

A dark, grainy photograph of a stage set. In the background, there is a large, white, rectangular structure, possibly a set piece or a wall. A spotlight is visible on the left side, casting a beam of light onto the structure. The overall atmosphere is moody and dramatic.

VOLODOS

plays

MOMPOU

FREDERIC MOMPOU

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | Prélude VII (Palmier d'étoiles) | 3:01 |
| 2 | Damunt de tu només les flors transcription by Arcadi Volodos | 4:12 |

SCÈNES D'ENFANTS

- | | | |
|----|---|------|
| 3 | I. Cris dans la rue | 1:38 |
| 4 | II. Jeux sur la plage | 1:47 |
| 5 | III. Jeu 2 | 1:27 |
| 6 | IV. Jeu 3 | 2:04 |
| 7 | V. Jeunes filles au jardin | 2:45 |
| 8 | Hoy la tierra y los cielos me sonríen transcription by Arcadi Volodos | 2:15 |
| 9 | El lago (Le lac) (No. 2 from Paisajes) | 5:26 |
| 10 | ... pour appeler la joie (No. 6 from Charmes) | 1:13 |
| 11 | Prélude XII | 4:09 |
| 12 | Dialogues 2 | 2:19 |
| 13 | Dialogues 1 | 3:09 |
| 14 | Musica callada I Angelico | 2:00 |
| 15 | Musica callada II Lent | 2:11 |
| 16 | Musica callada XXVII Lento molto | 3:23 |

17	Musica callada XXIV Moderato	2:21
18	Musica callada XXV	3:22
19	Musica callada XI Allegretto	1:27
20	Musica callada XV Lento – plaintif	2:16
21	Musica callada XXII Molto lento e tranquilo	2:39
22	Musica callada XVI Calme	2:24
23	Musica callada VI Lento	1:46
24	Musica callada XXI Lento	3:46
Total time		63:16

ARCADI VOLODOS piano

Recording Producer: Friedemann Engelbrecht · Engineer: Tobias Lehmann · Editing: Julian Schwenkner · Executive Producer: Michael Brüggemann · Recorded at Teldex Studios Berlin, Germany, October 25-28 & December 17-19, 2012
Piano: Steinway D, Tuner: Michel Brandjes

Photos: Images have been chosen from the book Frederic Mompou: The Eternal Restart, by Adolf Pla. Ed. La Ma de Guido (Barcelona, 2012); Cover: cupola, Palau Güell, Gaudí; p. 2/3: pavilion, Palau Güell, Gaudí; p. 8/9: ceiling, sala hipòstila, Palau Güell, Gaudí; p. 21: arch, Colegio Teresiano, Gaudí; p. 36/37: porter's lodge, Casa Batlló, Gaudí; p. 47 manuscript: Sintonía de la Roca Blanca, Mompou © Marc Llimargas; p. 59: Collage with 20 pictures: 15 pictures © Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 5 pictures © Fundació Frederic Mompou; p. 60 reverse side: photograph, Frederic Mompou, © Josep Mompou; p. 62/63: flooring, Casa Milà, Gaudí; p. 4/5 Volodos © Michael Brüggemann · Artwork: [ec:ko] communications

88765433262 © & © 2013 Sony Music Entertainment Germany GmbH



SONY MUSIC





My encounter with the music of Federico Mompou has been one of the most profound and enriching experiences in my entire life. But I must admit that I wasn't familiar with his works as a young man, and when I discovered them I didn't immediately comprehend their significance. I first heard Mompou's music in the home of a Catalan friend, and it attracted me first of all with the beauty of its musical language, its luminous, nostalgic sound and its subtle and touching sadness. It gave me a feeling of internal purification.

My friend, who had known Mompou in person, told me a lot about his life and his shy and solitary personality; he sent me rare recordings on video, and Mompou gradually became a familiar and dear figure to me. As a human being, I couldn't help but liking in: his way of talking, the way he looked at you, his gestures and his way of playing the piano... His was a humble and modest outward appearance that concealed an enlightened personality. It wasn't long before I decided to include his music in my concert programmes in order to share it with a wider public.

But the most remarkable and revealing experience of all came later, when I started to immerse myself in the depths of his *Musica Callada*. This is without a doubt the summit of his achievement, the music he spent all his life moving towards. It seems as if the music has not been composed, but rather wrested from eternity, as if it already existed in the spheres before and after the creation of the world. The composer simply gave us access to this eternal music...

Throughout his oeuvre, the composer seems to have been searching for the utmost purity and simplification of musical resources. These short pieces are like frozen instants where time and space melt into one another. Here, there is neither contrast nor conflict; but thanks to the deliberately chosen modest resources, the music rises to an altitude where the listener has the impression of living outside time for a moment. These are the moments where the entirety of life is concentrated; our consciousness finds itself in a pure state where neither present nor future exists... *Musica Callada* transports us beyond the confines of our own world, it inhales and absorbs our entire being into a flux of musical light.

When I play this music in concert, I always feel that it is easier to convey its intimate character to a limited audience, in a small auditorium. Perhaps because the composer's relationship with the listener is a very special one. I would almost say that he is not trying to be heard, but rather is attempting to be united with the listener via the musical silence. In its metaphysical dimension, the sound of Mompou's music is both silence and vibration at one and the same time. Thanks to this duality, to this transfiguration of silence by the music, the listener can feel the solitude acutely: not as a void, but as a source of great spiritual tension. His soul is elevated and melts into the universe where sound dematerialises into eternal vibration, exceeding the boundaries of time...

ARCADI VOLODOS

Translation: Clive Williams

FREDERIC MOMPOU 1893-1987

CONSCIOUSNESS AND ESSENCE

In 1988, a year after Frederic Mompou's death, the Catalan composer Xavier Montsalvatge wrote: "What will remain of Mompou's music? Everything. From the first piano piece that he wrote as an adolescent to the final pages, where the notation will preserve the notes for a destiny we don't know..."

In some interviews Mompou, asked if he could identify with the music of his 20th century contemporaries, replied jokingly that perhaps his music would come after theirs. Frederic Mompou's work is essentially something of a paradox. For years it was to some extent invisible and not often part of programmes of major interpreters. Yet, together with Manuel de Falla, it generated the most articles and studies in the entire history of Spanish music.

The cause of this paradox lies in the naturalness of this music, which doesn't make use of development as a means to express itself, as is the general custom in Western music. Nor do Mompou's scores express a structural concept where there is space for eloquence and ornamentation. Thus we need to ask ourselves how it's possible that a composer could create music that expresses itself outside the bounds of its own discourse, of its development and structure.

Mompou gives us the opportunity to experience the musical representation of a state of consciousness in lieu of a story or a discourse. This music, when it has said what it has to say, does not develop, but falls silent. And this is why his compositions are fairly short, and the individual musical phrases tend towards brevity of expression. Mompou wrote music that takes shape based on its own process of synthesis and conciseness. To put it another way: it is music, which, once it appears, disappears at the same time. Thus Mompou regains both sound and

silence as primeval elements, elements that share a common origin. The resonance takes on great importance because it turns into the element that transmits an awareness that is transcendental in character – similar to the bell in ancient oriental traditions, and later in medieval Mediterranean cultures, which was used to build a bridge to “the other side”. Frederic Mompou came from a family of bell-makers with a tradition dating back to the 16th century and he often mentioned how familiar the sound of bells had been for him and how much it influenced his music.

It is surprising that in the midst of the 20th century Mompou remained faithful to the world of tonality in order to create a connection with the spiritual state through original and primitive elements such as resonances and structures without thematic development, thus achieving the maximum expression with the minimum of resources. And he did so through the piano, a paradigm of speed and virtuosity, using melody as a simple and natural medium. This characteristic makes his music particularly interesting in a context where musicologists and critics have been looking at the problems of musical language, starting with atonality and the avant-garde that the Darmstadt School gave birth to.

In the second half of the 20th century, the century when art became intellectual and conceptual, some composers made excursions into the realm of the mystical, e.g. György Ligeti, Giacinto Scelsi and Toru Takemitsu and at the end of the 20th and the outset of the 21st century, composers like John Tavener and Arvo Pärt used the echo to transmit this mysticism into simple structures. To a certain extent, contemporary music seems to accept this simplicity. The transcendental aspect can also be found in its plainness, and the expression of tranquillity or silence is not a conceptual proposition as used by John Cage in his piece 4' 33" of 1952.

Mompou was without a doubt one of the most important precursors of this 20th century mystical music. *Cants màgics* (1917–1919) already introduces us to magical states of consciousness, and *Charmes* (1920–1921) is based on simple states of spirituality.

Far from conceptualizing music, Mompou creates a musical device capable of translating the tonal universe into an experience of 'unity', akin to an expression of spirituality. And he achieves this by means of his 'metallic chord' which, by integrating consonance and dissonance, is able to reproduce a vibration that represents the state of unity, of oneness. This unity is also expressed by silence, a phenomenon that is inseparable from sound itself.

Mompou rejected intellectualization of music. The idea of commencing a new search for beauty in an age when musical language had arrived at limits of extreme complexity placed Mompou beyond the bounds of the 20th century avant-garde trends. Far removed from any intellectual or religious dogma, he spiritualized music through the 'destruction' of its materiality in lieu of the 'construction' thereof. Instead of composing music, he 'decomposed' it to the point where it was stripped naked. On one occasion, in Paris, the musicologist and critic José Bruyr called on Mompou at home and asked him if this was the apartment of the composer Frederic Mompou. The latter replied thus:

"I'm not a composer! I am nothing but a piece of music – and music that is less composed than any other music in the whole world."

Although in his first compositions we can appreciate the influence of early 20th century Parisian music, Mompou is not close to Erik Satie, whose music he considered to be born more of a "humoristic" than an "idealistic" approach. The difference lies in the essentiality, which grew more pronounced in accordance with the personal transformation that Mompou underwent in the course of his life. A journey towards its own centre. The conciseness of Mompou's style might be likened to that of Anton Webern; however in contrast to the Viennese composer, Mompou never abandoned the tradition of tonality. His choice of form was highly original, so that his harmony was never completely consonant nor completely dissonant, as the philosopher Vladimir Jankélévitch observed.

Mompou himself defined the aesthetics of his music thus:

"I mean the music of the narrow mountain path. I write this music because art has arrived at its limits... Art represents a return to simplicity. No, it's not a return, it's a new beginning, it's starting again. Starting again with everything we already know."

He presents the aesthetics of starting again like an open door to the creativity of the future, as it's based on an idea of evolution, not of revolution. It's original because it goes back to the origin. Mompou is capable of offering a real and evolutionary modernity, reserved solely for visionaries and geniuses, although the composer himself believed that he had simply helped lay the foundation stone of a new music.

"We are starting out anew, and the road is long. My contribution in this case cannot be to position the first stone, this stone that is the conjunction of the solemn and the humble. I simply want my stone to be present in the construction of the cathedral of the future."

