandes dificultades técnicas, evitando la grandilocuencia del discurso y proporcionando a la puesta en música del texto una escritura principalmente silábica. El texto es siempre perfectamente comprensible, aspecto que también está influido por la utilización de sencillas formulas rítmicas. Además, el acento tónico de las palabras coincide en la mayoría de los casos con el tiempo fuerte del compás.

En cuanto a la concordancia texto-música, en Mompou predomina la relación semántica sobre la sintáctica. De igual forma que los textos utilizados evocan ciertos ambientes naturales o situaciones emocionales, la música explota sonoridades encaminadas a describir estas evocaciones, donde lo más importante es la imaginación y la sugerencia poética. Por lo tanto, en la relación música-texto el compositor no intenta detallar palabra a palabra el contenido semántico del poema, sino describir las mismas atmósferas, privilegiando la metáfora sonora y la musicalidad de las palabras. Este aspecto debe ponerse también en relación con su obra para piano, ya que el músico prefiere sugerir la evocación de un ambiente o sentimiento, antes que describir musicalmente una multitud de efectos dentro de una misma pieza pianística. Dentro de este aspecto, es fundamental el rol ostentado por el piano, porque es éste quien logra producir todas estas sugerencias. La voz es por lo tanto, la portadora del texto, la referencia semántica, ayudando al piano a proporcionarlo, pero sus canciones líricas podrían ‘subsistir’ sin la voz cantante.

Además, el rechazo de Mompou por el desarrollo temático coincide con la esencialidad de los poemas puestos en música, los cuales no utilizan tampoco, el progreso de las situaciones poéticas. Mientras las canciones líricas insisten en la repetición de ciertas sonoridades, los textos repiten continuamente la situación presentada inicialmente (*L' hora grisa*, 1915). Por lo tanto, tanto los escritores en sus poemas como Mompou en su música, privilegian la imaginación del lector o del auditor, el cual debe recrear todo el contenido musical y poético de la canción lírica.

La utilización de acordes que no resuelven de forma funcional, crea sensación de tensión sonora e incluyen, cierto aire de misterio y nostalgia, que sirve para describir la tensión poética de algunas de las canciones líricas (*Ets l' infinit*, 1944). Las disonancias introducen cierta rigidez sonora que acompaña a aquellos textos que evocan sensaciones y pensamientos interiores de tristeza o duda. Estas coloraturas armónicas recrean atmósferas estáticas relacionadas con las indecisiones sugeridas en los textos poéticos.

Así por ejemplo, en ‘Rosa del camí’ (1926) el discurso se apoya sobre un pedal de tónica (‘mi’), al que el compositor añade la novena (‘fa’) y la onceava (‘la’), que da a la pieza, cierta sensación de misterio: el estatismo también se obtiene por la ausencia de modulaciones, donde solo en los cc. 12-13 aparece un toque de color gracias a la alteración de la quinta del acorde sobre dominante y la sexta mayor añadida al acorde de tónica con onceava.

Las *Dos melodías* (1945), sobre poemas que evocan la contemplación de paisajes, presentan estas mismas características en cuanto a la relación música-texto. La primera pieza ‘Pastoral’, es un ejemplo de estos procedimientos, ya que su forma eutrófica enfatiza la misma melodía, solo variando la disposición de los acordes. El tema de la canción lírica presenta varios acordes con notas añadidas que crean cierta tensión, al superponer la novena, la undécima y la treceava (cc. 1-13).

El compositor hace además uso de las resonancias de los acordes para conseguir crear las atmósferas sugeridas por los textos, logrados en ocasiones, gracias a la utilización de pedales en su mayoría de quinta, octava o décima. Frecuentemente estos acompañan aquellos textos en los que se hace referencia al bienestar interior que produce el contacto con la naturaleza. Así, en *L’hora grisa* (1915), los pedales se construyen mediante superposición de cuartas y quintas; mientras que en la *Cançó de la fira* (1949), donde se destaca la belleza del cielo estrellado, los pedales se forman mediante intervalos de quinta y décima.

Por su parte, la frustración de las relaciones amorosas queda representado en la partitura gracias a la presencia de disonancias en tésituras muy reducidas y falsas relaciones: en ‘Ara no sé si et veig, encar’ (1950), la exasperación del amante se traduce en una línea vocal plena de saltos descendentes, sobre acordes de dominante con el quinto grado alterado, con choques de segunda.

Otro de las características de la relación música texto, es la descripción del humor poético, evidente sobre todo en los dos primeros ciclos de *Comptines* (1926 y 1943). En ellas los acordes se construyen, en algunos pasajes, mediante la superposición de apoyaturas y no de las notas reales, las cuales aparecen en el discurso de la voz. Por ejemplo, en ‘J’ai vu dans la lune’ (1926), Mompou insiste en la sonoridad del acorde de dominante. Entre los cc. 14-23, en ‘Sol M’, la fundamental y la quinta del acorde de dominante se alternan, para resolver (c. 19) gracias a la superposición de dos intervalos de cuartas en el registro agudo del piano. En éste, la sensible es reemplazada por la onceava del acorde (‘sol’, su apoyatura), resolviendo además en el primer grado (c. 21).

Al final de la pieza, el mismo acorde de dominante aparece sin sensible con novena mayor y treceava, consistiendo éstas en las apoyaturas de la fundamental y la quinta que aparecen en el registro agudo del acorde, construido mediante cuartas superpuestas.

Además, cabe destacar la utilización de los recursos pianísticos específicos para representar algunas características del texto poético y que producen al mismo tiempo, un cambio repentino de textura. En ‘Jo et pressentia com la mar’ (1948) los arpeggios del piano ilustran sonoramente la oscilación del mar; la estrella que tiembla en ‘Rosa del camí’ (1926) se ilustra por medio de movimientos cromáticos descendentes; la luz posada sobre la niña muerta en ‘Damunt de tu només les flors’ (1942) es destacada mediante intervalos de cuartas en el registro agudo del piano, que doblan incluso a la melodía vocal; en *Le nuage* (1928), las semicorcheas que asemejan el mar sobre el que viaja el barco de la voz poética, cambia a valores de corchea con puntillo y semicorchea, dentro de un discurso melódico progresivamente ascendente, que ilustra el desasosiego del protagonista al ser consciente de que nunca llegará a buen puerto (cc.-41-51). Sin embargo, una de las piezas donde es más llamativo el cambio del acompañamiento pianístico para ilustrar el texto es en *La cançó de la fira* (1949). Así, al principio de esta canción lírica, los acordes de tónica se suceden a través de saltos en el bajo (cc. 1-12), relatando así la agitación del fuego: a continuación (cc.13-22), el discurso armónico se mueve ascendentemente a través de grados conjuntos, esclareciendo por tanto, el discurso sonoro y subrayando los suspiros de la voz poética que deja de mirar el fuego y se vuelve a contemplar el cielo estrellado. Por último, debe señalarse también el postludio de *L’hora grisa* (1915), cuya escritura es completamente diferente a aquella aparecida hasta entonces. Esto viene motivado, por los cambios en la agógica, compás, centro modal, la escritura pianística sin acordes placados (que aparecían inmediatamente antes) y la presentación de un registro agudo superior al que había aparecido en la pieza hasta ese momento.

6. Influencia francesa: ¿Mompou impresionista o debussysta?

La escritura de *mélodies* estuvo determinada por la aportación alemana al género, el *lied*⁶²¹, siendo éste el punto de referencia para los compositores franceses. El planteamiento de ambos es el mismo (canto de un texto poético con acompañamiento instrumental, generalmente piano), así como su ejecución, basada en la libre asociación de solistas: fue en su evolución cuando se produjeron las principales divergencias, supeditadas a diferentes influencias estéticas y sociales. De este modo, la música de salón, el *vaudeville*, la ópera-cómica y el romance fueron impregnando a la *mélodie* de ciertas características definitorias, hasta convertirla en género culto, cuyo punto de partida es para muchos investigadores las *mélodies* de Berlioz⁶²².

El género en Francia quedó relacionado con la *chanson* y con el romance. Dicha comparación se realiza desde un punto de vista historiográfico, siendo especialmente importante la repercusión que dichas plantillas tuvieron en la sociedad parisina de entreguerras: apogeo de los *café-concerts*, influencia de la *chanson* en la nobleza, ascendencia de las salas de conciertos, apogeo del género, etc⁶²³. En efecto, la diferencia entre la melodía, la *chanson* y el romance debe encontrarse en la diferente recepción de los mismos, y por consiguiente, su diferente tratamiento, supeditado en todo caso, al estilo de cada compositor. Este aspecto no repercutió en la escritura de canciones líricas de Mompou, ya que para el músico no fue determinante el auditorio al que iban dirigidas: el grado de elaboración de las mismas vino, en su caso, decretado en función del texto poético que es puesto en música (así por ejemplo, las piezas basadas en poemas infantiles muestran una marcada sencillez y el uso constante de la repetición sin variaciones significativas).

