BUTLLETÍ DE LA REIAL ACADÈMIA CATALANA DE BELLES ARTS DE SANT JORDI, VII-VIII, 1993-1994, pàgs. 353-378



Frederic Mompou (1893-1987)

I

«... l'aire em falta. Tot viu, tot viu, tot respira intensament dintre de mi, mes jo no tinc força per viure. Que impotent em sento per expressar-me! He perdut la raó. Divaga la meva opinió. No sé on sóc ni sé altra cosa que seguir en el camí per on camino. En sento dèbil... Motiu? No ho sé! Sóc jo el motiu...» [1]

Poc després de la seva mort[2] vàrem escriure unes líneas que ara, resumint-les i glosant-les, voldríem tornar-les a repetir: *La New Oxford History of Music* —1974— en el vol. X, diu d'en Mompou que "... és un exponent del nacionalisme català... amb una refinada i subtil artesanía...; ha estat anomenat un primitivista per la gran simplicitat del seu estil tècnic...; evita qualsevol complexitat harmònica per decantar-se vers un lirisme impressionista..."; però, com pot ser refinat i subtil si alhora és un primitivista d'una gran simplicitat?

1. Texte escrit a l'any 1924, en una carta a M. Blancafort, el 4 d'octubre.
2. *El món*/272, el día 9 de juliol de 1987.

Per altra banda, també ja hem comentat el cas, ben extrany, d'un home i un artista que, paradoxalment, ben poca cosa va fer en la seva vida: no va escriure memories ni llibres de texte; no va fer llargues tournées de concerts ni va fer classes en Conservatoris del país o del estranger; no va deixar deixebles ni seguidors de la seva música ni va escriure grans òperas u oratoris ni grans sinfonies. Amb dificultat s'el va convèncer de que accedís a enregistrar la seva integral de l'obra pianística...

Però... aquest home, refinat i discretissim, sempre somrient i gentil i del que mai vàrem sentir una paraula que no fos agradable; aquest home que encarà tímidament les grans revolucions de la seva època i que no es sentía a gust amb les obres inmenses (i de vegades terribles per la força i la temàtica emprada) dels grans sinfonistes i dels grans autors d'òpera del segle passat o del nostre temps, aquest home que, en el discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia —el 17 de maig de 1952— ens deia, parlant de la seva *Música Callada* que «Esta música no tiene aire ni luz. Es un leve latir del corazón... es símbolo de renuncia...» i, unes líneas més enllà, feia una discreta crítica de les grans revolucions —o els grans canvis de punts de vista— que hi ha hagut a la nostra època (i a la seva, recordem que es decideix dedicar-se a la composició el 1909): ... a principios de siglo... sobreviene la invasión del hombre-cerebro con sus perfeccionados laboratorios y la deshumanización del arte...», aquest home al que podríem qualificar, per el que avans em dit, d'aficionat amable i de poca importància i que defugia, per temor o per peresa o per una elegant indiferència, tota la complexa problemàtica de l'art del nostre segle, és, en veritat, una figura capdal de la nostra música i una de les personalitats realment importants de la música d'Occident i, en les seves obres, paradoxalment, aquesta problemàtica a la que avans al·ludiem es troba com sintetitzada, feta materia propia i objecte personal que només l'artista pot entendre —i només ell ens pot trametre— i, per una extranya operació, la seva música és també problema i, alhora, és també solució.

En la seva obra, succeeix alguna cosa estranya que, a primer cop d'ull, ens la torna fascinant (el qui escriu aquestes líneas tenía ja la partitura de *Charmes* fa més de quaranta anys enrera) i s'emporta la nosta admiració malgrat aquest aparent primitivisme que, per una ben peculiar escriptura pianística, sembla que organitza pràcticament quasi tota la seva obra.

«Hi ha la sensació que el compositor esta improvisant, que tant sols el guia una mena d'instint creador sense que intervingui l'estructura que fins ara ha organitzat tot l'art d'Occident... però aquest sentiment no és motiu perquè la seva música no s'ens aparegui, alhora, com a alguna cosa organitzada i on res ha estat deixat a l'atzar i... si, escoltant la seva obra des del nostre angle, hi ha hagut un compositor que ha sabut expressar, com ningú, això tan impalpable i subtil, com podría ser l'esperit català, aquest és en Mompou.