Arcadi Volodos expresses this idea of "starting again" masterfully in the selection and the order of the pieces in this recital. The order is determined by the sound which ends each piece, subtly fading it out, and by the sound the next piece starts with. Volodos is our guide on a contemplative journey on which we can enjoy the different phases of Mompou's oeuvre. On this journey, we can hear at first hand the clear process of evolution towards a music increasingly synthetic and abstract. These are works that reflect three phases of personal and artistic development in the composer's career that played out in two cities, Barcelona and Paris. Barcelona offered Mompou Mediterranean light and the creative impulse of a culture which had been recovering its local artistic tradition since the mid-19th century. Paris

was the ideal environment for his creativity to become known and recognised: the French capital was the most cosmopolitan city in Europe, where artistic and intellectual modernity were united in the first decades of the 20th century.

Mompou was born in Barcelona in 1893, and as a promising young pianist he assisted at a concert where Gabriel Fauré performed his own Piano Quintet op. 89. There he experienced the revelation of hearing music that he felt had never been written. Over the space of two years he began to explore ways of writing such music himself. In 1911 he approved his first piece, *Planys*, which was to become his first suite, *Impressions íntimes*. He travelled to Paris for the first time in that year to complete his piano studies. He was too shy to present a letter of recommendation written by Enrique Granados to Gabriel Fauré, director of the Conservatoire de Paris, and decided not to enrol at the Conservatoire. Instead, he took private lessons with the pianist Ferdinand Motte-Lacroix, who was to be the first interpreter of his works in Paris in 1921. During his stays on the Seine (1911-1914 and 1922-1941), he never stopped returning regularly to his native Barcelona, where he spent every summer together with his family.

It was in those surroundings, bathed in the soft light of the Mediterranean, that Mompou composed most of his works. The First World War forced him to return to Barcelona in 1914. Once the war was over, he went back to Paris a few times to make his music better-known before settling there permanently in 1922. From this period, Volodos plays the *Scènes d'enfants* (1915-1918), *Charme VI – ...pour appeler la joie* – (1921) and *Dialogues* (1923). In the ten years from 1931 to 1941, Mompou suffered a creative crisis. In 1941, with the menace of World War Two looming on the horizon, he returned to Barcelona, where he spent the rest of his long life. This was also the year when he first met the young pianist Carmen Bravo, whom he was to marry 16 years later, an event that helped the mature Mompou resume composing. From this period date *El Lago* (1942), the second piece of his *Paisajes*, and the song *Damunt de tu només les flors* (1942). The *Preludio num. 7 Palmier d'étoiles* (1951), a work describing the fireworks

reflected in the ocean at the fiesta in Badalona, closes this second period of his composer's career and leads to the preliminary sketches for *Música callada*, the starting point for what we can consider Mompou's third creative period, where his music is stripped completely bare.

The first group of Mompou's pieces performed in public included his *Scènes d'enfants* (1915–1918). His teacher Motte Lacroix played them in the Salle Érard in Paris. With explicit titles like *Cris dans la rue*, *Jeux sur la plage...*, we can hear the distant cries of the children playing under the Mediterranean sky. Mompou explained that he had been thinking of a scene where children were playing on the old wharf in Barcelona, some of them taking a dip in the water, where their shouts mixed with the noise of the workmen coming out of the factories on the quayside.

A year later, Mompou wrote one of his favourite works, *Charmes* (1920–1921). From this cycle, Volodos plays the last of the six pieces, *pour appeler la joie*, which evokes joy with a circular dance rhythm that recalls primitive music. Mompou often mentioned his special fondness for *Charmes*: he considered the cycle one of the best representatives of his musical aesthetics, together with *Música callada*, his last piano composition.

Música callada consists of 28 pieces published in four volumes: the first set dates from 1951 and appeared in print in 1957, while the other three books were written and published in 1962, 1965 and 1967. Mompou identified his music with the meaning of a poem taken from the *Cántico espiritual* written by the 16th century Spanish mystic San Juan de la Cruz:

**"The tranquil night
At the time of the rising dawn,
Silent music, sounding solitude,
The supper that refreshes, and deepens love."**

This poem refers to the pleasure we can experience when our spirit is transformed by listening to our own internal music, to the music that cannot be heard by others, but only when we listen inside ourselves. Mompou identified strongly with the poem, in which he saw correspondences to the sentiments he was trying to express in his own works. This prompted him to give this title to his best work *Música callada*, the ultimate realisation of his personal aesthetics. Mompou himself described this music in the following words:

“This music contains neither air nor light. It is a weak heartbeat. It is not asked to arrive at more than some millimetres of space, but it has the mission to penetrate to the depths of our soul and the most secret corners of our spirit”

This heartbeat is accurately expressed in the last piece that Volodos plays here, *Música callada XXI*, where we can hear the music getting feebler before its final disappearance into profound silence. Other compositions that belong to this period are the *Preludio XII* (1960) and the song *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) setting a text by the Spanish Romantic poet Gustavo Adolfo Bécquer. Émile Vuillermoz called Mompou “the poetic musician”. And Mompou was to all effects a poet: he wrote musical, literary and visual poetry. Most of Frederic Mompou’s oeuvre was written for the piano, but the second most important category of compositions are those for voice and piano. In the course of his life he wrote poetry in Catalan, Castilian and French; intended as poetic prose texts depicting his most intimate thoughts and feelings, these writings possess a profound emotional and philosophical content. His small-format manuscripts are marvels of glittering gold, authentic poems of an extraordinary plasticity in the manner of musical haikus.

Mompou was a poet in the way that he dealt with reality, and in his way of using his thoughts:

“I don’t think up music, I simply transmit it and keep my conscience at peace.”

"A music that speaks directly to the soul, without any material intermediary, that's what the general public doesn't understand."

Arcadi Volodos recreates for a solo piano to marvellous effect two of the songs originally written for voice and piano: *Damunt de tu només les flors* (1942), the first song in the series *El combat del somni* by the poet Josep Janés, a great friend of Mompou's, and the aforementioned *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) to a text by the Spanish Romantic poet Gustavo Adolfo Bécquer.

These versions show Volodos making a sincere and spiritual approach to the harmonic, melodic and poetic magic of Mompou's music. They represent a homage to the same spirit of liberty that Mompou always alluded to when speaking about the interpretation of his works:

"I believe that the true interpreter, the true artist, has the rights to the work he is playing. Here you have the music: what does it suggest to you? What feelings does it convey?"

Hoy la tierra y los cielos me sonríen (1970)
(Text: Gustavo Adolfo Bécquer)

Today the earth and the sun are smiling at me,
Today the sun gets to the depths of my soul,
Today I've seen it...I've seen it and it looked at me...
Today I believe in the Lord!

Damunt de tu només les flors (1942)
(*Sólo las flores sobre ti*)
(Text: Josep Janés)

Only the flowers above you.
They were like a sacrifice in white:
The light that they shed on your body
Would not return to the branch.

An entire life of perfume
Was given to you with that kiss.
You shone with the light
That accumulated in your eyes.

If only I were the sigh of a flower!
I would submit like an iris
To you, to the end of my days.

I would fade and wither on your breast
And ignore forever the night
That, together with you, would vanish.

Mompou does not think with logical reasoning that makes a poetic reasoning flow. He buries the distinction between reason and feeling, relying on ancient wisdom and creating an art with the power to reform. Equal to the architecture of Antoni Gaudí or the poetry of María Zambrano, Mompou's music seems to be a valuable proposal, as it has the capacity to pose an alternative to the spiritual crisis of a century that is aware of the decadence of modern thought.

This value makes us understand Mompou as a composer of the future, useful to the new generations, destined to maintain a major presence in the 21st century, when changes in individual and social conscience will be absolutely necessary.

Adolf Pla

Translation: Clive Williams



Meine Begegnung mit der Musik Federico Mompous war eine der tiefgreifendsten und bereicherndsten Erfahrungen meines Lebens. Ich muss allerdings gestehen, dass mir Mompous Werke in meiner Jugend nicht bekannt waren und ihre Bedeutung sich mir nicht sofort erschloss. Zum ersten Mal hörte ich Mompou im Hause eines katalanischen Freundes. Die Musik hat mich zunächst durch die Schönheit ihrer Klangsprache, durch ihren leuchtenden und nostalgischen Ton sowie durch ihre subtile und berührende Traurigkeit angesprochen. Sie gab mir ein Gefühl von innerer Reinigung.

Mein Freund hatte Mompou noch persönlich gekannt und erzählte mir viel über sein Leben und seine Persönlichkeit: Mompou war ein schüchterner Einzelgänger. Mein Freund schickte mir seltene Videoaufnahmen und allmählich wurde mir Mompou immer vertrauter und wuchs mir ans Herz. Der Mensch Mompou war mir zutiefst sympathisch: seine Art zu reden, seine Blicke, seine Gesten und seine Art, Klavier zu spielen. Er war eine bescheidene und eher demütige Erscheinung, hinter der man eine erleuchtete Persönlichkeit erahnen konnte. Es dauerte nicht lange, und ich wollte seine Musik in meine Konzertprogramme einbauen, um sie mit einem breiteren Publikum zu teilen.

Die erstaunlichste und aufschlussreichste Erfahrung habe ich jedoch später gemacht, als ich begann, in die Tiefen von Mompous *Musica Callada* einzutauchen.

Sein opus 111 ist zweifelsohne der Gipfel seines Schaffens, hierauf hat er sich zeitlebens zubewegt. Die Musik scheint nicht etwa komponiert, sondern buchstäblich der Ewigkeit abgerungen. Es ist, als hätte sie sphärisch bereits vor und nach der Schöpfung existiert. Mompou macht uns diese immer klingende Ewigkeit lediglich zugänglich...

Mompou scheint in all seinen Werken größtmögliche Reinigung und Vereinfachung der musikalischen Mittel angestrebt zu haben. Diese kurzen Stücke sind wie gefrorene Augenblicke, in denen Zeit und Raum miteinander verschmelzen. Es gibt weder Kontraste noch Gegensätze, aber durch bewusst bescheidene Wahl der Mittel schwingt sich die Musik zu

Höhen auf, in denen der Hörer den Eindruck gewinnt, einen Moment lang außerhalb der Zeit zu stehen. Das sind Augenblicke, in denen sich das gesamte Leben konzentriert; unser Bewusstsein befindet sich in einem Zustand der Reinheit, in dem es weder Gegenwart noch Zukunft gibt. Die *Musica Callada* lässt uns die Grenzen unserer eigenen Welt überwinden, die Musik atmet unser gesamtes Sein ein, sie saugt es förmlich auf in einen Fluss von Klanglicht.

Wenn ich diese Musik im Konzert spiele, habe ich jedes Mal das Gefühl, dass sich ihr intimer Charakter in kleinen Sälen vor wenig Publikum leichter erschliesst. Vielleicht, weil das Verhältnis zwischen Mompou und seinem Hörer sehr speziell ist. Ich würde fast sagen, dass er nicht gehört werden will, sondern vielmehr durch musikalische Stille Vereinigung mit seinem Hörer anstrebt. In ihrer metaphysischen Dimension ist Mompous Musik sowohl Stille als auch Schwingung. Dank dieser Dualität, dieser Verwandlung der Stille durch Musik, nimmt der Hörer die Einsamkeit verschärft wahr: nicht als Leere, sondern als Quelle immenser seelischer Spannung. Seine Seele wird erhoben und löst sich auf im Universum, wo Klang seine Materialität verliert und zu ewiger Schwingung wird: jenseits der Grenzen der Zeit.