En el momento en el que Mompou se inició en la escritura para canto y piano, la escena francesa vivía uno de los períodos más fructíferos con respecto a la escritura del género (estando ya sus características definitorias bien asentadas) debido a las obras de Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Albert Roussel, Florent Schmitt, Maurice Ravel, César

⁶²¹ Su nacimiento vino de la mano del romanticismo, el cual pretendía retomar el contacto con la naturaleza y abjuraba violentamente de la racionalidad: el siglo XIX supuso para el país la vuelta al gusto por el folclore, la poesía nacional, las leyendas populares e incluso la valoración del trabajo de los hermanos Grimm, surgiendo, por lo tanto, una nueva vinculación con la naturaleza y con el folclore, lo que hizo que el género se entendiese como reivindicación de la conciencia nacional (JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Gabriel Fauré et ses mélodies*. París, Librairie Plon, 1938, pp. 55-56) al igual que ocurrió ideológicamente con la creación de canciones líricas en España.

⁶²² STRICKER, Rémy. *La mélodie et le lied*. París, Presses Universitaires de France, 1975, p. 27.

⁶²³ PISTONE. "La *mélodie* dans ...", pp. 41-48.

Franck y Claude Debussy⁶²⁴. Además, para su gestación fue determinante el clima literario de finales del siglo XIX, como por ejemplo, la edición en 1857 de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y *Les fleurs du Mal* de Charles Baudelaire que marcaron todo un acontecimiento dentro del mundo de las letras francesas, señalando un momento de esplendor también en las restantes disciplinas artísticas⁶²⁵. De este modo, la calidad de los textos fue motivando a los compositores a escribir piezas de mayor envergadura musical. Mompou se vio influido por la calidad literaria francófona de la cual era un ávido lector. No puede pasarse por alto el hecho de que la mayoría de las publicaciones de escritores franceses que todavía hoy permanecen en su biblioteca personal fueron adquiridos por el músico en París (según reza la fecha y el lugar de compra señalado por éste en cada uno de los tomos), seguramente, a causa de la gran de este gran interés por la literatura de la capital francesa a principios de siglo. Este gusto por las letras francesas se vio reflejado en su escritura lírica en la continua utilización de poemas en dicha lengua para ser puestos en música (Maeterlinck, Pomés, Valéry), e incluso en su provecho de textos populares franceses.

Además, los músicos franceses abordaron la escritura del género prestando especial importancia al contenido literario que era puesto en música. Así, son notables sus esfuerzos por entender los diversos aspectos de la teoría prosódica (la cantidad silábica en su relación con el canto, las teorías de los lingüistas Scoppa y Castil-Blaze) e incluso las consideraciones sobre la pureza del verso que reivindicaban los escritores en 1900⁶²⁶. Estos aspectos fueron cuidados por Mompou en cada una de sus canciones líricas, especialmente a raíz de las melodías de su íntimo amigo, Poulenc. El compositor francés incidió en su trabajo sobre el género a favor de la perfecta comprensión del texto, al igual que Mompou, ofreciendo diversas soluciones para lograr una perfecta declamación francesa (contrastando con el trabajo de los jóvenes compositores que en los años veinte, se olvidaban, según Poulenc, de los problemas musicales motivados por la prosodia) subrayando las relaciones que el poema puede guardar con el discurso musical⁶²⁷. La coordinación música-texto será explotado de un modo mucho más exhaustivo por Mompou en las canciones líricas de la segunda mitad del siglo XX. Del mismo modo, la referencia en sus obras al estilo de Poulenc puede hallarse en la observación de elementos claves en la interpretación de melodías como los valores

⁶²⁴ LANDORMY. *La musique française après Debussy*, p. 23.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶²⁶ NOSKE. *La mélodie française*, pp. 41-68.

⁶²⁷ BERNAC. *Francis Poulenc et...*, p. 34.

rítmicos, los silencios, las indicaciones de tiempo y la frase, entre otros. Al mismo tiempo, a este respecto puede observarse también la influencia de las melodías de Honegger, debido a la importancia que otorga a la declamación del texto⁶²⁸, para lo que ambos utilizaban una gran cantidad de indicaciones agógicas y dinámicas.

A nivel teórico, otro de las referencias de Mompou fue el pensamiento de Milhaud, ya que algunos investigadores sobre el trabajo del primero destacan que su trabajo puede fijarse a «medio camino entre la innovación y la tradición»⁶²⁹. Dichos postulados coinciden con el ‘recomenzar’ y el ‘primitivismo’ frecuentemente señalado por Mompou en sus escritos personales y en las entrevistas realizadas. Incluso, dentro de la escritura de ambos, los dos prestaron especial atención a aspectos como la declamación rítmica, al tratamiento de las voces como un instrumento y a la politonalidad. Sin embargo, todos estos postulados no son restrictivos de estos compositores, sino que son denotativos del esfuerzo de una generación de compositores por probar las posibilidades de elaboración en este género.

El estudio analítico ha revelado que las principales influencias de la escritura francesa en Mompou pueden encontrarse en la correspondencia de estilos con Satie y Debussy.

En relación al primero, son evidentes las correspondencias entre la escueta elaboración musical de Mompou y la concisión de las obras de Satie. En 1981, Mompou explicitó en una carta las cuestiones sobre la afinidad y la divergencia estilística de ambos. La misiva fue dirigida a un admirador (según señala el remitente) que demandaba epistolariamente al propio músico sobre esta cuestión: en ese momento, el compositor adolecía de una apoplejía que le impidió redactar la carta personalmente, siendo en este caso Carmen Bravo, según es señalado también en el texto, quien transcribió en tercera persona, las indicaciones dictadas por Mompou:

[...] Satie fue para muchos compositores jóvenes de la época un símbolo revolucionario contra la música que podríamos llamar oficial en Francia y también un estimulante poderoso para la búsqueda de nuevos caminos de expresión. En el caso de Mompou, su influencia, se limitaría a su admiración por la negación de Satie al desarrollo, a las grandes formas, a la búsqueda de lo esencial y a la concisión en la forma, sentimiento que latía ya poderosamente en el espíritu de Mompou, puesto que, sus primeros esbozos compositivos reflejaban ya la soledad de un acorde, con toda su riqueza armónica o unas pocas notas que reflejaban ya un indudable contenido musical y expresivo. También su lema 'recomenzar' está presente en toda su obra, principalmente en los cuatro cuadernos de 'Música callada' o, anteriormente 'Charmes'

⁶²⁸ CALMEL. “Rapports texte-musique ...”, pp. 94-107.

⁶²⁹ L. KELLY. *Tradition and style in...*, p. 56.

o 'Chants Magics' atento a la búsqueda de la idea pura, desnuda de todo artificio y elaboración. En la forma externa, no pudo evitar escribir en sus 'Jeunes filles au jardin', 'Chantez avec la feicheur de l'herbe humide' entre otras indicaciones más o menos a lo Satie' así como escribir sin líneas de división entre los compases o lo más interesante, sin alteraciones en la armadura indicando solamente 'chaque note porte son accident', costumbre que tuvo que abandonar más tarde a causa de las falsas lecturas de algunas intérpretes!. [...] ⁶³⁰

Así, la correspondencia entre el estilo de Satie y Mompou es reflejada en el deseo de proporcionar una música pura, no recargada, sin artificio, en la que se prescinde de elaborados desarrollos que impiden la lucidez de la simplicidad. Dicha idea estaba ya latente en Mompou durante los años diez, cuando el músico compuso piezas prácticamente desnudas de notas, al igual que ocurre en las composiciones de Satie de la misma década, caracterizadas por sonidos largos y abundantes silencios. De este modo y aunque la construcción interna sea diferente, tanto Mompou como Satie procuran obviar los prolijos discursos musicales heredados del período romántico, para centrar su énfasis en la condensación y la simplicidad ⁶³¹.