La seva simplicitat, l'innocència d'aquell que busca o, millor dit, només troba, li permet inventar —que vol dir trobar— aquest esperit de la nostra terra i que, ara, ja és patrimoni de tots nosaltres i ja n'és un signe definidor; saber-lo trobar i descobrir —la troballa d'un llenguatge— aquesta és la més alta fita que pot assolir un artista, i el compositor, amb els seus cants màgics i la simplicitat d'un esperit

infant va saber-ho fer com ningú no havia sabut fer-ho abans i com potser ja no es farà mai més.

Saber inventar l'essència d'alló que no existeix i que no coneixem però que intuïm, aquest és el miracle que l'artiste poques vegades assoleix i que, en aquest cas, ha aconseguit d'una manera admirable...; la seva forma és únicament d'ell i comforma la seva obra —la vertebra i l'hi confereix aquest peculiar perfum de la nostra terra i que tant sols és nostre— i la rodeiga amb un abraç d'una estranya dolcesa com els núvols comformen una visió del cel: camviant i, alhora, idèntica—; ja en el segle XII, Leoninus teixeix les garlandas dels seus organa en què cada so atreu i demana el que segueix i, junt amb ell, dóna vida a tots els altres: aquesta melodia infinita, escampant-se en el espai imaginari de l'esperit de la nostra terra, descobreix, alhora, aquella misteriosa «quinta essència» que Debussy cregué trobar en les cançons del cicle *Sense Sol* de Mussorgski i s'estructura únicament en les notes absolutament necessàries —que subtilment disenyen un peculiar paisatge en el pentagrama— perquè, Mompou, pertany a aquella raça d'artistes rics en els seus sentiments més íntims però que es despullen de les seves riqueses en les seves obres.

Mompou és, avui, un cas únic i isolat: només l'interessa la seva forma i fa música (tan callada i tan explícita al mateix temps perquè, ¿com pot ser callat i com pot callar aquell que ha sabut crear un llenguatge, un idioma?) que creu és la que ha de fer, abstret de tota altra cosa que pugui arribar-li o influir-li que no sigui ell mateix i la seva innocència...; ara, el poeta ha deixat de parlar i el cicle de les seves obres s'ha tancat: el gra ha mort, cal esperar, després d'un llarg hivern, que fructifiqui...».

Set anys més tard tornem a llegir aquest texte i el glossem, també amb la màxima discreció i amb el màxim d'afecte que podem: això ens ha permès donar-nos conte que, amb els anys, la visió i el sentiment que en teníem d'en Mompou, millor dit, de l'obra d'en Mompou, continua éssent la mateixa perque la seva música també segueix present i segueix enriquint-se a sí mateixa amb el pas del temps i segueix tornant-se materia preciosa i rara; tot l'ha tranquilitzat en el difícil sentiment de donar-nos conte de que el compositor ja no està present i que la seva obra que, «amb les seves ressonancies ens ha embolcallat i ens ha acariciat l'oida... però també, fràgil com un parfum, ha retornat al silenci...»[3], és l'unica cosa que ens queda i que això és el més important de tot, perque és l'obra de una vida i és l'operació d'un artista. Això, i el record, evanescent i terrible, dels qui l'estimaven.

II

Al començament hi hem posat una cita, treta d'una carta escrita a l'any 1927 que voldriem comentar, junt amb unes paraules, que també abans he citat, tretes del discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia: en els dos textes ens parla d'un sentiment d'ofec i de manca d'aire; en el primer ens diu que l'aire li falta i, anys més

3. Citem, una mica lliurement, un texte de Emile Vuillermoz, del 22 d'abril de 1921.

tard —1952— repeteix que, la seva música —en concret, la *Música Callada*—, «... no tiene aire ni luz...».