ARCADI VOLODOS

Übersetzung: Clive Williams

FREDERIC MOMPOU 1893–1987

BEWUSSTSEIN UND ESSENZ

1988, ein Jahr nachdem Frederic Mompou gestorben war, schrieb der katalanische Komponist Xavier Montsalvatge:

„Was wird von Mompous Musik bleiben? ... Alles. Von den ersten Klavierstücken seiner Jugend bis zu den letzten Seiten, auf denen die Notenlinien die Noten für eine Zukunft bewahren, die wir nicht kennen ...“

In einigen Interviews antwortete Mompou auf die Frage, ob er sich mit der Musik seiner Zeitgenossen des 20. Jahrhunderts identifizieren könne, scherzhaft, dass seine Musik vielleicht erst nach der Musik anderer Komponisten käme. In der Tat ist die Musik von Frederic Mompou ein Paradoxon. Sie war in gewisser Weise unsichtbar und zeigte sich sehr zurückhaltend in den Programmen großer Interpreten; doch zugleich brachte sie, zusammen mit den Werken Manuel de Fallas, die meisten Artikel und Untersuchungen in der Geschichte der spanischen Musik hervor.

Der Grund für dieses Paradoxon liegt in der Natur dieser Musik, die nicht die Entwicklung nutzt, um sich auszudrücken, wie es in unserer westlichen Musikkultur üblich ist. Sie bringt auch nicht ein strukturelles Konzept zum Ausdruck, in der es Raum gäbe für Eloquenz und Ausschmückungen. Folglich müssten wir uns fragen: Wie ist es möglich, dass ein Komponist Musik schreiben kann, die sich weit über ihren eigenen Inhalt, ihre Entwicklung oder ihre Struktur hinaus ausdrückt? ...

Mompou gibt uns die Gelegenheit, die klangliche Darstellung eines Bewusstseinszustands zu erleben, statt einer Geschichte oder eines Inhalts. Wenn diese Musik gesagt hat, was sie sagen sollte, entwickelt sie sich nicht, sondern schweigt. Darin liegt der Grund dafür, dass die

Werke kurz sind und die Phrasen sich in Knappheit ausdrücken. Eine Musik, die sich auf der Grundlage ihres eigenen Syntheseprozesses in Kürze herausbildet und Form annimmt. In anderen Worten: Eine Musik, die, wenn sie erscheint, zugleich auch verschwindet. Auf diese Weise stellt Mompou den Klang und die Stille als ursprüngliche Elemente wieder her – Elemente, die einen gemeinsamen Ursprung haben. Die Resonanz erhält große Bedeutung, da sie sich in einen Überträger grenzüberschreitenden Bewusstseins verwandelt. Auf dieselbe Weise wie die Resonanzen der Instrumente in orientalischen Kulturen, deren Klang nicht eingesetzt wird, um eine strukturelle oder inhaltliche Idee zu vermitteln, sondern um eine Brücke zur „anderen Seite“ zu schaffen. In der orientalischen Tradition der Antike und später in den mediterranen Kulturen des Mittelalters wurde üblicherweise die Glocke verwendet, um Resonanz zu erzeugen. Frederic Mompou stammte aus einer Familie, die sich seit dem 16. Jahrhundert der Produktion von Glocken widmete. Häufig erwähnte er, wie vertraut ihm seit seiner Kindheit der Klang von Glocken war und welchen Einfluss sie auf seine Musik hatten, die größtenteils für Klavier komponiert ist.

Es überrascht, dass Mompou mitten im 20. Jahrhundert der Klangwelt der Tonalität treu bleibt, um durch ursprüngliche und primitive Elemente wie Resonanzen und Strukturen ohne thematische Entwicklung eine Verbindung zu einem spirituellen Bewusstseinszustand herzustellen und den größtmöglichen Ausdruck mit minimalen Mitteln zu erreichen. Dies gelingt ihm durch das Klavier, ein Musterbeispiel für Tempo und Virtuosität, und indem er die Melodie als natürliches und einfaches Medium einsetzt. Diese Eigenschaft macht seine Musik zu einem besonders interessanten Angebot – in einem Kontext, in dem die Musikwissenschaftler und Kritiker über die Probleme der musikalischen Sprache auf der Grundlage der Atonalität und der Avantgarde nachgedacht haben, die aus den „Internationalen Ferienkursen für Neue Musik“ in Darmstadt hervorgegangen ist.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – dem Jahrhundert, in dem die Kunst intellektu-

alisiert und konzeptualisiert wird – drängen einige Komponisten in die Welt der Mystik vor (György Ligeti, Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu ...); und am Ende des 20. Jahrhunderts sowie zu Beginn des 21. Jahrhunderts übertrugen Musiker wie John Tavener oder Arvo Pärt diesen Mystizismus mithilfe der Resonanz in einfache Strukturen. In gewisser Weise scheint die zeitgenössische Musik die Schlichtheit zu akzeptieren. Das besonders Bedeutsame können wir auch im Einfachen finden; und die Stille oder Ruhe zum Ausdruck zu bringen, ist nicht nur ein konzeptueller Vorschlag, wie ihn John Cage in seinem Stück 4'33" aus dem Jahr 1952 macht. Mompou ist ohne Zweifel einer der wichtigsten Pioniere dieser mystischen Musik des 20. Jahrhunderts. *Cants màgics* (1917–1919) führt uns bereits in den magischen Bewusstseinszustand ein, und *Charmes* (1920–1921) beruft sich auf einfache Stadien der Spiritualität. Mompou ist weit davon entfernt, die Musik zu konzeptualisieren, sondern erschafft einen klanglichen Apparat, der in der Lage ist, das tonale Universum in eine Erfahrung der „Einheit“ zu übersetzen, wie einen Ausdruck der Spiritualität. Das erreicht er durch seinen so genannten „metallischen Akkord“, der Konsonanz und Dissonanz integriert und so in der Lage ist, eine Schwingung zu reproduzieren, die repräsentativ für den Zustand der Einheit ist. Diese Einheit wird auch durch die Stille ausgedrückt – ein Phänomen, das mit dem Klang untrennbar verbunden ist.

Mompou lehnt die Intellektualisierung der Musik ab. Die Idee, eine neue Suche nach Schönheit in einer Epoche zu beginnen, in der die Musiksprachen die Grenzen äußerster Komplexität erreicht hatten, positionierte Mompou außerhalb des Spielplans der zeitgenössischen Avantgardisten des 20. Jahrhunderts. Fernab jedes intellektuellen oder religiösen Dogmas beseelt er die Musik durch die „Zerstörung“ der Gegenständlichkeit statt mithilfe von deren „Aufbau“. Statt Musik zu komponieren, zerlegt er sie, bis sie ganz entblößt ist. Einmal klingelte in Paris der Musikwissenschaftler und Kritiker José Bruyr an Mompous Tür und fragte ihn, ob es sich um die Wohnung des Komponisten Frederic Mompou handele. Die Antwort lautete:

„Ich bin kein Komponist! Ich bin nur eine ‚Musik‘, und zwar die am wenigsten komponierte Musik der Welt.“

Obleich man in seinen ersten Kompositionen den Einfluss der Pariser Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts feststellen kann, sind Mompous Werke nicht mit der Musik von Erik Satie verwandt; Mompou war der Ansicht, dass diese eher aus „Humor“ als aus „Idealismus“ hervorgegangen sei. Der Unterschied liegt in der Wesentlichkeit, die in Mompous persönlicher Entwicklung im Laufe seines Lebens begründet ist. Eine Reise in das eigene Zentrum. Mompous Knappheit könnte mit der von Anton Webern verglichen werden, doch im Gegensatz zu diesem Wiener Komponisten blieb Mompou stets der tonalen Tradition treu. Er tat dies in sehr origineller Weise, denn seine Harmonien sind weder ganz konsonant noch vollkommen dissonant, wie der Philosoph Vladimir Jankélévitch einmal feststellte.

Mompou definierte seine Ästhetik folgendermaßen:

„Ich meine die Musik des Gebirgspfads. Ich mache diese Musik, da die Kunst an ihre Grenzen gestoßen ist ... Die Kunst ist eine Rückkehr zur Einfachheit. Nein, sie ist keine Rückkehr, sie ist ein Neuanfang. Ein Neuanfang mit allem, was wir bereits wissen.“

Die Ästhetik des „Neuanfangs“ präsentiert er uns wie eine offene Tür zur Kreativität der Zukunft, da sie auf einer Vorstellung von „Entwicklung“ basiert, nicht auf Revolution. Sie ist originell, da sie zum Ursprung geht. Mompou ist in der Lage, eine reale Modernität der Entwicklung zu bieten, die ausschließlich den Visionären und Genies vorbehalten ist, auch wenn er selbst der Ansicht war, dass er lediglich geholfen habe, einen ersten Stein für eine neue Musik zu setzen.

„Wir beginnen von vorne, der Weg ist lang. [...] Mein Beitrag erreicht in diesem

Fall nicht die Kategorie des Setzens des ersten Steins, dieses Steins, der die Verbindung zwischen dem Erhabenen und dem Bescheidenen ist; ich strebe lediglich danach, dass mein Stein zu dem Berg an Steinen zählen möge, der für den zukünftigen Bau der Kathedrale verwendet wird.“

Arcadi Volodos bringt diesen „Neuanfang“ meisterlich in der Sammlung von Stücken zum Ausdruck, die er sich vornimmt, sowie in der Reihenfolge, in der er dies tut. Eine Reihenfolge, die durch den Klang festgelegt wird, mit dem jedes der Stücke endet, zart verklingend, und seinem nachfolgenden Neuanfang, mit dem das nächste Stück beginnt. Volodos nimmt uns mit auf eine kontemplative Reise, auf der wir Mompous verschiedene Schaffensphasen genießen können. Auf dieser Reise können wir die klare Entwicklung hin zu einer Musik nachvollziehen, die immer synthetischer und abstrakter wird. Die Werke spiegeln drei Momente des persönlichen und künstlerischen Werdegangs des Komponisten wider, die er zwischen den beiden Städten Barcelona und Paris erlebte. Barcelona bot ihm das mediterrane Licht und den kreativen Impuls einer Kultur, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ihre eigene künstlerische Tradition wiedererlangte. Paris hingegen war die ideale Umgebung, in der seine Kreativität anerkannt und zugestanden werden konnte; die kosmopolitischste Stadt, in der sich die künstlerische und intellektuelle Moderne der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts versammelte.

Mompou wurde 1893 in Barcelona geboren. Als junger, viel versprechender Pianist suchte er ein Konzert, in dem Gabriel Fauré sein *Quintett mit Klavier Op. 89* interpretierte. Da hatte er das Gefühl, eine Musik zu entdecken, die niemals geschrieben worden ist. Im Laufe der nächsten zwei Jahre begann er, autodidaktisch zu erkunden, wie solche Musik gemacht werden konnte. 1911 hieß er sein erstes Stück *Planys* gut, das zur ersten Suite seiner *Impressions íntimes* werden sollte. Im selben Jahr reiste er zum ersten Mal nach Paris, um seine Klavierstudien zu perfektionieren. Aufgrund seiner Schüchternheit war es ihm nicht möglich, ein

Empfehlungsschreiben von Enrique Granados an Gabriel Fauré auszuhändigen, der das Pariser Konservatorium leitete, und so verzichtete er darauf, sich um seine Aufnahme zu bewerben. Er nahm Privatunterricht bei dem Pianisten Ferdinand Motte-Lacroix, der im Jahr 1921 der erste Interpret seiner Werke in Paris werden sollte. Während seiner verschiedenen Aufenthalte in Paris (1911–1914 und 1922–1941) unterließ er es nie, immer wieder nach Barcelona zu reisen, wo er jeden Sommer gemeinsam mit seiner Familie verbrachte.