Del mismo modo, Mompou mencionó en sus cuadernos personales la similitud de su estilo compositivo con el de otros parisinos, en especial con Debussy y Ravel, evidente, según el compositor, en sus planteamientos armónicos ⁶³². Sus acordes se forman en razón de determinadas funciones o grados sin resolverse dentro de la lógica armónica prevista: la sonoridad individual de cada uno crea unas probabilidades de resolución que no llegan nunca a concretarse. La referencia de Mompou a Debussy se hace palpable también en la construcción de acordes a partir de la superposición de intervalos: además de los choques de segunda, se observa el empleo de séptimas mayores y menores durante la década de los años diez (recuérdese el ciclo de *Serres Chaudes*), de cuartas ('Aserrín, aserrán' de 1926), y de quintas y sextas mayores y menores en los años siguientes (últimas *Comptines* de 1948). Son recurrentes en todo el corpus de obras, acordes de novena, undécima y treceava, junto a las sextas y segundas

⁶³⁰ Las comillas son del original. Carta de Frederic Mompou (transcrita a máquina por Carmen Bravo) a Cesar Nissirio el 9 de marzo de 1981 (MOMPOU, Frederic. Correspondència professional. FM, BNC. M 5022/ 4).

⁶³¹ Según Meller, Mompou se relaciona con frecuencia con Satie porque ambos utilizan pocas notas y frecuentemente omiten las líneas divisorias de compás. En particular hay sobre todo una ingenua afinidad con la música y los modelos de desarrollo de Satie, además del uso de una armonía no funcional, 'pero las similitudes son solo superficiales'. MELLERS, Wilfrid Howard. *Le jardin retrouvé: The music of Frederic Mompou, 1893-1987*. York, Fairfax, 1991, p. 23.

⁶³² 'Reconozco la influencia que ejerció en mí la música francesa, concretamente la de Claude Debussy o de Ravel en mis primeros intentos de compositor. Sin embargo puedo decir que la escuela impresionista solo se infiltró en mi espíritu en su concepto armónico' (MOMPOU, Frederic. *Ecrits sobre música i art*. FM, BNC. M. 4986/20).

añadidas y las triadas aumentadas, cuyas disonancias no se preparan mezclándose entonces con el resto de la composición. Además, es notable en ambos compositores el uso de fragmentos pianísticos basados frecuentemente en la sucesión de acordes a través de grados conjuntos, en los cuales se repite la misma disposición entre las notas. Es decir, en la mayoría de las ocasiones, la distancia entre los sonidos que integran la secuencia de acordes es la misma, no así su naturaleza.

Su correspondencia con Debussy fue referida por la crítica, ya en los albores de su carrera. En abril de 1921, a raíz de la presentación oficial de Mompou en París, Vuillermoz señaló para *Le Temps* que el músico era un 'debussysta auténtico', en el sentido de que no 'se hacía el Debussy', sino que buscaba 'ideas alrededor' en lugar que en 'sí mismo' como bien hacían los 'seguidores del impresionismo'⁶³³. Por este motivo la crítica francesa señalaba que Mompou había asimilado las directrices artísticas de Debussy hasta el punto que sería capaz de prolongar su estética sin repetirla. Lo que Mompou 'copia' de Debussy es la búsqueda de un sonido puro que destaca por su singularidad: una sonoridad que nace del propio compositor. A este respecto denunciaba que se escribía demasiada música para el papel antes que para el oído y que se daba demasiada importancia a la 'fórmula y a la profesión': tanta grandilocuencia producía, según Mompou, más metafísica que música, mientras 'ésta tiene que ser registrada espontáneamente por el oído del oyente, sin que haga falta que descubra ideas abstractas en los meandros de un complicado desarrollo'⁶³⁴. En este último punto, Mompou coincide con Satie y Debussy, al defender una composición libre de recargamiento y de ideas superfluas. El compositor catalán, al igual que Debussy, otorga primacía al sonido en sí mismo, exaltando la sonoridad específica de cada acorde. Y es aquí donde reside al mismo tiempo, la complejidad de las piezas de Mompou, ya que éstas buscan la valoración de los sonidos en sí, su resonancia, e incluso en la búsqueda de una sonoridad específica, obtenida de la relación entre un sonido y otro. El mismo Jankélévitch señalaba en *La Presencia Lejana* que Mompou hacía escuchar por medio de su piano notas que, a pesar de no estar escritas, eran percibidas claramente por el oído, ya que el músico 'dejaba cantar en el medio otra voz que viene de las cuerdas que resuenan'⁶³⁵. Su preocupación fue entonces encontrar y hacer destacar tanto la resonancia como la esencialidad del sonido, cuidar la privacidad que denotan sus

⁶³³ Vid. Capítulo II.

⁶³⁴ Mompou cit. en CASTELLA. "Federico Mompou"..., p. 4

⁶³⁵ JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana*..., p. 148.

composiciones a través de unos sonidos delicadamente elegidos, reflejando la belleza del sonido en plena autonomía, el gusto por el sonido puro. La diferencia entre el estilo de Mompou y el de Debussy reside en el hecho de que ambos no coinciden en los procedimientos internos, es decir en las soluciones musicales, aunque sí en las ideas aplicadas, en otras palabras, en los planteamientos teóricos que les exigen a sus composiciones. Ambos compositores son capaces de prescindir de lo inesencial para otorgar a su discurso lo «absolutamente necesario para otorgar coherencia y unidad»⁶³⁶.

Además, la influencia del impresionismo en las obras de Mompou se hace evidente no solo en los títulos utilizados para las composiciones de piano (por ejemplo las *Impresiones Íntimas* de 1911), sino también en su deseo de expresar el sentimiento producido interiormente por distintos paisajes. Al respecto, en sus cuadernos personales, el compositor señala que mientras el impresionismo se preocupa por la interpretación musical de una tempestad o del mar (a través de trémolos o escalas, respectivamente), su intención no era reproducir lo exterior, sino 'el sentimiento de dolor o de tristeza' producido por tales paisajes⁶³⁷. Según Mompou, el objetivo de la composición y la interpretación se 'produce más veces como expresión de lo exterior que del interior', a pesar de que las dos son absolutamente necesarios para la creación artística, porque 'desgraciadamente se da más importancia a la decoración o al argumento que a la profundidad en el sentimiento del dolor o tristeza que es el único fin verdadero de la música'⁶³⁸. Debido a esto, es el propio músico quien contradice las críticas que intenta encontrar en la música de Mompou alguna referencia descriptiva.

Por lo tanto, el análisis ha revelado que aunque tanto Mompou como Debussy exploten la sonoridad de sus acordes, los dos difieren diametralmente en el modo de utilización: en las piezas líricas del primero esta configuración de acordes aparece dentro de un discurso sin sensación de direccionalidad, mientras que en Debussy contrastan con el resto de material y se presentan en diferentes registros. Al contrario, cuando Mompou interioriza los recursos musicales característicos del lenguaje de Debussy, su elaboración carece del deseo de contraste y direccionalidad de éste, ya que

⁶³⁶ «[...] Tout l'effort de la catharsis consiste à retrancher l'inessentiel, autrement dit à élaguer les fleur de rhétorique et à réduire à sa plus simple expression le ronron du discours. Il est beau de ne pas faire tout ce que l'on peut. Mompou étrangle non seulement l'éloquence, mais la dissertation et le sermon ; comme Debussy, il se prive des commodités du délayage et de l'amplification ; il pourrait, s'il voulait, fabriquer une symphonie avec a quatre mouvements et deux thèmes de sonate, mais il ne veut pas ; il préfère laisser ce travail aux professionnels [...]» (JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana...*, p. 157).

⁶³⁷ MOMPOU, Frederic. *Escrips sobre música i art.* FM, BNC. M 4986/20.

⁶³⁸ JANKÉLÉVITCH. *La presencia lejana...*, p. 163.

denotan una función estructural muy simple al resaltar un punto determinado de la obra. En Mompou adquieren un valor de llamada o atención sonora y en la mayoría de los casos quedan vinculados a la expectación que despierta el texto poético (por ejemplo en *Psalm*).

7. Influencia española: ¿Mompou floclorista?

En el momento en el Mompou se inicia en la escritura de canciones líricas, el contexto español se caracterizaba por la búsqueda de un sonido propio que pudiera distinguir la producción musical de la 'nación española' a través de unos genuinos rasgos distintivos, que le otorgara además, un lugar destacado dentro de la escena europea: el caso de los compositores catalanes iba más allá todavía, porque estaban intentando 'europeizar Cataluña'⁶³⁹.