També, en el mateix lloc, ens parla «de la gran bóveda fría de nuestra soledad...» i de que (la música) «tiene la misión de penetrar en las profundidades de nuestra alma y en las regiones más secretas de nuestro espíritu...». Manca d'aire; no tiene aire ni luz; la gran bóveda fría de nuestra soledad; las profundidades y regiones más secretas..., és la descripció d'un espai íntim desolat, «sense sol» i, alhora, impossible d'omplir i d'il·luminar? És que la seva escriptura —pianística o vocal—, tan despullada i buida de qualsevol adornament, és el reflexe, el retrat, d'un esperit en angoixa i gelat per la consciència de qué és ésser artista i viure —treballar— com a tal? Per què la seva solitut és una «gran —i freda— bóveda»? Per què ens parla de «profundidades» i «regiones secretas» del seu esperit?

Sabem que[4] « ...va lluitar molt amb les angoixes... ja des de jovenet...» i, també que, tal com es diu en el mateix llibre, «...al llarg de tota la seva vida escriví diaris, quaderns de pensaments i fulls esparsos...»; tot això és un material que caldrà donar a conèixer, un moment o altre —perque les seves obres, totes i de tots conceptes, ja pertanyen als fons cultural nostre i de tots els homes i per això caldrà poder-los haver. Això és un tema complexe que ara apuntem i que, en el futur, seriosament i en profunditat, caldra anar descobrint.

Cal esperar que arrivi el moment per a poder donar un cop d'ull, temerós i reverencial a aquests escrits tan personals i, alhora, ara ja, tan universals: ells ens diran quelcom més del seu interior, de com veia —sentia— determinades cosas i com aquestes el portaven a escriure determinades músicas i no altres. Són el mecanisme que mou l'estructura de l'operació creadora, íntima i personal, però també nostra i de tots els que estimen la música i, per això, també estimem la seva música.

III

Unes paraules finals sobre el per què, millor dit, el fet de que en Mompou no escrigués obres per a orquestra.

Una afortunada circunstància ha fet que ara, a començaments de 1994 i per encarreg de la seva vídua, fesim la revisió i escribíssim una versió pràctica de les *Variacions sobre un tema de Chopin* (1957, per a piano; versió orquestral, 1960); ara no és el moment de fer-ne una valoració crítica però sí que ens ha cridat l'atenció i ens ha sorprès el sentit del color i del llenguatge orquestral que Mompou tenia, deixant de banda si tècnicament podia arribar-ho a plasmar de manera exacte i definitiva; en la nostra tasca ens hem limitat a aclarir i netejar segons quins moments, però la base i la idea inicial era la seva i sempre era la bona i correcte.

Evidentment, la seva necessitat expressiva es cenyia, molt concretament, al piano i a la veu i el piano però és sorprenent, també, com sabia —en aquest cas— traspossar a l'orquestra el material que ha escrit anteriorment per a piano sol i,

4. Sobre el tema de l'angoixa i l'importància que aquesta va tenir al llarg de la seva existència, cal llegir les paraules de la seva vídua a *Frederic Mompou* (Barcelona, 1993), pàgs. 15 i 124.

com de l'orquestra l'interessen, en especial, uns timbres determinats que sent com a molt seus: el oboe cantant múltiples líneas melòdiques, les cordes —molt sovint amb sordines—, l'arpa i la celesta; a tot arreu hi han timbres discretament grisos i foscos, discretament melancòlics...; hom tindrà, algún día, que estudiar a fons les obres o els fragments orquestrals que ens han quedat, originals d'en Mompou, i creiem que d'això s'en podrà treure una visió fascinant de quin era el seu sentit del color i com la seva íntima i essencial austeritat no patia al escriure —al pensar— per a orquestra: la recent gravació[5] que s'ha fet, amb la instrumentació original, dels Improperia i del cicle *Combat del somni* ens ho palesa ben clarament i demostra com n'és de millor la versió original d'en Mompou que no la fins ara interpretada.

5. *Mompou*, Orquestra de Cambra Teatre Lliure. Dir. Josep Pons. HMC —France— 90 14 82 (París, 1994).