In dieser Umgebung, ins Licht des Mittelmeerraums getaucht, komponierte er einen großen Teil seines Werks. Der Erste Weltkrieg zwang ihn 1914, nach Barcelona zurückzukehren. Nach dem Ende des Kriegs unternahm er immer wieder Reisen nach Paris, um seine Kompositionen zu präsentieren, bis er sich 1922 dort endgültig niederließ. Aus dieser Zeit interpretiert Voldos die *Scènes d'enfants* (1915–1918), *Charme VI – ... pour appeler la joie* – (1921) und *Dialogues* (1923). In der Zeit von 1931 bis 1941 litt Mompou unter einer Schaffenskrise. Angesichts der Bedrohung des Zweiten Weltkriegs kehrte er 1941 nach Barcelona zurück, wo er bis an sein Lebensende blieb. Im selben Jahr lernte er die junge Pianistin Carmen Bravo kennen, mit der er sechzehn Jahre später eine Beziehung eingehen sollte. Dieser Umstand half dem reifen Mompou, seine kreative Kraft wiederzuerlangen. Aus dieser Zeit stammen *El Lago* (1942), das zweite Stück seiner *Paisajes*, und das Lied *Damunt de tu només les flors* (1942). Das *Preludio Nr. 7 Palmier d'étoiles* (1951), welches den Widerschein eines Feuerwerkes im Meer bei Badalona beschreibt, beschließt diese zweite Phase seiner Komposition. Zugleich beginnt Mompou mit den ersten Entwürfen der *Musica Callada*, die der Ausgangspunkt für die dritte Phase seines Schaffens sind, in der seine Musik vollkommen entblößt ist.

Die erste Gruppe von Mompous Stücken, die vor Publikum aufgeführt wurde, umfasste auch *Scènes d'enfants* (1915–1918). Sie wurden im Pariser Saal Érard von seinem Lehrer Motte-Lacroix gespielt. In den Werken mit so ausdrucksstarken Titeln wie *Cris dans la rue* und *Jeux sur la plage*

können wir entfernte Rufe spielender Kinder unter der Sonne des Mittelmeerraums hören. Mompou erklärte einmal, dass er eine Szene entworfen habe, in der die Kinder am alten Kai in Barcelona spielen und baden, wobei ihre Rufe sich mit dem Lärm vermischen, den die Arbeiter machen, als sie aus den Fabriken kommen, die entlang der ganzen Küste Barcelonas stehen.

Einige Jahre später komponierte er eines seiner Lieblingswerke: *Charmes* (1920–1921). Volodos bietet uns das letzte seiner sechs Stücke, *Pour appeler la joie*. Es handelt sich dabei um eine Anrufung der Freude mit dem Rhythmus eines Kreistanzes, die an primitive Musik erinnert. Mompou betonte mehrfach, wie sehr er seine *Charmes* mochte, da er sie zusammen mit *Música callada*, seinem letzten Werk für Klavier, für die besten Beispiele seiner musikalischen Ästhetik hielt.

Música callada besteht aus 28 Stücken, die zu vier Heften zusammengestellt sind und 1951 (Veröffentlichung 1957), 1962, 1965 und 1967 komponiert wurden. Mompou setzte seine Musik mit der Bedeutung eines Gedichtes des *Cántico espiritual* gleich, das der mystische spanische Dichter San Juan de la Cruz im 16. Jahrhundert geschrieben hatte:

**„Die stille Nacht
im Augenblick des Aufstiegs der Morgenröte,
die schweigende Musik, die tönende Einsamkeit,
das erquickende und Liebe eingebende Abendmahl.“**

Dieses Gedicht spielt auf die Wonne an, die wir während der Wandlung unseres Geistes erleben können, wenn wir unsere eigene, innere Musik hören können – jene, die nicht nach außen dringt, sondern in unserem Inneren bleibt. Mompou konnte sich mit diesem Gedicht vollkommen identifizieren und erkannte in ihm eine Übereinstimmung mit dem Sinn seiner Musik. Aus diesem Grunde gab er seinem besten Werk den Titel *Música callada*, Ausgangspunkt und Höhepunkt seiner Ästhetik. Mompou beschrieb diese Musik folgendermaßen:

„Diese Musik hat weder Luft noch Licht. Sie ist ein schwaches Pochen des Herzens. Man bittet sie nicht, sich weiter als einige Millimeter im Raum auszubreiten, denn ihre Aufgabe ist es, in die tiefsten Tiefen unserer Seele und in die geheimsten Regionen unseres Geistes vorzudringen.“

Dieses Pochen des Herzens kommt überzeugend im ersten Stück zum Ausdruck, das Volodos spielt, *Música callada XXI*. Darin können wir das Schwächerwerden am Ende verfolgen, bis die Musik einer tiefen Stille Platz macht.

Aus dieser Phase seines Schaffens stammen auch das *Preludio XII* (1960) sowie das Lied *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) über einen Text des romantischen spanischen Dichters Gustavo Adolfo Bécquer.

Émile Vuillermoz bezeichnete Mompou als Musikerpoeten. In der Tat war Mompou ein Dichter. Er schrieb musikalische, literarische und visuelle Musik. Ein Großteil von Frederic Mompous Werk ist für Klavier bestimmt, doch die zweitgrößte Gruppe seiner Kompositionen sind Lieder für Singstimme und Klavier. Zu seinen Lebzeiten schrieb er Gedichte mit einem gewissen Umfang auf Katalanisch, Spanisch und Französisch sowie poetische Texte in Prosa, um seine intimsten Eindrücke mit tiefem emotionalem und philosophischem Gehalt zum Ausdruck zu bringen. Seine kleinformatigen Manuskripte sind herrliche Kleinode, authentische Gedichte von außergewöhnlicher Anschaulichkeit im Stile musikalischer Haikus, in denen wir häufig die Musik in kleinen Texten finden.

Mompou war ein Dichter aufgrund seiner Art, die Wirklichkeit anzunehmen und seine Gedanken einzusetzen:

„Ich denke die Musik nicht, ich übermittle sie nur, ich habe ein reines Gewissen.“

„Eine Musik, die direkt den Geist berührt, ohne Umweg über die Materie, ist etwas, das die Zuhörer im Allgemeinen nicht verstehen.“

Arcadi Volodos interpretiert mit Soloklavier zwei Lieder, die eigentlich für Singstimme und Klavier gedacht sind: *Damunt de tu només les flors* (1942), das erste Lied der Reihe *El combat del somni* des Dichters Josep Janés, der mit Mompou eng befreundet war, und das bereits erwähnte *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) aus der Feder des romantischen spanischen Dichters Gustavo Adolfo Bécquer.

Diese Bearbeitungen stellen Volodos geistige und aufrichtige Annäherung an Mompous harmonischen, melodischen und poetischen Zauber dar. Sie sind eine Hommage an denselben Geist der Freiheit, den Mompou in Bezug auf die Interpretation seiner Werke immer erwähnte:

„Ich denke, dass der wahre Interpret, der wahre Künstler das Recht an dem Werk hat, das er interpretiert .../... Hier hast du die Musik – was beschwört sie bei dir herauf? Auf welche Weise spürst du sie? ...“

Hoy la tierra y los cielos me sonríen – Heute lächeln Himmel und Erde für mich
(Gedicht von Gustavo Adolfo Bécquer, 1970)

Heute lächeln Himmel und Erde für mich,
heute gelangt die Sonne auf den tiefsten Grund meiner Seele,
heute habe ich sie gesehen ..., ich habe sie gesehen, und sie hat mich angeschaut ...
Heute glaube ich an Gott!

Damunt de tu només les flors – Nichts über dir als nur die Blumen
(Gedicht von Josep Janés, 1942)

Nichts über dir als nur die Blumen.
Gleich einem Opfer ganz in Weiß:
Dein Leib, von einem Licht durchdrungen,
wie nie es mehr sein kann am Zweig.

Aus Duft allein ein ganzes Leben
durch ihren Kuss zuteil dir ward.
Vom Lichte ward dir Glanz gegeben,
im Blick gefangen wie im Hort.

Hätt' ich ein Blumenseufzer können sein!
Wie eine Lilie mich dir geben,
dass auf deiner Brust mein Leben

wie dürre, welke Blüten ginge ein.
Und nie mehr wissen um die Nacht,
die neben dir verlör' die Macht.

Frederic Mompou denkt nicht mit logischem Verstand, sondern lässt eine poetische Vernunft fließen, welche die Welt des Geistes erleuchtet. Er hebt die Trennung zwischen Denken und Fühlen auf und stützt sich dabei auf die alte Weisheit. Dadurch erschafft er eine Kunst mit erneuernder Kraft. Ebenso wie die Architektur von Antoni Gaudí oder die Philosophie und Dichtung von María Zambrano erscheint Mompous Musik wie ein kostbares Angebot, da sie die Fähigkeit hat, eine Alternative zur spirituellen Krise eines Jahrhunderts zu liefern, die er wahrnimmt, zumal ihm der Niedergang des modernen Verstandes bewusst ist.

Dieser Mut lässt uns Mompou als einen Meister der Zukunft verstehen, der späteren Generationen nutzen und im 21. Jahrhundert präsenter sein wird, wenn der Wandel des individuellen und gesellschaftlichen Bewusstseins absolut unverzichtbar geworden ist.

Adolf Pla

Übersetzung: Birgit Irgang

Ma rencontre avec la musique de Federico Mompou fut une des expériences les plus profondes et enrichissantes de ma vie. J'avoue que ses œuvres ne m'étaient pas connues dans ma jeunesse et que sa découverte n'a pas été immédiatement révélatrice. Entendue pour la première fois dans la maison d'un ami catalan, elle m'a attiré tout d'abord par la beauté de son langage musical, par ses sonorités lumineuses et nostalgiques, par sa subtile et touchante tristesse. Elle donnait la sensation de me purifier de l'intérieur.

Mon ami, qui a connu Federico Mompou personnellement, me parlait beaucoup de sa vie et de sa personnalité timide et solitaire, m'envoyait de rares enregistrements vidéos et peu à peu ce personnage m'est devenu très familier et cher. Comme être humain, il ne pouvait qu'inspirer la sympathie : sa façon de parler, ses regards, ses gestes, sa manière de jouer du piano... Une apparence très humble et modeste derrière laquelle on sentait la personnalité illuminée. Déjà quelques temps après, j'ai voulu introduire ses pièces dans mes programmes de concerts. Je désirais ainsi partager mon amour pour cette musique avec le grand public.