En medio de este espíritu, Mompou se aleja de la música francesa, buscando sus raíces no en 'lo español', sino en lo catalán, porque, según palabras del mismo compositor 'su música no es ni francesa ni española, es catalana'⁶⁴⁰. De tal modo, a pesar de las armonizaciones realizadas sobre el folclore catalán, (como en las *Canciones y Danzas*, 1921-1972, o en la canción lírica *El testament d'Amelia*, 1936) o de la utilización de ritmos populares (como la sardana con la que cierra *L'hora grisa*, 1914), el nacionalismo del músico no se basa en una utilización directa del folclore, sino en asimilar su 'esencia hasta el punto de poder recrearlo espontáneamente'⁶⁴¹. Por ello, Mompou nunca se consideró un músico folclorista, ni un 'glosador de temas populares', identificándose más bien como «un imponderable inspirado por el impacto que pueda haber causado en mi sensibilidad un paisaje, una escena urbana, etcétera»⁶⁴².

El carácter nacionalista que el compositor atribuye a sus obras no está vinculado a la presencia de elementos de la música popular en sus piezas, sino al hecho de que reproducen la sonoridad de su tierra natal. No es una catalanidad folclórica, sino

⁶³⁹ ENCABO. *Música y Nacionalismos...*, p. 64.

⁶⁴⁰ GARCÍA GIL, Desirée. "Cartas que llegaron desde Francia: El universo personal de Frederic Mompou durante sus años en París". En: *Revista de Musicología*, XXXI,1 (2008), pp. 171-198.

⁶⁴¹ GAVOTY. *Pour ou contre ... ?*, p. 240.

⁶⁴² «[...] Il y a longtemps, poursuivait-il, que notre pays réclame une musique claire, blanche, bleue, avec des lignes précises comme la silhouette de nos montagnes nettement découpées sur un ciel transparent ou de nos arbres arrondis sur l'éclat d'une mer bleue et calme. Une musique avec tout l'esprit de notre campagne comme aussi de nos rues, de nos quartiers, de nos faubourgs, avec toute la gaieté de nos fêtes, avec tout le parfum de notre montagne qui n'est pas celui du muguet ni de la rose, mais celui de la lavande. Non pas le parfum de la fleur, mas celui de l'herbe aromatique. [...]». ROY, J. "Federico Mompou". *Piano*, 8 (1994-1995), p. 63.

íntima y privada, hecha de sonidos propios: las campanas evocadoras de la fábrica de su abuelo o las resonancias reconducibles al ajeteo del barrio chino y demás suburbios catalanes. La catalanidad de su trabajo debe encontrarse, según Mompou, en sus armonías⁶⁴³, y éstas a su vez, en el carácter renovador y sugerente que denotan. Es decir, ese sentimiento catalán que refiere Mompou en sus armonías, y es esto lo que no explican los estudios sobre el músico, tiene un valor casi sinestésico: sus armonías reflejan Barcelona porque el compositor así lo escucha y por lo tanto, así lo describe en sonidos. Es una sensación sonora particular reflejada a través de la conjunción de ciertos intervalos armónicos. De tal modo, es innovador en sus armonías debido a este hecho: describe una subjetividad sonora que el mismo plasma según su criterio, la cual no sigue las reglas clásicas de la armonía tonal, tal como exigiría un verdadero tratamiento de melodías populares, ya que esto sería de por sí un condicionamiento externo (que sí sigue en los demás parámetros de la composición como la forma o el trabajo rítmico). Utiliza la superposición de intervalos que mejor describe lo que oye, sin atender a ningún patrón de construcción o resolución (superposición de cuartas, quintas, falsas relaciones cromáticas, progresiones no funcionales, etc). Es verdad que recurre a breves melodías y diversos patrones rítmicos característicos de la música popular, pero su utilización aquí se relaciona con la voluntad del músico de un retorno al primitivismo y la esencialidad, es decir, plasmar la esencialidad del discurso sonoro. De este modo, utiliza melodías básicas y reitera patrones rítmicos de acuerdo con su 'vuelta a los orígenes de la música', vinculadas, según las piezas, a contextos de vida popular. En Mompou todo esto está presente, pero con nuevas armonías, que son en sí una novedad y un recomenzar, porque crea y no copia, porque es un músico urbano y no del campo.

Además, la influencia del folclore en la obra de Mompou es visible principalmente en el uso que el compositor hace de la austeridad, de la repetición, del uso de formas claras y de la sencillez compositiva visible en las obras de tradición popular: su música denota la retención del lirismo y la moderación propia de este tipo de música. De este modo, el interés hacia la ausencia de desarrollo, la sencillez melódica, rítmica y la recurrencia a la forma estrófica muestran profundas analogías con la escritura folclorista. En cuanto al tratamiento armónico, son claras las referencias populares en la utilización de quintas paralelas, la supremacía de la modalidad por

⁶⁴³ BARCE. *Frederic Mompou*, p. 78.

encima de la tonalidad, los continuos pedales melódicos, la alteración del tercer grado, los pedales de tónica (o el de quinta sobre tónica) y los acordes alterados de primer y quinto grado. Uno de los aspectos más interesantes que utiliza el compositor en sus obras como referencia a la escritura folclórica, es la utilización intermitente del cromatismo como medio para resaltar alguno de los sonidos que constituyen una modalidad o escala determinada. Así por ejemplo en la *Cançoneta incerta* (1926), el discurso vocal alterna constantemente el tercer grado mayor y menor, de igual modo que se aprecia durante los primeros veinte compases de ‘Petite fille de París’ (1943). Pero no solo es el tercer grado determinante de la tonalidad, sino también el séptimo, cuya alteración en ‘Margot la pie’ (1926), hace que el oído confunda el ‘La mayor’ con la utilización del cuarto tipo de escalas mayores. Uno de los intervalos más característicos de la música popular, es la recurrencia a las sucesiones de quintas, como aparece en ‘J’ai vu dans la lune’ (1926). También es apreciable el uso de la modalidad en ciertos pasajes ‘Cortina de fullatge’ de 1926 con el empleo de ‘La bemol dorico’ en la primera sección y ‘Sol bemol dorico’ en la segunda sección de ésta última); empleo de los patrones rítmicos determinados (en *Cantar del alma* de 1944 a través de la insistencia sobre valores de blancas, como también en *L’hora grisa* de 1915, con la múltiple reiteración de valores de negras), y recurrencia sobre el tercer grado (en la II ‘Comptine’ de 1943, durante la sección A y en el registro medio del piano). Otro de las referencias a la música popular se denota en la presentación del séptimo grado natural dentro de las escalas menores, como en las *Dos melodías* de 1945.

El discurso de la voz en las canciones líricas de Mompou se caracteriza por su brevedad (en la mayoría de los casos de dos a cuatro compases, como en ‘Damunt de tu només les flors en 1942), la repetición de los sonidos empleados y su restringido ámbito, como también ocurre en las canciones populares. La recurrencia a elementos populares se hace también evidente en la utilización de ciertos patrones rítmicos que sirven para volver a destacar la homogeneidad del material utilizado. A este respecto debe recordarse el ritmo de sardana sobre el compás de seis por ocho en la coda de *L’hora grisa* (1915).

La insistencia en la forma estrófica recuerda el uso que de ella se hace dentro de la música popular, encontrando en ocasiones la misma simplicidad tanto en la forma como en la escritura musical debido a la poca variedad que presenta. Es también apreciable, que las obras líricas de Mompou llevan la impronta del lirismo contenido y la moderación propia de la música folclórica catalana, hallando su relación con ésta,

más en la forma compositiva utilizada o incluso en el sosegado carácter que requieren, que en la utilización de verdaderos y destacables rasgos populares.

De este modo, la utilización de ciertos rasgos distintivos del folclore, son empleados en Mompou, para recrear su propio estilo compositivo, pero no para destacarlos en sí mismos. Al igual, que ocurre con otros compositores, el músico produce una traslación de elementos melódicos y armónicos populares a su propio lenguaje⁶⁴⁴. Jose Cruset señaló que Mompou empleaba los temas populares no tanto como base sino más bien como sugerencia⁶⁴⁵, de este modo, proporcionaba a las piezas cierta universalidad que no podría obtenerse con una mera reproducción directa de temas folclóricos.

⁶⁴⁴ GONNARD. *La musique modale...*, p. 137.

⁶⁴⁵ CRUSET, José. “Federico Mompou. El compositor de la música callada”, *El español*, Barcelona 19-1-1963, p. 20.

