



Fundación Juan March

CICLO INTEGRAL

**MOMPOU:**

**MUSICA**

**PARA**

**PIANO**

Febrero 1988

CICLO INTEGRAL

MOMPOU:  
MUSICA PARA PIANO



Concierto homenaje a Federico Mompou  
en la Fundación Juan March, el 19-1-77.

Fundación Juan March



**CICLO INTEGRAL**

**MOMPOU:  
MUSICA PARA PIANO**

**Febrero 1988**

# INDICE

	JPíg,
Presentación . . . . .	5
Cronología básica . . . . .	6
Presentación de Federico Mompou, por Gerardo Diego . . . . .	9
Programa general . . . . .	15
Introducción general, por Antonio Iglesias . . . . .	21
Notas al Programa	
• Primer Concierto . . . . .	26
• Segundo Concierto . . . . .	35
• Tercer Concierto . . . . .	43
• Cuarto Concierto . . . . .	51
Participantes . . . . .	59

*Federico Mompou, al igual que otros compositores, pensaba la música ante el piano, instrumento que dominó a la perfección. Es lógico que, como Albéniz, la mayor parte de su música esté destinada al teclado. Desde 1911 en que fecha su primera obra, con apenas dieciocho años, hasta 1967, con sesenta y cuatro, toda su vida de músico puede y debe estudiarse, fundamentalmente, a través de ese medio siglo largo de actividad despaciosa, calma, interiorizada, ante el piano.*

*Es un orgullo para la Eundación Juan March que su última obra para piano, el 4.<sup>o</sup> Cuaderno de Música callada, que estrenara Alicia de Larrocha, naciera con una de nuestras becas de Creación Musical (1966). En 1977, en el homenaje que le hicimos el 19 de enero, él mismo la tocó en nuestro salón de actos, en este mismo piano en el que volveremos a escucharla. Hemos querido que ahora sean las palabras que su entrañable amigo Gerardo Diego pronunció en aquel día las que abran los comentarios de esta publicación.*

*No hay mejor introducción a estas músicas que las palabras de un poeta, y la reciente desaparición de quien las pronunció y del músico a quien estaban destinadas, añaden a los conceptos matices de indudable emotividad.*

*La música callada, la soledad sonora del arte inigualable de Mompou, que con tanto pudor esconde sus últimos secretos, nos acompañará a lo largo de este ciclo que recoge la integral de su música pianística. Hay además alguna obra fuera de catálogo y transcripciones de otras que, destinadas a otros instrumentos, recobran en el piano su esencia primera.*



## CRONOLOGIA BASICA

- 1893 Nace en Barcelona de padre español y madre francesa el 16 de abril.
- 1907 Alumno de piano de Pedro Sierra en el Conservatorio del Liceo.
- 1908 Recital en la sala del Orfeón Barcelonés, el 4 de mayo.
- 1911 París, Conservatorio, alumno del pianista Louis Diémer, y de armonía y composición con Pessard. *Planys* (de *Impresiones íntimas*).
- 1912 París. Alumno y, más tarde, amigo de F. Motte-Lacroix, discípulo a su vez de Isidor Philipp. *Pájaro triste*, *La barca* y *Secreto* (de *Impresiones íntimas*).
- 1913 Barcelona, servicio militar.
- 1914 Barcelona. *Cuna* y *Gitano* (de *Impresiones íntimas*), *L'ermita* (de *Pessebres*).
- 1915 Barcelona. *Juegos* (de *Scènes d'enfants*). *El pastor* (de *Pessebres*). *L'hora grisa*, canto y piano (M. Biancafort).
- 1916 Barcelona. *La cegueta*, y *L'home de l'aristo* (de *Suburbis*).
- 1917 Barcelona. *El carrer...*, y *Gitana* (de *Suburbis*). *Dansa* (de *Pessebres*).
- 1917-19 Barcelona. *Cants Màgics*.