Mais l'expérience la plus étonnante et révélatrice est venue plus tard lorsque j'ai commencé à submerger dans les profondeurs de sa *Musica Callada*...

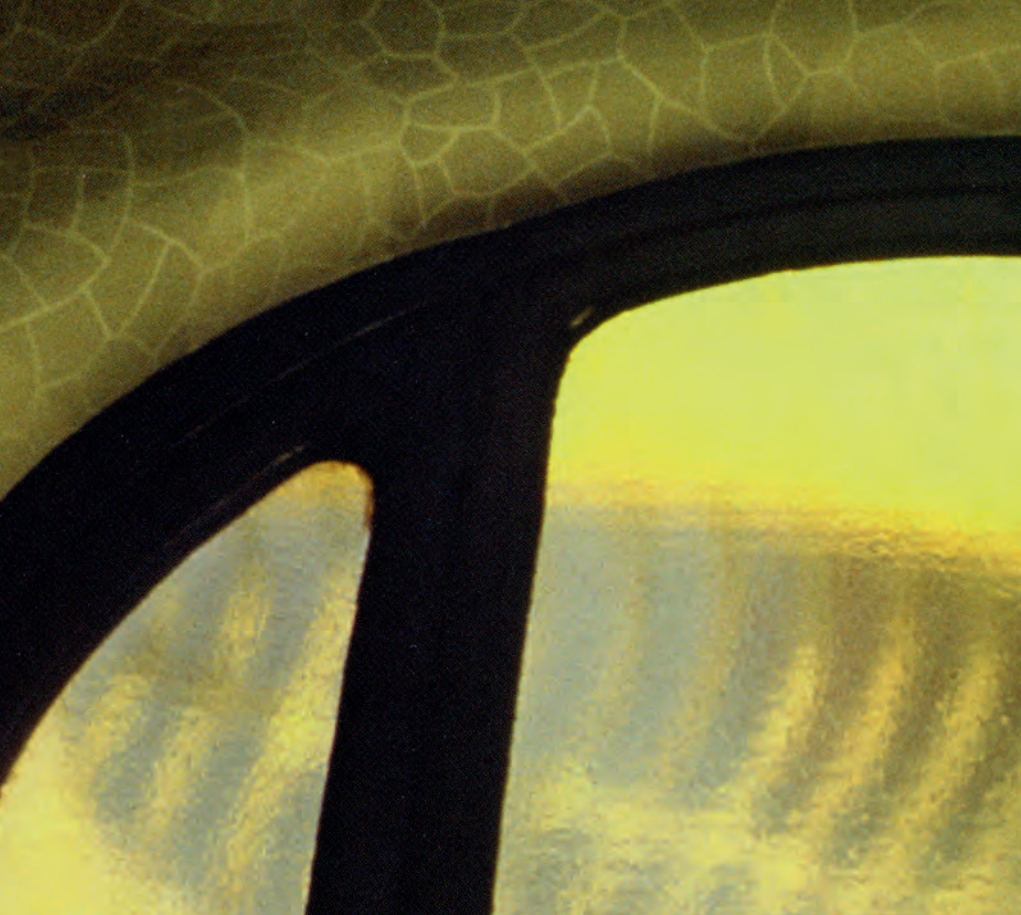
Elle est sans doute le sommet de son œuvre, son opus 111. La Musique vers laquelle il alla toute sa vie... il semble que la musique ne soit pas composée, mais arrachée de l'éternité, qu'elle existait déjà dans les sphères avant et après la création du monde. Le compositeur n'a fait que nous ouvrir l'accès à cette éternité sonore.

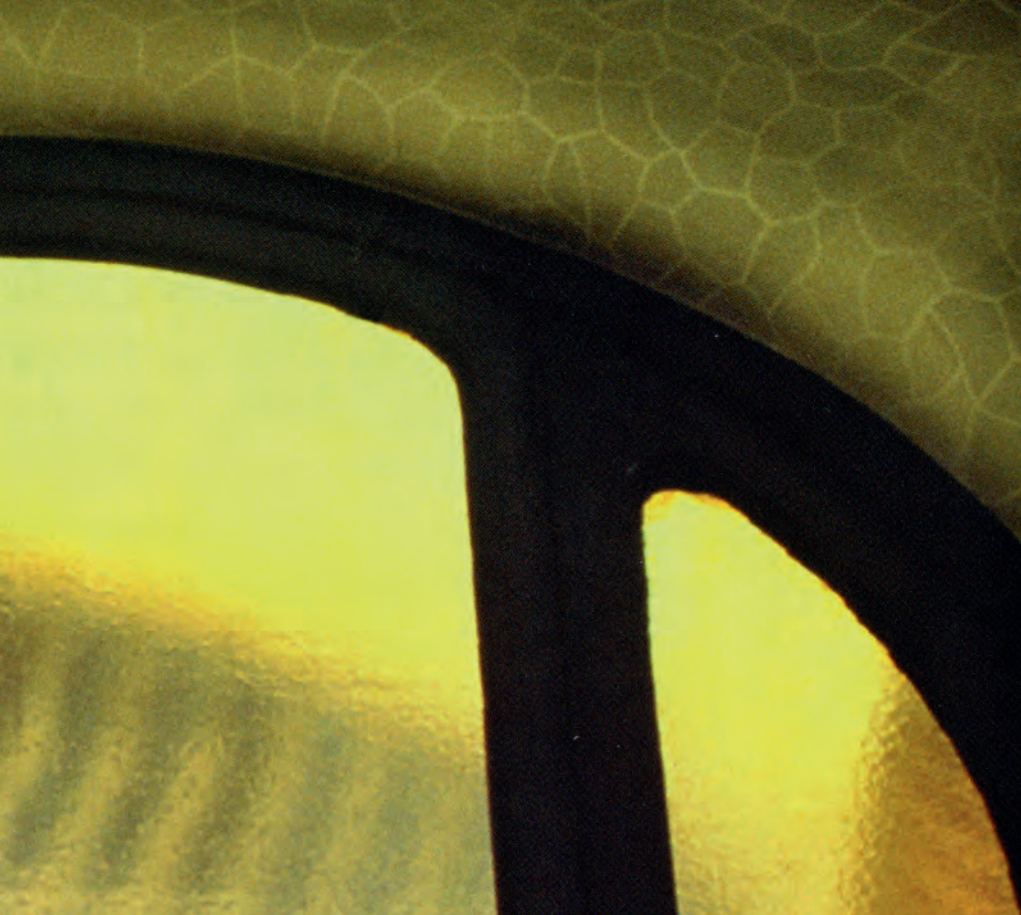
A travers toutes ses œuvres, il paraît que Mompou ait cherché la plus grande épuration et simplification des moyens musicaux. Ces brèves pièces sont des instants figés où la sensation de temps se confond avec la sensation d'espace. Ici, il n'y a ni contrastes, ni oppositions, mais par des moyens musicaux modestes il atteint de tels états d'élévation qu'il nous donne l'impression de vivre en dehors du temps. Ce sont des instants dans lesquels la vie entière se concentre, la conscience se trouve dans son état pur où n'existent encore ni le temps ni

le devenir. La *Musica Callada* nous transporte au-delà de notre monde, elle aspire et absorbe notre être tout entier dans un flux de lumière sonore.

Lorsque je jouais cette musique sur scène, j'ai toujours ressenti qu'il était plus facile de la faire partager dans l'intimité d'une petite salle de concert, avec un public réduit. Peut-être parce que le rapport du compositeur à l'auditeur est tout à fait particulier. Je dirais qu'il ne cherche pas à être entendu, mais il tente de s'unir avec l'auditeur à travers le silence sonore. Car, dans sa dimension métaphysique, le son chez Mompou est à la fois silence et vibration. Le son est le prolongement du silence et le silence est la source même de la musique. Grâce à cette dualité, à cette transfiguration du silence par la musique, l'auditeur peut ressentir la solitude de manière aigue, c'est-à-dire non pas comme un vide, mais comme plénitude d'une tension spirituelle. Son esprit s'élève et se fond dans l'univers dans lequel le son se dématérialise en vibration éternelle en transgressant les limites du temps...

ARCADI VOLODOS





FREDERIC MOMPOU 1893-1987

CONSCIENCE ET ESSENCE

Le compositeur catalan Xavier Montsalvatge écrivait en 1988, un an après la mort de Federico Mompou : « Que restera-t-il de la musique de Mompou ? Tout. De la première pièce pour piano qu'il a composée quand il était adolescent aux dernières pages où les portées préserveront les notes pour une destinée que nous ignorons... »

Dans plusieurs interviews, Mompou, lorsqu'on lui demandait s'il pouvait s'identifier à la musique de ses contemporains du XX^e siècle, répondait en plaisantant que sa musique viendrait peut-être après la leur. En effet, l'œuvre de Federico Mompou tient du paradoxe. Resté quasi invisible, avec une présence extrêmement discrète dans les programmes de concerts des grands interprètes, il fut cependant, avec Manuel de Falla, le compositeur qui suscita le plus grand nombre d'articles et d'études de toute l'histoire de la musique espagnole.

La cause de ce paradoxe réside dans l'essence de sa musique qui n'utilise pas le développement comme moyen d'expression, comme c'est pratique courante dans la musique occidentale et qui ne révèle pas non plus un concept structurel où il y aurait place pour l'éloquence et l'ornementation. Il convient donc de nous demander comment est-ce possible qu'un compositeur puisse créer de la musique qui s'exprime au-delà de son propre discours, de son développement et de sa structure.

Mompou nous donne la possibilité de faire l'expérience de l'expression musicale d'un état de conscience au lieu d'une histoire ou d'un discours. Une fois qu'elle a dit ce qu'elle devait dire, cette musique ne développe pas, mais se tait. C'est la raison pour laquelle les pièces sont assez courtes et que les différentes phrases musicales tendent à une brièveté de l'expression. Il s'agit d'une musique qui prend forme sur la base de son propre processus de synthèse et de concision. En d'autres termes, c'est une musique qui disparaît au moment d'apparaître. C'est

ainsi que Mompou retrouve à la fois le son et le silence en tant qu'éléments primitifs, éléments qui partagent une origine commune. La résonance acquiert une grande importance car elle devient l'élément qui communique une conscience de nature transcendante, de la même façon que le font les résonances de certains instruments musicaux des cultures orientales dont le son ne s'utilise pas pour exprimer une idée, mais pour créer un pont vers l'au-delà. Dans les traditions orientales anciennes, et plus tard dans les cultures méditerranéennes médiévales, la cloche était en général utilisée pour générer une résonance. Federico Mompou est né dans une famille de fondeurs de cloches dont la tradition remonte au XVI^e siècle. Lui-même faisait souvent référence à ses origines familiales, à son enfance, à la sonorité des cloches et à l'influence de celles-ci sur sa musique, composée, pour l'essentiel, pour le piano.

Il est surprenant qu'au milieu du XX^e siècle, Mompou soit resté fidèle à l'univers de la tonalité afin de créer une liaison avec la spiritualité à travers des éléments originaux et primitifs tels que résonances et structures privées de développement thématique, atteignant l'expression maximale à l'aide de moyens minimaux. Il le fit grâce au piano, paradigme de vitesse et de virtuosité, utilisant la mélodie comme un support simple et naturel. Cette caractéristique rend sa musique particulièrement intéressante dans un contexte qui vit musicologues et critiques s'intéresser aux problèmes du langage musical, à commencer par l'atonalité et par l'avant-garde à laquelle l'Ecole de Darmstadt avait donné naissance.