VI. RESUMEN Y CONCLUSIONES

Mompou es reconocido como un compositor dedicado especialmente a dos géneros, las obras para piano solo y las canciones líricas, por lo que este estudio se planteaba inicialmente, discriminar los motivos de tan restrictivo uso. La investigación ha revelado que su interés en el instrumento de tecla viene determinado por su formación inicial como pianista pero especialmente por el hecho de que fuera el mejor vehículo para expresar la contención y la austeridad que tanto reclama en sus composiciones. Según sostiene en 'Camí d'art' (c. 1915-1920), Mompou no siente la necesidad de trabajar con un gran masa sonora enriquecida por multitud de diferentes timbres como tampoco requiere el cultivo de las grandes formas. Estas dos ideas quedan constatadas además en su catálogo, por la cantidad de piezas escritas dentro de las dos plantillas y en el análisis realizado, a través de la continua recurrencia a dos formas. Así pues, su principal finalidad compositiva es destacar determinadas sonoridades individuales o, como él mismo solía denominar, 'el sonido en sí'. La manera de poner Mompou en práctica este postulado estético y por tanto la justificación de su elección de géneros, es trabajar con formaciones que, aún proporcionando todas las posibilidades compositivas y la variedad que pudiera requerirse, ofrece una limitación tímbrica que resulta atractiva para el compositor. Mediante este recurso, su atención no se centra en variaciones colorísticas sino que privilegia cuestiones interválicas, modales o armónicas. Es por ello que en las canciones líricas lo mismo que en las obras para piano solo la expresión del sonido individual es mucho más directa y eficaz al prescindir del recargamiento de los grandes géneros y formas.

A partir de aquí, el segundo objetivo cumplido en esta Tesis Doctoral es determinar el hecho de que el estilo lírico en Mompou está profundamente relacionado con el pianístico ya que no es apreciable una verdadera distinción en el tratamiento del material de ambos. De hecho, todos los recursos armónicos, formales, melódicos, rítmicos, tímbricos, etc. que Mompou explota en las obras para piano los traslada a la escritura de canciones líricas. Aún cuando sean notables los esfuerzos del compositor por destacar la voz del soprano a través de la fricción tonal o modal que establece con el instrumento, el cantante no explota todos los recursos expresivos que podría esperarse en el tratamiento del género. Así el discurso vocal, que ni siquiera es siempre el más agudo, queda perfectamente intrincado con el pianístico en una textura equilibrada, consiguiendo un apropiado balance entre la voz y el piano. La melodía de la voz

cantante se entiende entonces como una línea más de todo el tejido armónico, caracterizado en su conjunto por la claridad de exposición sonora. Ésta es definida por Mompou como la 'esencialidad' del material presentado, es decir, uso recurrente de ciertos intervalos, búsqueda de disposiciones simétricas y tendencia a sonoridades huecas, muchas veces conseguidas a través de quintas abiertas.

Por lo que se desprende de sus manuscritos y tal como corrobora el análisis de sus canciones líricas, alcanzando entonces otro de los objetivos iniciales, la pretensión de Mompou es crear un estilo lírico austero pero lacónico (semejante al pianístico) conseguido en la partitura gracias a la plantilla utilizada, al uso de una textura en la que no se discriminan bien la voz y el piano y a la utilización de sucesiones de acordes con una interválica común. Su voluntad con todas estas elecciones es crear un estilo sobrio que con una gran economía de medios expresara un contenido cuidadosamente elegido y musicalmente preciso. Así, el estilo lírico de Mompou se caracteriza por la utilización de materiales sencillos que se presentan continuamente dentro de los mismos rangos, evitando por lo tanto, la direccionalidad del material y el trabajo de desarrollo. Aunque desde el punto de vista compositivo existen dos fuerzas que entran en juego, la analogía y el desarrollo o variación de un material con respecto a otro ya presentado, en las piezas líricas de Mompou no se muestra un contraste importante entre las secciones temáticas, es decir, existe una diferenciación de las mismas, aunque estas no son sustancialmente heterogéneas entre sí. Si bien se resaltan diferentes secciones estructurales, la mayoría de los parámetros que entran en juego entre una sección formal y las subsiguientes (sonoros, texturales, rítmicos y melódicos) son similares. En los contrastes se utilizan los mismos materiales presentados con un contorno diferente, por lo que, se utilizan los mismos materiales de construcción para crear perfiles novedosos. Los contrastes entre secciones nunca se producen de un modo brusco, a través de marcadas divergencias por lo que su diferenciación viene determinada por cambios muy leves que dentro del estatismo de su obra parecen muy llamativos. De este modo, no debe pensarse que la discriminación de las distintas secciones formales se establece gracias a oposiciones de material, ya que el modo de apuntar o sugerir cuáles son las partes que componen una pieza lírica resulta muy sutil. Mompou es absolutamente consciente de las consecuencias que estos cambios producen en las piezas, siendo un valor de su genio compositivo.

Las constricciones de su lenguaje son empleadas por Mompou para elaborar su propio estilo, haciendo de sus limitaciones las señas de identidad de su arte

compositivo. Así, no debe entenderse esta austeridad como un valor negativo de sus obras ya que el músico es consciente de esto y la utiliza como medio para distinguir sus composiciones. Además es apreciable que dentro de esta parquedad el músico intenta renovar continuamente su lenguaje a través de la adición de pequeñas variaciones entre una obra y otra. Es decir, a pesar de resaltar una estética sonora global en todo el corpus de piezas líricas, cada una de ellas destaca por la relevancia dada a alguno de los aspectos compositivos, bien sea la forma, el timbre, la rítmica, etc.

El compositor conoce sus limitaciones y es plenamente consciente de que con el material del que parte y con su uso, está abocado a escribir piezas cortas. Es aquí donde es notable otro de los logros del trabajo de Mompou: el músico tiene un alto sentido de la distribución temporal de los elementos de sus piezas líricas, lo que le confiere equilibrio a sus sencillas construcciones. Esto es, a pesar de las austeras ideas musicales de las que parte y de su continua recurrencia, el compositor sabe igualar la homogeneidad de la obra, presentado los ligeros cambios de tal modo que queden compensados en el conjunto de la pieza. Para ello además, debe utilizar la fricción entre la melodía y el piano, creando así una capa de expectación y variedad sonora.

Una de las principales aseveraciones que se realiza sobre el trabajo compositivo de Mompou es la influencia francesa⁶⁴⁶. Esta idea ya se hace notar desde la primera crítica de Vuillermoz en 1921, quien consideraba a Mompou un fiel seguidor de las tendencias impresionista, 'un debussysta auténtico'⁶⁴⁷. Es esta una de las razones que justifica a priori el éxito de Mompou: el influyente crítico ponía al catalán en relación con uno de los compositores cumbres de todo el repertorio francés. De este modo, fijaba el interés de músicos y críticos en la producción del compositor. Los estudios musicológicos posteriores han corroborado esta afirmación no solo porque así lo subscribían los críticos franceses sino debido a las consideraciones de Mompou sobre su propio trabajo. En sus diarios personales el compositor señala el influjo y la importancia de la escuela de Debussy tanto en la historia de la música en general como en la suya propia. En concreto, Mompou manifiesta que en sus composiciones, el peso de la obra de Debussy se revela principalmente en el terreno armónico. Es apreciable cómo en el estilo de Mompou hay una cierta tendencia al uso de acordes en paralelo, la simetría y la repetición de intervalos, de igual modo que aparecen en las obras de Debussy. Aún con

⁶⁴⁶ Por ejemplo, JANKÉLÉVITCH. "El mensaje de Mompou", *Revista de Occidente*, tomo XXXIV, julio-septiembre 1972. P. 172; CALAZZO, S. "Federico Mompou: El sonido como resonancia armónica". *Revista de Musicología*, XXI, 2, p. 32.