Dans la seconde moitié du XX^e siècle quand l'art devint intellectuel et conceptuel, des compositeurs comme György Ligeti, Giacinto Scelsi et Toru Takemitsu firent quelques échappées dans l'univers mystique. A la fin XX^e et au début du XXI^e siècle, des compositeurs comme John Tavener et Arvo Pärt transmirent ce mysticisme à travers la résonance et des structures simples. La musique contemporaine semble accepter cette simplicité. L'aspect transcendantal peut également être trouvé dans la simplicité et l'expression de la quiétude où le silence n'est plus une proposition conceptuelle comme celle de John Cage dans sa composition 4' 33" de 1952.

Mompou fut sans aucun doute l'un des précurseurs les plus importants de cette musique mystique du XX^e siècle. *Cants màgics* (1917-1919) nous fait déjà accéder à des états de conscience magiques tandis que *Charmes* (1920-1921) évoque un état de spiritualité primitive.

Loin de conceptualiser la musique, Mompou crée un dispositif musical susceptible de traduire l'univers tonal en une expérience d'unité semblable à une expression de la spiritualité. Il y parvient au moyen de son « accord métallique » qui, par l'intégration de consonances et de dissonances, est capable de reproduire une vibration représentant l'état d'unité, d'identité avec soi. Cette unité s'exprime aussi par le silence, phénomène inséparable du son.

Mompou rejetait l'intellectualisation de la musique. L'idée d'entreprendre une nouvelle recherche de la beauté à une époque où le langage musical avait atteint des limites de complexité extrême situait Mompou au-delà des frontières de l'avant-garde du XX^e siècle. A des lieues de tout dogme intellectuel ou religieux, il a spiritualisé la musique par la « destruction », et non la « construction », de sa matérialité. Au lieu de composer de la musique, il l'a « décomposée » au point de la mettre à nu. Un jour, le musicologue et critique José Bruyr rendit visite à Mompou chez lui, à Paris, et lui demanda si c'était bien là l'appartement du compositeur Federico Mompou. Ce dernier lui fit cette réponse :

« Je ne suis pas un compositeur ! Je ne suis qu'une « musique » et une musique la moins composée du monde. »

Bien que, dans ses premières compositions, nous puissions apprécier l'influence de la musique parisienne du début du XX^e siècle, Mompou n'est pas proche d'Erik Satie, dont il considérerait la musique issue d'une approche « humoristique » plutôt qu'« idéaliste ». Cette différence réside dans le caractère essentiel, qui s'accroît au fil de l'évolution personnelle vécue par Mompou. Ce fut un voyage vers son propre centre. La concision du style de Mompou peut être comparée à celle d'Anton Webern ; toutefois, à la différence du compositeur viennois,

Mompou n'a jamais abandonné la tradition tonale. Son choix formel fut d'une grande originalité si bien que son harmonie ne fut jamais totalement consonante ni totalement dissonante, comme le remarqua le philosophe Vladimir Jankélévitch.

Mompou lui-même définit ainsi son esthétique musicale :

« Je considère la musique comme un étroit sentier de montagne. J'écris cette musique parce que l'art a atteint ses limites... L'art est un retour au primitif. Non, ce n'est pas un retour, c'est un recommencement, un recommencement avec tout ce que nous savons. »

L'esthétique de « recommencement » semble être une porte ouverte à la créativité du futur en ce qu'elle se réfère à l'idée d'évolution et non de révolution. Elle est originale, car elle revient aux origines. Mompou est en mesure de proposer une modernité réelle et évolutive, uniquement réservée aux visionnaires et aux génies, bien que le compositeur lui-même croyait qu'il avait seulement aidé à poser la première pierre d'une musique nouvelle.

« Nous prenons un nouveau départ, et la route est longue [...] Ma contribution ne peut, en l'occurrence, qu'être de positionner la première pierre, cette pierre qui est la conjonction de la solennité et de l'humilité. Je veux simplement que ma pierre soit présente dans la construction de la cathédrale du futur. »

Arcadi Volodos exprime avec maestria cette idée de « recommencement » par le choix et l'ordre des pièces qu'il propose. Cet ordre est établi en fonction de la sonorité finale de chacune d'elles, sonorité qui s'estompe subtilement et se renouvelle dans la pièce suivante. Volodos est notre guide lors de ce voyage contemplatif au cours duquel nous pouvons apprécier les différentes époques de Mompou. Au cours de ce voyage, nous pouvons entendre, saisi à la source, l'évident processus d'évolution vers une musique de plus en plus synthétique et

abstraite. Certaines œuvres reflètent les trois étapes du développement personnel et artistique du compositeur qui eut deux villes pour cadre, Barcelone et Paris. Barcelone offrit à Mompou la lumière de la Méditerranée et l'élan créateur d'une culture qui, depuis le milieu du XIX^e siècle, recouvrait sa propre tradition artistique. Paris était le milieu idéal pour la découverte et la reconnaissance de sa créativité : la capitale française était la ville la plus cosmopolite d'Europe où, dans les premières décennies du XX^e siècle, modernité intellectuelle et artistique ne faisait qu'un.

Mompou est né à Barcelone en 1893 et c'est en jeune pianiste prometteur qu'il y assiste à un concert au cours duquel Gabriel Fauré exécute son propre *Quintette pour piano* op. 89. C'est pour lui la révélation d'une musique qui n'a jamais été écrite. En l'espace de deux ans, en autodidacte, il commence à explorer les moyens d'écrire une telle musique. En 1911, il compose sa première pièce, *Planys*, qui va faire partie de sa première suite, *Impressions intimes*. Il vient pour la première fois à Paris cette année-là pour y terminer ses études de piano. Il est trop timide pour présenter à Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire de Paris, une lettre de recommandation qu'a écrite Enrique Granados et décide de ne pas s'inscrire au Conservatoire. A la place, il prend des leçons privées auprès du pianiste Ferdinand Motte-Lacroix, qui sera le premier interprète de ses œuvres à Paris en 1921. Au cours de ses séjours à Paris (1911-1914 et 1922-1941), il retourne régulièrement dans sa Barcelone natale où il passe chaque été avec sa famille.

C'est dans ce cadre, baigné de la douce lumière de la Méditerranée que Mompou compose la plupart de ses œuvres. La première guerre mondiale l'oblige à rentrer à Barcelone en 1914. La guerre terminée, il revient à Paris à plusieurs reprises afin d'y faire mieux connaître sa musique et s'y installe définitivement en 1922. De cette période, Volodos joue les *Scènes d'enfants* (1915-1918), *Charme VI –...pour appeler la joie* – (1921) et *Dialogues* (1923). Entre 1931 et 1941, Mompou connaît une crise de créativité. En 1941, devant la menace d'une

deuxième guerre mondiale, il revient à Barcelone où il restera définitivement. C'est aussi l'année où il rencontre la jeune pianiste Carmen Bravo qu'il épouse 16 ans plus tard, événement qui aide Mompou, artiste mûr, à reprendre la composition. De cette période date *El Lago* (1942), la seconde pièce de ses *Paisajes*, et la mélodie *Damunt de tu només les flors* (1942). Le prélude n. 7 *Palmier d'étoiles* (1951) évoque les feux d'artifice sur la mer lors de la Fiesta de Badalona. Cette pièce clôt la seconde période de la vie du compositeur et mène aux esquisses préliminaires de *Música callada*, point de départ de ce que l'on peut considérer comme la troisième période créative de Mompou au cours de laquelle sa musique est complètement mise à nu.

Le premier groupe de pièces de Mompou jouées en public incluent ses *Scènes d'enfants* (1915–1918). Son professeur Motte Lacroix les joue à la Salle Érard à Paris. Les titres sont explicites, *Cris dans la rue*, *Jeux sur la plage...*, nous pouvons y entendre les enfants jouant sous le ciel méditerranéen. Mompou explique qu'il avait pensé à une scène où des enfants jouent sur le vieux quai du port de Barcelone, certains faisant un plongeon dans la mer et leurs cris se mélangeant au bruit des ouvriers qui sortaient des usines situées le long de la côte barcelonaise.

Quelques années plus tard, Mompou compose l'une de ses œuvres préférées, *Charmes* (1920–1921). De ce cycle, Volodos interprète la dernière des six pièces, *...pour appeler la joie*, évoquant la joie par un rythme de ronde qui rappelle la musique primitive. Mompou exprimait souvent sa tendresse particulière pour *Charmes* : il considérait ce cycle ainsi que *Música callada*, sa dernière composition pour le piano, comme l'un des meilleurs exemples de son esthétique musicale.

Música callada est le titre de 28 pièces publiées en quatre cahiers : le premier date de 1951 et fut imprimé en 1957 tandis que les trois autres cahiers furent composés et publiés en 1962, 1965 et 1967. Mompou dit que sa musique s'inspire d'un poème du *Cantique spirituel* de Saint Jean de la Croix, un mystique espagnol du XVI^e siècle.

« La nuit tranquille qui précède
L'éveil de l'Aurore
La musique silencieuse, la solitude sonore
Le souper qui recrée et qui enamoure »

Ce poème fait allusion au plaisir que nous pouvons éprouver quand notre esprit est transformé par l'écoute de notre propre musique interne, celle qui ne sonne pas à l'extérieur de l'être, mais uniquement dans notre for intérieur. Mompou s'identifiait fortement avec le poème dans lequel il voyait des correspondances avec les sentiments qu'il tentait d'exprimer dans ses propres œuvres. Cela l'incita à donner ce titre de *Música callada* à son œuvre la meilleure, la réalisation la plus aboutie de son esthétique personnelle.

Mompou lui-même décrit cette musique en ces termes :

« Cette musique ne contient ni air ni lumière. C'est un faible battement de cœur. On ne lui demande pas d'aller plus loin que quelques millimètres dans l'espace, mais elle a pour mission de pénétrer les profondeurs de notre âme et les coins les plus secrets de notre esprit »

Dans la dernière pièce que Volodos joue, *Música callada XXI*, ce battement de cœur est exprimé avec précision : on peut l'entendre battre toujours plus faiblement avant la disparition finale dans un silence profond. D'autres compositions relèvent de cette période comme le *Preludio XII* (1960) et la mélodie *Hoy la tierra y los cielos me sonrén* (1970), sur un texte du poète romantique espagnol Gustavo Adolfo Bécquer. Émile Vuillermoz appelait Mompou « le musicien-poète ». Et Mompou était un poète : il faisait de la poésie musicale, littéraire et visuelle. La majeure partie de son œuvre a été conçue pour le piano, mais les compositions pour voix et piano constituent la seconde facette la plus importante de sa production. Au cours de sa vie il écrivit de la poésie en catalan, castillan et en français ainsi que des textes de prose

poétique décrivant ses pensées et ses sentiments les plus intimes, ses écrits présentent un profond contenu émotionnel et philosophique. Ses manuscrits petit-format sont de merveilleuses pièces d'orfèvrerie, d'authentiques poèmes d'une extraordinaire plasticité à la manière de haïkus musicaux.

Ce qui fait de Mompou un poète c'est sa façon de percevoir la réalité et d'utiliser sa pensée :

« Je n'invente pas la musique, je la transmets seulement et garde ma conscience en paix. » « Une musique qui parle directement à l'âme, sans aucun intermédiaire matériel, c'est ce que le grand public ne comprend pas. »

Arcadi Volodos recrée merveilleusement au piano solo deux mélodies écrites à l'origine pour voix et piano : *Damunt de tu només les flors* (1942), la première mélodie du cycle *El combat del somni* sur des textes du poète Josep Janés, grand ami de Mompou et *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) sur le poème mentionné plus haut, dû au poète romantique espagnol Gustavo Adolfo Bécquer.

Ces versions révèlent l'approche sincère et spirituelle de Volodos à la magie harmonique, mélodique et poétique de la musique de Mompou. Elles constituent un hommage à l'esprit de liberté auquel Mompou fait allusion lorsqu'il parle de l'interprétation de ses oeuvres :

« Je crois que le véritable interprète, le véritable artiste, a des droits sur l'œuvre qu'il joue. Voici la musique : qu'est-ce qu'elle vous suggère ? Comment la ressentez-vous ? »

Hoy la tierra y los cielos me sonríen
(Texte : Gustavo Adolfo Bécquer)

Aujourd'hui la terre et les cieux me sourient,
Aujourd'hui le soleil atteint les profondeurs de mon âme,

Aujourd'hui je l'ai vu...je l'ai vu et il m'a regardé...
Aujourd'hui je crois dans le Seigneur !

Damunt de tu només les flors
(Posées sur toi rien que des fleurs)
(Texte : Josep Janés)

Posées sur toi rien que des fleurs
Étaient comme une blanche offrande
Couvrant ton corps d'une clarté
Qui ne reviendrait plus aux branches.

Dans leur baiser tu recevais
Leur existence parfumée.
Tu resplendissais des clartés
Par les regards clos amassées.

Si j'avais pu être soupir de fleur !
Me donner comme un lys à toi,
Ainsi mon existence s'effeuillerait,

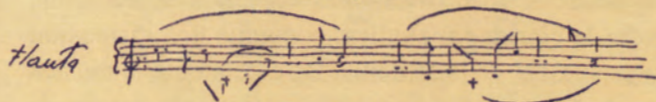
S'effeuillerait près de ton sein.
Pour ne revoir jamais la nuit
Qui, de toi, se serait enfuie.

Dans l'esprit de Mompou, le raisonnement logique s'accompagne toujours de l'approche poétique qui illumine l'univers spirituel. Il efface les frontières entre raison et sentiment grâce à la sagesse antique et à un art profondément rénovateur. À l'égal de l'architecture d'Antoni Gaudí ou de la poésie de María Zambrano, la musique de Mompou apparaît comme un projet de grande valeur en ce qu'elle offre une alternative à la crise spirituelle d'un siècle conscient de la décadence de la pensée moderne.

Ceci nous fait considérer Mompou comme un compositeur du futur, utile pour les nouvelles générations et destiné à avoir une présence majeure au XXI^e siècle, quand les mutations de la conscience individuelle et sociale deviendront absolument incontournables.

Adolf Pla

Sintonia de sa Roca Blanca



F. MOMPOU

Mi encuentro con la música de Frederic Mompou ha sido una de las experiencias más profundas y enriquecedoras de mi vida. Debo admitir que sus obras no me eran conocidas durante mi juventud y que su descubrimiento no fue inmediatamente relevante. La primera vez que las escuché fue en casa de un amigo catalán, y me cautivaron enseguida por la belleza de su lenguaje musical, por sus sonoridades luminosas y nostálgicas, por su sutil y triste pincelada... Me daba la sensación de estarme purificando interiormente.

Mi amigo, que conoció personalmente a Mompou, me había hablado mucho de su vida y de su personalidad tímida y solitaria, me enviaba grabaciones de vídeo poco conocidas, y así, poco a poco, este personaje se me fue mostrando muy familiar y querido. Como ser humano, no podía más que inspirar simpatía: su forma de hablar, sus miradas, sus gestos, su forma de tocar el piano...; una apariencia muy humilde y modesta detrás de la cual se apreciaba una personalidad iluminada. Un tiempo más tarde decidí introducir sus piezas en mis programas de concierto. Deseaba así compartir mi amor por esta música con el gran público.

Pero la experiencia más sorprendente y reveladora llegó más adelante, cuando empecé a sumergirme en las profundidades de su *Música callada*. Es, sin duda, la cumbre de su obra, su opus 111, la música alrededor de la cual discurre toda su vida. Cuanto más me adentro en ella, más me doy cuenta de hasta qué punto se eleva el espíritu de Mompou. Parece que la música, más que compuesta, ha sido rasgada de la eternidad, que ya existía en las esferas antes y después de la creación del mundo. El compositor simplemente nos da acceso a esta eternidad sonora...

En todas sus obras, parece que Mompou buscaba la máxima depuración y simplificación de los recursos musicales. Sus piezas breves son instantes congelados en los que la sensación de tiempo se confunde con la sensación de espacio. Aquí no hay ni contrastes ni oposiciones, pero por medio de modestos recursos musicales se alcanzan tales estados de elevación que nos da la impresión de vivir por un momento fuera del tiempo. Son momentos en los que la

vida entera se concentra, la conciencia se halla en un estado puro en el que no existen aún ni el tiempo ni el porvenir... La *Música callada* nos transporta más allá de nuestro mundo, aspira y absorbe nuestro ser entero en un flujo de luminosidad sonora.

Siempre que he tocado esta música sobre el escenario he sentido que es más fácil de compartir en la intimidad de una pequeña sala de conciertos, con un público reducido. Quizá porque el mensaje que el compositor quiere expresar es muy particular; yo diría que él no busca ser escuchado, sino que desea unirse a su auditorio a través del silencio sonoro, ya que, en su dimensión metafísica, el sonido de Mompou es a la vez silencio y vibración... El sonido es la prolongación del silencio, y el silencio es la fuente misma de la música. Gracias a esta dualidad, a esta transfiguración del silencio por medio de la música, el auditorio puede sentir la soledad de forma aguda, es decir, no como un vacío sino como una plenitud de tensión espiritual. Su espíritu se eleva y se funde en el universo, dentro del cual el sonido se desmaterializa en eterna vibración, traspasando los límites del tiempo...

ARCADI VOLODOS

FREDERIC MOMPOU 1893-1987

CONCIENCIA Y ESENCIA

En 1988, un año después de la muerte de Frederic Mompou, el compositor catalán Xavier Montsalvatge escribía:

“¿Qué quedará de la música de Mompou?... Todo. Desde las primeras piezas pianísticas de su adolescencia hasta las últimas páginas donde los pentagramas guardarán las notas para un destino que no conocemos...”

En algunas entrevistas, Mompou, al ser preguntado si se sentía identificado con la música de sus contemporáneos del siglo XX, respondía bromeando que quizás su música vendría después de la de ellos. Efectivamente la música de Frederic Mompou es un caso paradójico. Ha estado bajo una cierta invisibilidad, mostrándose muy discretamente en los programas de los grandes intérpretes, a la vez que ha sido, junto a Manuel de Falla, el compositor que ha generado más artículos y estudios de toda la historia de la música española.

La causa de esta paradoja reside en la naturaleza de esta música que no utiliza el desarrollo para expresarse, como es habitual en nuestra civilización musical occidental. Tampoco expresa un concepto estructural donde haya espacio para la elocuencia y la ornamentación. Entonces cabría preguntarnos: ¿cómo es posible que un compositor pueda concebir una música que se exprese más allá de su propio discurso, su desarrollo o de su estructura?...

Mompou nos da la oportunidad de experimentar la manifestación sonora de un estado de conciencia en lugar de una historia o un discurso. Esta música cuando ha dicho lo que debía decir no se desarrolla y calla. He aquí la razón por la que las obras sean de corta extensión y que las frases se expresan con brevedad. Una música que se configura y toma forma a partir de su propio proceso de síntesis y de concisión. Dicho de otra forma: una música que a la vez

que aparece también desaparece. Es así como Mompou recupera el sonido y el silencio como elementos primigenios, elementos que comparten un origen común. La resonancia adquiere mucha importancia porque se convierte en el elemento transmisor de una conciencia que trasciende. De la misma forma que lo hacen las resonancias de los instrumentos de culturas orientales cuyo sonido no es utilizado para explicar una idea estructural o discursiva, sino para crear un puente hacia el “otro lado”. En la antigua tradición oriental y posteriormente en las culturas mediterráneas de la Edad media, la campana fue habitualmente utilizada para generar la resonancia. Frederic Mompou viene de una saga familiar dedicada a la construcción de campanas desde el siglo XVI. Comentaba esta familiaridad con el sonido de las campanas desde su niñez y la influencia que tuvo en su música, compuesta en su mayor parte para piano.

Es sorprendente que en pleno siglo XX, Mompou se mantuviera fiel al universo de la tonalidad para crear una conexión con el estado espiritual a través de elementos originales y primitivos como son las resonancias y estructuras sin desarrollos temáticos, encontrando la máxima expresión con los mínimos medios. Y lo hace a través del piano, paradigma de la velocidad y el virtuosismo, utilizando la melodía como medio natural y sencillo. Esta característica convierte su música en una propuesta especialmente interesante en un contexto donde los musicólogos y críticos han reflexionado sobre los problemas del lenguaje musical a partir de la atonalidad y las vanguardias nacidas de la escuela de Darmstadt.

En la segunda mitad del siglo XX, el siglo donde el arte se intelectualiza y se conceptualiza, algunos compositores han hecho incursiones en la mística (György Ligeti, Giacinto Scelsi, Toru Takemitsu...) y a finales de siglo XX y principios del XXI creadores como John Tavener o Arvo Pärt transmiten este misticismo a través de la resonancia en estructuras sencillas. En cierta forma, la música contemporánea parece que acepta la simplicidad. Lo que es trascendente lo podemos encontrar también en lo que es sencillo y expresar la quietud o el silencio ya no es una propuesta conceptual como hace John Cage en su pieza 4'33" de 1952.

Mompou es sin duda uno de los precursores más importantes de esta mística musical del siglo XX. *Cants màgics* (1917-1919) nos introduce ya en estados mágicos de conciencia y *Charmes* (1920-1921) invoca estados de espiritualidad primitiva. Lejos de conceptualizar la música, Mompou crea el artificio sonoro capaz de traducir el universo tonal en una experiencia de “unidad”, como una expresión de la espiritualidad. Y lo consigue por medio de su “acorde metálico”, que integrando la consonancia y la disonancia es capaz de reproducir una vibración representativa del estado de unidad. Esta unidad también es expresada por el silencio, indisociable del sonido.