⁶⁴⁷ Incluida en JANÉS. *Frederic Mompou: Vida, Textos...*, p. 364-365.

las evidentes diferencias cualitativas entre los dos músicos, es reseñable en ambos el gusto por el sonido en sí, por las resonancias armónicas. También son notables en Mompou las similitudes con el discurso debussysta en la utilización de los diferentes centros tonales o modales. Sin embargo, el acercamiento a Debussy no se refleja en otros parámetros como la construcción formal y la variedad del discurso. Es importante destacar, que en Mompou el uso de ciertos recursos debussystas se produce de forma aislada, sin la direccionalidad y funcionalidad que se observan en Debussy. En las obras de este último existen muchas más capas de información que en las de Mompou. En una partitura impresionista, las variadas técnicas suelen traducirse a través de multitud de notas, escalas exóticas, arpeggios y continuas secuencias de acordes que sin embargo, en Mompou, precisamente por su búsqueda de la esencialidad y la sonoridad precisa y exacta, no se observan. Al contrario, Debussy se propone alcanzar un climax mediante una construcción más compleja y ambigua, en la que conviven la aparente falta de direccionalidad del material con una atenta estructuración subyacente de la obra. Esta divergencia entre idea y forma no se aprecia en Mompou. Por último, en lo que se refiere a la variedad del trabajo lírico, en Debussy no hay piezas con la misma textura de principio a fin y en las que no aparezcan varios recursos compositivos diferentes, es decir, es notable en su catálogo lírico un equilibrio entre coherencia y variedad. La obra de Mompou, en cambio, es en este sentido estrictamente sistemática y, por ello, algo más predecible. Incluso el dominio de las posibilidades sonoras que proporciona la modalidad es utilizado en Mompou, no para crear la perplejidad o ambigüedad que interesaba a Debussy y a los franceses, para acercarse al repertorio popular.

Mompou, de hecho, es hijo de la tradición modernista catalana encaminada a resaltar sus propios valores personales a través del folclore y la lengua. Este último parámetro es evidente no solo en el continuo recurso a textos en catalán, sino también por el hecho de que los escritores de los que toma los textos son, antes que amigos del compositor, máximos representantes del Noucentismo poético. Ahora bien, el empleo que Mompou hace del folclore es profundamente personal ya que, con respecto a las canciones líricas, el compositor no copia directamente las melodías populares, puesto que de ellas solo toma los elementos que más se ajustan a sus deseos por su sencillez: la corta extensión de las mismas y una estructura morfológica tendente a la repetición continua. La catalanidad del compositor está basada en la plasmación de los diferentes ambientes de la ciudad de Barcelona, no es rural, sino cosmopolita. De este modo, Mompou representa de un modo subjetivo las peculiares ciudades de su ciudad natal a

través de sus armonías. Siendo éste uno de los puntos más llamativos del estilo lírico del músico y por tanto, su personal aportación al género: mientras los otros compositores tomaban como base de las composiciones para voz y piano el folclore, el músico tiende a una plasmación personal de los ruidos de la Ciudad Condal, no de su ambiente natural o las cercanías. Y a este punto, dicha catalanidad puede relacionarse con uno de sus postulados estéticos, ‘recomenzar’: así Mompou, es consciente de las necesidades musicales tendentes a encontrar un estilo propio de cada región que fuera distintivo de su propia idiosincrasia, pero aportando algo nuevo, un ‘nacionalismo de ciudad’.

Las canciones líricas de Mompou no llegan a crear una escuela compositiva ni su escritura influye en otros músicos coetáneos a él. Pero si es destacable que consiga llevar a la partitura aquellos postulados teóricos que difunde tanto en sus diarios personales como entrevistas, es decir la esencialidad y la concisión, llegando a crear un estilo lírico reconocible a partir de ellas.

APÉNDICES

1. Catálogo de canciones líricas de Mompou hasta 1951
2. Las canciones líricas de Manuel Blancafort
3. Listado de ejemplos musicales
4. Listado de tablas
5. Partituras autógrafas
 - 5.1 ‘Elle l’enchâfna dans une grotte’ (1914)
 - 5.2 ‘Et s’il revenarit un jour’ (1914)
 - 5.3. ‘Quand l’amant sortit’ (1914)
 - 5.4. *Quand l’amant sortit* (1915)
 - 5.5. *La cançó de l’Avia* (1915)
 - 5.6. *El testament d’Amelia* (1938)
 - 5.7. *Maig* (1932)
6. Fuentes primarias
 - 6.2. Partituras de los FM de la BNC en Barcelona
 - 6.1.1. Editadas
 - 6.1.2. Inéditas
 6. 2. Partituras inéditas de la Fundación Mompou en Barcelona
 6. 3. Documentación personal y profesional de los FM de la BNC en Barcelona
 6. 4. Documentación del AMB de la BNC en Barcelona
7. Bibliografía
 - 7.1. Fuentes primarias
 - 7.2. Fuentes secundarias

1. Catálogo de canciones líricas de Mompou hasta 1951

FECHA	TÍTULO		ESCRITOR/ POEMARIO	EDICIÓN	LOCALIZACIÓN ORIGINALES	
1914	I. Elle l'enchâina dans une grotte II. Et s'il revenait un jour X. Quand l'amant sortit		Maurice Maeterlinck	INÉDITO	Fundación Mompou Escombreries	
			<i>Quinze Chansons</i>			
	Cants per l'Ermita	I. II. III. D'espres del treball	Sin letra	INÉDITO	BNC FM (M 6715)	
1915	<i>Quant l'amant sortit...</i>		Maurice Maeterlinck	INÉDITO	Fundación Mompou Escombreries	
			<i>Quinze Chansons</i>			
	La cançó de l'Avia		Frederic Mompou	INÉDITO	Fundación Mompou Escombreries	
	<i>L' hora grisa</i>		Manuel Blancafort	UME,	BNC FM (M 6656/1-2)	
1919	<i>Quant l'amant sortit...</i>		Maurice Maeterlinck	INÉDITO	Fundación Mompou Escombreries	
			<i>Quinze Chansons</i>			
1926	<i>Quatre melodies</i>	<i>Rosa del camí</i>	Frederic Mompou	Lerolle Rouart,	BNC FM (M 6695/1-2) BNC FM (M 6695/3-6)	
		<i>Cortina de fullatge</i>			BNC FM (M 6695/1-2)	
		<i>Incertitud</i>			Salabert,	BNC FM (M 6695/1-2)
		<i>Neu</i>			BNC FM (M 6695/1-2) BNC FM (M 6695/7)	
	<i>Cançoneta incerta</i>		Josep Carner	UME,	BNC FM (M 6670)	
			<i>El cor quiet</i>	UME,		
	<i>Comptines (I-III)</i>	<i>D'alt d'un cotxe</i>		Pierre Roy	Lerolle Rouart,	BNC FM (M 6694/5)
		<i>Margot la pie</i>		<i>Cent Comptines</i>	Salabert,	
<i>J'ai vu dans la lune</i>						

1928	<i>Le nuage</i>		Matilde Pomés	ES	BNC FM (M 6681)
				Lerolle Rouart,	
1932	<i>Maig</i>		Goethe	INÉDITO	BNC FM (M 6665)
1936	<i>Psalm</i>		Salmo 129	INÉDITO	BNC FM (M 6666)
			<i>Libro de los Salmos</i>		
1938	<i>El testament d' Amelia</i>		Popular	INÉDITO	Fons Conchita Badía
1943	<i>Comptines IV-VI</i>	Aserrín, aserrán	Pierre Roy	Salabert,	BNC FM (M 6694/1)
		Petite fille de Paris			
		Pito, pito, colorito			
1944	<i>Cantar del alma Gocémonos amado</i>		San Juan de la Cruz	Salabert,	BNC FM (M 6664/ 1-3)
	<i>Gocémonos</i>		<i>Cantar del alma</i>	INÉDITO	BNC FM (M 6664/2)
	<i>Vocalise</i>		Sin texto	INÉDITO	BNC FM (M 6647)
	<i>Et sento que vens</i>		Frederic Mompou		BNC FM (M 6707)
1944-1946	<i>Ets l'infinít</i>		Frederic Mompou	INÉDITO	BNC FM (M 4986/2)
1942-1948	<i>Combat del somni</i>	Damunt de tu només les flors, 1942	Josep Janés	Salabert	BNC FM (M 6698/1-3)
		Aquesta nit un mateix vent, 1946			BNC FM (M 6708)
		Jo et pressentia com la mar, 1948	<i>Combat del somni</i>		SIN TOPOGRÁFICO
		Fes-me la vida transparent, 1950			BNC FM (M 6646/1-2)
		Ara no sé si et veig encar, 1950			BNC FM (M 6698/5-8)
		Au fil de l'heure pâle	Leon Paul Fargue		BNC FM (M 6646/1-2)
1945	<i>Dos melodías</i>	Pastoral	Juan Ramón Jiménez, <i>Pastoral</i>	ES	BNC FM (M 6685/1-2)
		Llueve sobre el río	Juan Ramón Jiménez <i>Arte menor</i>		BNC FM (M 6685/3-5)