Mompou rechazaba la intelectualización de la música. La idea de recomenzar una nueva búsqueda de la belleza en una época donde los lenguajes musicales habían llegado a unos límites de complejidad extrema, situaron a Mompou fuera del tablero de juego de las corrientes vanguardistas del siglo XX. Lejos de cualquier dogma intelectual o religioso, espiritualiza la música mediante la “destrucción” de su materialidad en lugar de la “construcción” de su materialidad. En lugar de componer la música, la descompone hasta dejarla desnuda. En una ocasión, en París, el musicólogo y crítico José Bruyr llamó a la puerta de Mompou y preguntó si aquél era el apartamento del compositor Frederic Mompou. La respuesta fue:

“Je ne suis pas un compositeur! Je ne suis pas qu’une “musique” et une musique la moins composée du monde.”

Aunque en sus primeras composiciones podemos apreciar la influencia de la música de París de principios de siglo XX, Mompou no está cerca de Erik Satie, a cuya música consideraba más hija de un “humorismo” que de un “idealismo”. La diferencia la encontramos en la esencialidad, que se acentúa de acuerdo a la transformación personal de Mompou a lo largo de su vida. Un viaje hacia el centro de sí mismo. La concisión de Mompou podría identificarse con la de Anton Webern, pero a diferencia del compositor vienés, Mompou siempre se mantuvo en la tradición

tonal. Lo hizo de forma muy original, porque su armonía nunca es del todo consonante ni del todo disonante como observó Vladimir Jankélévitch.

Mompou definió su estética de la siguiente forma:

“Yo siento la música del caminito de montaña. Hago esta música porque el arte ha llegado a su límite... el arte es un retorno a lo primitivo. No, no es un retorno, es recomenzar. Recomenzar con todo lo que ya sabemos.”

La estética de “recomenzar” nos la presenta como una puerta abierta a la creatividad del futuro porque se basa en una idea de “evolución”, no de revolución. Es original porque va al origen. Mompou es capaz de ofrecer una modernidad evolutiva real, reservada solamente a los visionarios, a los genios, aunque él consideraba que sólo había ayudado a poner una primera piedra de una nueva música.

“Estamos recomenzando, el camino es largo. [...] Mi aportación no alcanza en este caso categoría de colocación de primera piedra, esta piedra que es la conjunción de lo solemne y lo humilde; yo sólo aspiro a que la mía figure en el montón en la construcción de la catedral futura.”

Arcadi Volodos expresa magistralmente este “recomenzar” en la selección de las piezas que nos propone y el orden en que lo hace. Un orden determinado por el sonido con el cual la pieza finaliza - desvaneciéndose sutilmente - y por su recomenzar posterior iniciando la pieza siguiente. Volodos nos guía en un viaje contemplativo en el cual podemos gozar con las diversas épocas de Mompou. En este viaje comprobamos la nítida evolución hacia una música cada vez más sintética y abstracta. Obras que reflejan tres momentos del desarrollo personal y artístico de Mompou, vivido en dos ciudades, Barcelona y París. Barcelona le daba la luz mediterránea y el impulso creador de una cultura que desde mediados del siglo XIX recuperaba su propia

tradición artística. París era el entorno ideal para que su creatividad pudiera ser conocida y reconocida. Una ciudad cosmopolita donde se reunía la modernidad artística e intelectual de las primeras décadas de siglo XX.

Mompou nació en Barcelona en 1893 y siendo un joven y prometedor pianista, en 1909, asistió a un concierto donde Gabriel Fauré interpretaba su Quinteto con piano op.89. Allí tuvo la revelación de una música que jamás había sido escrita. Durante dos años, de forma autodidacta, empezó a explorar cómo hacer aquella música. En 1911 dio por buena su primera pieza *Planys* que formaría su primera suite *Impresiones íntimas*. Por primera vez viajó a París en 1911 para perfeccionar sus estudios de piano. Su timidez no le permitió entregar una carta de recomendación escrita por Enrique Granados a Gabriel Fauré, director del Conservatorio de París, y renunció a concursar en dicha institución. Tomó clases privadas con el pianista Ferdinand Motte-Lacroix, quien sería el primer intérprete de sus obras en París en 1921. Durante los diversos períodos que pasó en París (1911-1914 y 1922-1941), nunca dejó de hacer viajes continuos a Barcelona donde pasaba todos los períodos de verano junto a su familia.

Fue en el entorno de la luz del Mediterráneo donde compuso la mayor parte de su obra. La primera guerra mundial le obligó a regresar a Barcelona en 1914. Terminada la guerra, hizo viajes intermitentes a París para dar a conocer sus composiciones hasta que se instaló definitivamente en 1922. De este período Volodos interpreta las *Scènes d'enfants* (1915-1918), *Charme VI - ...pour appeler la joie-* (1921) y *Dialogues* (1923). En la década de 1931 a 1941 Mompou sufre una crisis creativa. En 1941, ante la amenaza de la segunda guerra mundial, regresa a Barcelona para quedarse definitivamente. También es el mismo año que conoce a la joven pianista Carmen Bravo, con quien contraería matrimonio dieciséis años más tarde. Esta circunstancia ayuda a un Mompou maduro, reiniciar su actividad creadora. De esta época son *El Lago* (1942), segunda pieza de sus *Paisajes*, y la canción *Damunt de tu*

només les flors (1942). El *Preludio n 7 Palmier d'étoiles* (1951), obra descriptiva de los fuegos artificiales de la Fiesta Mayor reflejados en el mar de la ciudad de Badalona, cierra esta segunda época de composiciones e inicia los primeros esbozos de *Música callada*, punto de partida de lo que podemos considerar su tercer período donde su música se desnuda completamente.

El primer grupo de piezas de Mompou interpretadas en público incluía *Scènes d'enfants* (1915–1918). Fueron interpretadas en la sala Érard de París por su maestro Motte Lacroix. Con títulos tan explícitos como *Cris dans la rue*, *Jeux sur la plage*... podemos escuchar los gritos lejanos de los niños jugando bajo la luz del Mediterráneo. Mompou había explicado que concibió una escena en la que los niños jugaban bañándose en el muelle antiguo de Barcelona, donde sus gritos se mezclaban con los ruidos de los obreros que salían de las fábricas situadas a lo largo de la costa barcelonesa.

Unos años más tarde componía una de sus obras favoritas, *Charmes* (1920–1921). Volodos nos ofrece la última de sus seis piezas,... *pour appeler la joie*. Es una invocación a la alegría con un ritmo de danza circular que recuerda las músicas primitivas. Mompou había expresado muchas veces el especial cariño que sentía por *Charmes* ya que la consideraba la mejor representante de su estética musical junto a *Música callada*, su última obra para piano.

Música callada está integrada por 28 piezas editadas en cuatro cuadernos compuestos en 1951 (publicado en 1957), 1962, 1965 y 1967. Mompou identificó su música con el significado de un poema del *Cántico espiritual* del poeta místico español del siglo XVI, San Juan de la Cruz:

**“La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada, la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.”**

Este poema hace referencia al gozo que podemos experimentar en la experiencia transformadora de nuestro espíritu cuando podemos escuchar nuestra propia música interna, aquella que no suena en el exterior sino en nuestro interior. Mompou se sintió plenamente identificado con este poema en el que reconoció concordancias con el sentido de su música. Por esta razón dio este nombre a su mejor opus *Música callada*, punto de llegada y culminación de su estética.

**“Esta música no tiene aire ni luz. Es un débil latir del corazón.
No se le pide llegar más allá de unos milímetros en el espacio,
pero sí la misión de penetrar en las grandes profundidades
de nuestra alma y las regiones más secretas de nuestro espíritu.”**

Este latir del corazón queda fielmente expresado en la última pieza que Volodos nos ofrece, *Música callada XXI*, donde podemos escuchar su debilitamiento final, hasta desaparecer en el silencio profundo. También pertenecen a este período el *Preludio XII* (1960) y la canción *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) sobre texto del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer.

Émile Vuillermoz nombró a Mompou “el músico poeta”. Efectivamente, Mompou fue un poeta. Hizo poesía musical, literaria y visual. La mayor parte de la obra de Frederic Mompou está concebida para el piano, pero el segundo corpus más importante de su producción son las canciones para la voz y piano. Durante su vida escribió poemas de cierta extensión en idioma catalán, castellano o francés, así como textos poéticos en prosa para explicar sus impresiones más íntimas de profundo contenido emocional y filosófico. Sus manuscritos de pequeño formato son maravillosas orfebrerías, auténticos poemas de extraordinaria plasticidad, a modo de haikus musicales, en los que encontramos a menudo la música con pequeños textos.

Mompou era un poeta por su forma de asumir la realidad y su modo de utilizar el pensamiento:

**"Yo no pienso la música, yo solamente la transmito, tengo la conciencia tranquila."
"Una música que va directamente al espíritu, sin intermediación de la materia, esto es algo que la generalidad del público no comprende."**

Arcadi Volodos recrea maravillosamente, para piano sólo, dos canciones originales para voz y piano: *Damunt de tu només les flors* (1942), primera canción de la serie *El combat del somni* del poeta Josep Janés, gran amigo de Mompou, y la mencionada *Hoy la tierra y los cielos me sonríen* (1970) del poeta romántico español Gustavo Adolfo Bécquer.

Estas versiones representan un acercamiento espiritual y sincero del Volodos compositor a la magia armónica, melódica y poética de Mompou. Son un homenaje al mismo espíritu de libertad al cual Mompou siempre aludía refiriéndose a la interpretación de sus obras:

"Creo que el verdadero intérprete, el verdadero artista, tiene derecho sobre la obra que interpreta.../... aquí tienes la música, ¿qué te sugiere?, ¿de qué manera la sientes?..."

Hoy la tierra y los cielos me sonríen (1970)
(Texto de Gustavo Adolfo Bécquer)

Hoy la tierra y los cielos me sonríen,
hoy llega al fondo de mi alma el sol,
hoy la he visto..., la he visto y me ha mirado...
¡hoy creo en Dios!

Damunt de tu només les flors (1942)
(*Sólo las flores sobre ti*)
(Texto de Josep Janés)

Sólo las flores sobre ti.
Eran como una ofrenda blanca:
La luz que daban a tu cuerpo
A la rama no volvería;

Toda una vida de perfume
con el beso te ha sido dada.
Resplandecías de la luz
que tus ojos atesoraban.

¡Si yo un suspiro de flor fuera!
me entregaría como lirio
a ti, a fin de que mi vida

en tu pecho se marchitara.
E ignorar por siempre la noche,
que junto a ti se desvanecería.

Frederic Mompou no piensa con una razón lógica sino que fluye con una razón poética que ilumina el mundo del espíritu. Hunde la separación entre razonar y sentir, apoyándose en la sabiduría antigua y creando un arte con fuerza renovadora. Al igual que la arquitectura de Antoni Gaudí o la filosofía y la poesía de María Zambrano, la música de Mompou aparece como una propuesta valiosa porque tiene la capacidad de aportar una alternativa a la crisis espiritual de un siglo que percibe y es consciente de la decadencia de la razón moderna.

Este valor nos hace comprender a Mompou como un maestro de futuro, útil para las nuevas generaciones, destinado a tener una mayor presencia en el siglo XXI donde los cambios de conciencia individual y social serán absolutamente necesarios.

Adolf Pla

*El libro "El eterno recomenzar"
de Adolf Pla se ha publicado por la editorial
La Mà de Guido (Barcelona, 2012)*