1948	<i>Cançó de la fira</i>	TomásGarcés	ES	BNC FM (M 6676/1-3)
		<i>Vint cançons</i>		
	Comptine VII	Pierre Roy	INÉDITO	BNC FM (M 6694/2)
	Comptine VIII	Pierre Roy	INÉDITO	BNC FM (M 6694/3-4)
1951	<i>Aureana do Sil</i>	Ramón Cabanillas	ES	SIN TOPOGRÁFICO
		<i>A rosa de cen follas</i>		

2. Las canciones líricas de Manuel Blancafort

POETA	CANCIÓN LÍRICA
ALBÓ, Nuria	Camí Barrat (1979)
ARÚS, Joan	Plany (1950)
BLANCAFORT, Gabriel	El bon Jesuset (1943)
BLANCAFORT, Manuel	Passant soto les branques (1919)
CABANILLAS, Ramón	Ceiño da miña aldea (1951)
CARNER, Josep	Aigües de la primavera (1922)
GARCÉS, Tomás	Cançó de l'amor primera (1950) Dessobre la terra dura (1950) Joc (1950) La llum de Nadal (1953) Les campanes de Palau (1974) L'hora de l'alba (1974)
GUASCH, Joan Maria	Muntaya Avall (1920)
JANÉS, Josep	Ja no seràs més record (1952)
LÓPEZ-PICÓ, J. M.	Capvespre (1924) Comiat (1973) Advent (1974)
LLATES, Ramón.	L'infinit (1974)
MANENT, Mariá.	Cançoneta humil de mitja-nit (1920) Rondalla del bou (1950)
MARAGALL, Joan	Els núvols de Nadal (1922) Els reis (1922)
MESTRES, Apeles. (Traductor)	La mort de Bebro (1920)
PRIMO DE RIVERA, Jose Antonio	Ojalá! (1974)
ROIG i LLOP, Tomás	Cançó de l'únic camí (1966)
SEGARRA, J. M.	Pel camí dels hort (1957)

Tabla 10. Poetas y títulos del catálogo completo de las canciones líricas de Manuel Blancafort

POEMA	FORMA ESTRÓFICA	Nº DE ESTROFAS	RIMA
Passant soto les branques	Verso libre	4	
Cançoneta humil de mitja-nit	Cuartetas	4	Asonante
Els núvols de Nadal	Verso libre	4	
Els reis	Octosílabo de pie quebrado	3	Consonante
Muntaya Avall	Octosílabo de pie quebrado	3	Asonante
Capvestre	Cuartetas	2	Consonante
La mort de Bebro	Cuartetas	3	Asonante
Aigües de la primavera	Romance		Asonante
Cançó de l'amor primera	Quintetas	4	Consonante
Dessobre la terra dura	Verso libre	4	Consonante
Joc	Cuartetas	3	Asonante
Plany	Pareados	8	Consonante
Rondalla del bou	Pareados	3	Consonante
Ceiño da miña aldea	Romance irregular	4	Asonante
Ja no seràs mai més record	Verso libre	5	
La llum de Nadal	Cuartetas	3	Consonante

Pel camí dels horts	Verso libre		
Cançó de l'unic camí	Cuartetas	3	Asonante
Ojalá	Texto prosaico	2	
Advent	Cuartetas	2	Asonante
Comiat	Quintetas	2	Asonante
L'infinít	Cuartetas	4	Consonante
Les campanes de Palau	Cuartetas	4	Asonante
L' hora del alba	Cuartetas	8	Consonante
Camí Barrat	Verso libre		

Tabla 11. Comparación de la forma de los poemas utilizados por Blancafort

FORMA	CANCION LÍRICA
Tripartita	Els núvols de Nadal Capvespre La mort de Bebro Aigües de la primavera Cançó de l'amor de la primavera Plany Rondalla del bou La llum de Nadal Ojalá! Advent Les campanes de Palau L' hora de l'alba
Rondó	Passant soto les branques
Bipartita ampliada	Cançoneta humil de Mitja-nit Dessobre la terra dura
Estrófico	Els reis Muntaya Avall Joc Ceño da miña aldea Ja no seràs mai més record Cançó de l'unic camí Comiat L'infinít
'Durch komponiert'	Camí Barrat

Tabla 12. Forma de las canciones líricas de Blancafort

3. Listado de ejemplos musicales

EJEMPLO	PÁGINA
Ejemplo 1. 'Planys I'	100
Ejemplo 2. 'Quand l'amant sortit', 1914.	113
Ejemplo 3. 'Quand l'amant sortit', 1915	115
Ejemplo 4. 'Elle l'enchaîna dans une grotte', 1914	117
Ejemplo 5. 'Et s'il revenait un jour', 1914	120
Ejemplo 6. 'La Cançó de l'Avia', 1915, cc. 1-9	123
Ejemplo 7. 'La Cançó de l'Avia', 1915, cc. 11-20	126
Ejemplo 8. Parte vocal, 'Quand l'amant sortit', 1914	129
Ejemplo 9. <i>L'hora grisa</i> , cc. 1-17	137
Ejemplo 10. <i>L'hora grisa</i> , cc. 19-26	140
Ejemplo 11. <i>L'hora grisa</i> , cc. 27-38	142
Ejemplo 12. <i>L'hora grisa</i> , cc. 53-58	143
Ejemplo 13. <i>Fêtes Lointaines</i> , cc. 1-20	155
Ejemplo 14. Cançó i danza n°1, cc. 1-15	157
Ejemplo 15. Cançó i danza n°3	158
Ejemplo 16. Preludio n°1	161
Ejemplo 17. 'Neu', cc. 1-17	171
Ejemplo 18. 'Neu', cc. 18-33	173
Ejemplo 19. <i>Cançoneta incerta</i> , cc. 1-10	175
Ejemplo 20. <i>Cançoneta incerta</i> , cc. 29-35	177
Ejemplo 21. 'Rosa del camí', cc. 1-13	182
Ejemplo 22. 'Cortina de fullatge', cc. 1-9	186
Ejemplo 23. 'Cortina de fullatge', cc. 18-23	188
Ejemplo 24. 'Incertitud', cc. 1-9	191
Ejemplo 25. 'D'alt d'un cotxe'	194
Ejemplo 26. 'Margot la pie', cc. 1-10	196
Ejemplo 27. 'Margot la pie', cc. 11-18	197
Ejemplo 28. 'Margot la pie', cc. 18-25	198
Ejemplo 29. 'Margot la pie', cc. 26-35	199
Ejemplo 30. <i>Le nuage</i> , cc. 1-20	203
Ejemplo 31. <i>Le nuage</i> , cc. 36-65	206-207
Ejemplo 32. Preludio n°5	222
Ejemplo 33. Preludio n°6	223
Ejemplo 34. <i>Variaciones sobre un tema de Chopin</i> . Tema.	226
Ejemplo 35. <i>Maig</i> : Primera página	232
Ejemplo 36. <i>Maig</i> : Segunda página	233
Ejemplo 37. <i>Psalm</i> : Preludio y primera sección	235
Ejemplo 38. <i>Psalm</i> : segunda salmodia	239
Ejemplo 39. <i>El testament d'Amelia</i>	242
Ejemplo 40. <i>L'infinit</i> , cc. 34-36	255
Ejemplo 41. 'La fuente y la campana', cc. 25-37	258
Ejemplo 42. 'Canción y danza' n° 5	260
Ejemplo 43. 'Danza' n°5, cc. 1-12	261
Ejemplo 44. Preludio n°8	263
Ejemplo 45. Preludio n°8, sección central	264
Ejemplo 46. 'Petite fille de Paris', cc. 1-24	276
Ejemplo 47. 'Pito, pito, colorito', cc. 1-7	278
Ejemplo 48. <i>Cantar del alma</i> , cc. 1-9 y primer recitado	280
Ejemplo 49. <i>Cantar del alma</i> , segundo recitado	281
Ejemplo 50. <i>Ets l'infinit</i> , cc. 1-12	282

Ejemplo 51. <i>Et sento que vens</i> , cc. 1-17	285
Ejemplo 52. 'Damunt de tu només les flors', cc. 1-20	289
Ejemplo 53. 'Aquesta nit un mateix vent', cc. 1-12	292
Ejemplo 54. 'Aquesta nit un mateix vent', cc. 13-21	293
Ejemplo 55. 'Jo et pressentia com la mar', c. 1-18	294
Ejemplo 56. 'Jo et pressentia com la mar', c. 14-31	296
Ejemplo 57. 'Fes me la vida transparent', cc. 1-9	297
Ejemplo 58. 'Pastoral', cc.1-10	298
Ejemplo 59. 'Llueve sobre el río', cc. 5-9	299
Ejemplo 60. 'Llueve sobre el río', cc. 28-31	299
Ejemplo 61. 'Pastoral', cc. 16-21	300
Ejemplo 62. 'Comptine 8', cc. 10-14	301
Ejemplo 63. Comptine 8, cc.1-9	302
Ejemplo 64. <i>Aureana do Sil</i> , cc. 18-21	304
Ejemplo 65. <i>Aureana do Sil</i> , cc. 11-17	304
Ejemplo 66. 'Volverán las oscuras golondrinas', cc. 35-49	312
Ejemplo 67. <i>Sant Martí</i> , cc. 1-9	313
Ejemplo 68. 'Hoy la tierra y los cielos me sonríen', cc. 17-40	314
Ejemplo 69. 'Volverán las oscuras golondrinas', cc. 25-29	316
Ejemplo 70. 'La vin perdu', cc. 59-69	317
Ejemplo 71. 'La sylphe', cc. 36-48	318
Ejemplo 72. 'La Sylphe', cc. 18-23	319

4. Listado de tablas

TABLA	PAGINA
Tabla 1. Obras para piano, 1910-1919	97-98
Tabla 2. Comparación de versos y compases en <i>L' hora grisa</i>	136
Tabla 3. Piezas para piano, 1920-1929	154
Tabla 4. Escritores y canciones líricas de los años veinte	162
Tabla 5. Forma de las canciones líricas de los años veinte	168
Tabla 6. Secuenciación tonal Introducción <i>Psalm</i>	237
Tabla 7. <i>Psalm</i>	238
Tabla 8. <i>Psalm</i> : Texto y forma	244-245
Tabla 9. Piezas para piano, 1942-1951	257
Tabla 10. Poetas y títulos del catálogo completo de las canciones líricas de Manuel Blancafort	357
Tabla 11. Comparación de la forma de los poemas utilizados por Blancafort	358
Tabla 12. Forma de las canciones líricas de Blancafort	358

5. Partituras autógrafas

5.1 Elle l'enchaîna dans une grotte (1914)

I

Elle l'enchaîna dans une grotte

El - le l'en - chaî - na dans une grot - - - te

El - le fit un si - - - - - que sur la por - - - - -

ta vice je me bli - - - - - la la mi - - - - - se de la

chef - - - - - bon - - - - - dans la mer - - - - - fi (1)

(1) Questo capitolo es per el darrer cant nouvo

5.2 Et s'il revenait un jour (1914)

Et s'il revenait un jour

Et s'il re-ve-nait un jour que fait-il lui di-re

Di-tes-lui qu'on l'a-tu dit jus-qu'à son ma-ris

22 juillet 1914

5.3. Quand l'amant sortit (1914)

Quand l'amant sortit.

M. Maeterlinck

colla sc

F

de l'arrangement de FI

26

5.4. Quand l'amant sortit (1915)

M. Ravel

Quand l'amant sortit --

Quand l'amant se tait
Et j'ai vu le mort

Le bûche en feu
Et l'ombre sur le mur

Quand l'amant se tait
Et j'ai vu le mort

Il me vint en
l'esprit de
ce que
c'est
qu'un
mort

Mais quand il se tait
Je tends le cou pour

Mais quand il se tait

Mais quand il se tait

M. Ravel 1915

20

5.5. La cançó de l'Avia

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "La cançó de l'Avia". The score is written on a page with a double-line border. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a cursive hand, and the piano accompaniment is written in a more formal, printed style. The title "La cançó de l'Avia" is written in cursive at the top of the first system. The lyrics are written below the vocal line in cursive. The piano accompaniment is written in a more formal, printed style. The score is written on a page with a double-line border.

La cançó de l'Avia

La via can ta me can a gran a rem fe

me pi - a - balt - ne for me g'esse

La me - all a - ben de - me pel me

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of eight systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in French. The piano accompaniment features arpeggiated chords and melodic lines.

Lyrics:
pe - ces 2^e le com - te qu'il pe - dit
le com - te de l'emp - reur de la France

pe - ces 2^e le com - te qu'il pe - dit
le com - te de l'emp - reur de la France

pe - ces 2^e le com - te qu'il pe - dit
le com - te de l'emp - reur de la France

5.6. El testament d'Amelia (1936)

2

El testament d'Amelia

Cançó popular catalana

F. Mompalao

The musical score is written on ten staves. The first three staves contain the title and composer information. The remaining seven staves contain musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score is annotated with various markings and text:

- Allegretto**: A tempo marking written in cursive above the first system.
- Variant**: A marking written above the fourth system.
- Handwritten signatures and notes**: In the lower middle section, there are several lines of cursive handwriting, including what appears to be a signature and the date "Montreuil 1938".
- Stamps**: A circular stamp is visible at the bottom center of the page, partially overlapping the musical staves.

DURAND 3. C. 4. Place de la Madeleine, PARIS.

5.7.Maig

Text goetho

(22)

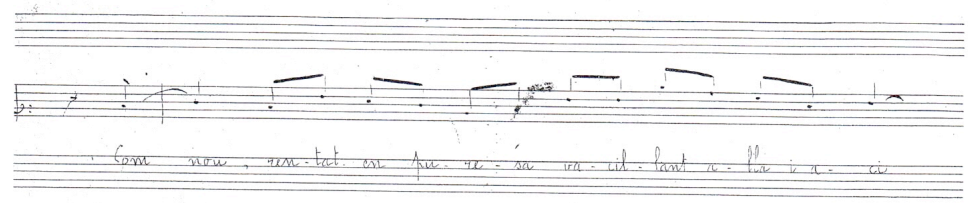
Pla-tes de nu-vels de pla-ta lleu-gers per les au-tes te-bies
Son tran-qui-les ai-res i bri-res que fei-a mou-re el ra-mat-ge.

Dels, au-ri-a-lat de lei-ra el sol en lai-re i en-te-la
L'a-bim dan-ça o-te-ga-do-ra a-mor per ar-bres i ma-tes

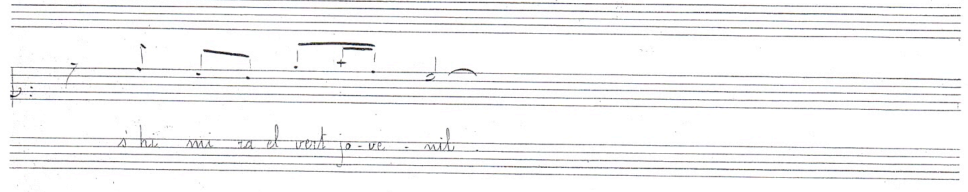

L'ai-gua al llarg de la ri-bera en si-len-ci va fu-gint
Quan s'a-da-reix la mi-ra de Guai-te de co-lle d'in-fants.

DURAND & Co. 4, Place de la Madeleine, PARIS.

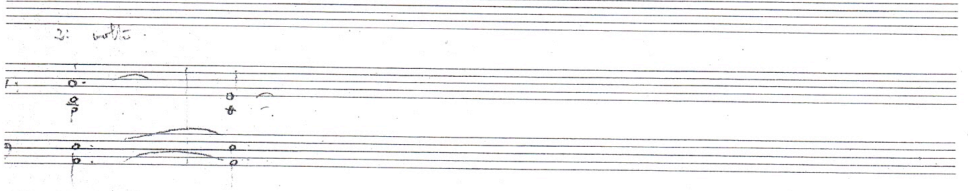
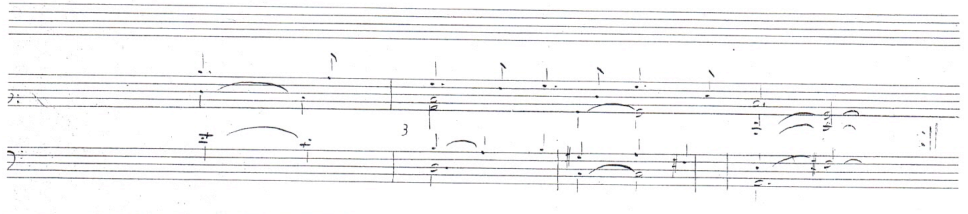
XX



Com-mu-ni-ca-tio-em su-am in-ter nos et om-ni-a san-cta et be-ni-dicta



et in-ter nos et om-ni-a san-cta et be-ni-dicta



et in-ter nos et om-ni-a san-cta et be-ni-dicta