- 1918 Barcelona. *Cris dans la rue, y Jeunes filles au jardin* (de *Scènes d'enfants*).
- 1918-24 Barcelona. *Canción y Danza II*.
- 1920 París. En contacto con Ravel y el Grupo de los Seis y con E. Vuillermoz. Barcelona: Primera edición de una obra suya: *Cants magies* (UME). *Fêtes Lointaines*.
- 1920-21 *Charmes*.
- 1921 París. *Trois Variations. Canción y Danza I*. Obras suyas en el recital de Motte-Lacroix en la Sala Erard. Crítica elogiosa de E. Vuillermoz.
- 1922 Barcelona.
- 1923 París, donde residirá hasta 1941. Ricardo Viñes incluye obras suyas en sus recitales. Nuevo recital de Motte-Lacroix. *Dialogues*.
- 1925 *Quatre Melodies*, para canto y piano (F. Mompou).
- 1926 *Canción y Danza III. Confines I, II y III* para canto y piano. *Cançoneta incerta*, canto y piano (J. Carner).
- 1927-28 *Preludios I, II, III y IV*.
- 1928 *Canción y Danza IV. Le Nuage*, canto y piano (M. Pomés).
- 1930 *Preludios V y VI*.
- 1937 *Souvenirs de l'Exposition*.
- 1938-57 *Variaciones sobre un tema de Chopin*.
- 1941 Barcelona, donde residirá ya hasta su muerte.
- 1942 *Canción y Danza Vy VI. La fuente y la campana* (de Paisajes).
- 1942-48 *Combat del Somni*, para canto y piano (J. Janes).
- 1943 *Preludios VIII y IX. Confines IV- VI*, para canto y piano.
- 1944 *Canción y Danza VII. Preludio X*.
- 1945 *Llueve sobre el río y Pastoral*, canto y piano (J. R. Jiménez).
- 1946 *Canción y Danza VIII*.
- 1947 *El lago* (de Paisajes).
- 1948 *Canción y Danza IX*.
- 1948-62 *Canción y Danza XIV*.
- 1949-60 *Dos preludios*, fuera de catálogo.
- 1949 *Canço de la Fira*, canto y piano (T. Garcés).
- 1951 *Preludio VII* (Palmier d'Etoiles). *Canción y Cuna. Cantar del Alma*, para canto y piano y para coro y órgano (S. Juan de la Cruz). *Aureana do Sil*, canto y piano (R. Cabanillas).
- 1952 Ingreso en la Real Academia de San Jorge de Barcelona.
- 1953 *Canción y Danza X. Dos cantigas de Alfonso X*, coro mixto.
- 1954 *House of Birds*, ballet.



- 1955 *Perlimpinada*, ballet.
- 1958 *Ave Mana*, coro mixto.
- 1959 *Música callada*, primer cuaderno. Académico correspondiente de la Real Academia de San Fernando.
- 1960 *Carros de Galicia* (de *Paisajes*). Docente en *Música en Compostela*.
- 1961 *Canción y Danza XI*.
- 1962 *Canción y Danza XII. Música callada*, segundo cuaderno. *Ultreia*, coro mixto. *Suite Compostelana*, para guitarra. *Sant Martí*, canto y piano (P. Ribot).
- 1963 *Improperios*, oratorio para las Semanas de Música Religiosa de Cuenca.
- 1964 *Primeros pasos*, canto y piano (C. Janés).
- 1965 *Música callada*, tercer cuaderno. *Combat del Somni*, canto y orquesta.
- 1966 *Vida interior*, coro mixto (P. Masaveu). Beca de creación musical de la Fundación Juan March: Cuarto cuaderno de *Música callada*.
- 1967 *Música callada*, cuarto cuaderno.
- 1970 *L'ocell danrat*, cantata infantil.
- 1971 *Becquerianas*, canto y piano (G. A. Bécquer).
- 1972 *Canción y Danza XIII*, para guitarra. *Pastoral*, para órgano. *Cinco melodies sobre P. Valery*, canto y piano.
- 1973 Académico de Honor de San Fernando. *Cinco melodies sobre P. Valery*, canto y orquesta. *Propis del Temps d'Advent*, coro y órgano.
- 1974 Aparece el álbum de cinco discos *Mompou interpretada a Mompou*.
- 1975 Londres, Royal Academy of Music.
- 1976 *Elpont*, violonchelo y piano, homenaje a P. Casals. Medalla de Oro de la Diputación de Barcelona.
- 1977 19 de enero: Homenaje en la Fundación Juan March. Medalla de Oro del Ayuntamiento de Barcelona.
- 1978 *La vaca cega*, coro mixto y órgano. Grave enfermedad.
- 1979 Premio *Ciudad de Barcelona*. Doctor Honoris Causa por la Universidad Central de Barcelona.
- 1980 Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, Ministerio de Cultura. Medalla de Oro de la Generalitat de Barcelona.
- 1983 90 aniversario. Homenaje de la Asociación Catalana de Compositores.
- 1984 Grave enfermedad. Medalla de Oro de la SGAE.
- 1985 Concierto Mompou en Europalia, Bruselas. Miembro correspondiente de The Hispanic Society, Nueva York.
- 1986 Medalla de Oro de la Ciudad de Barcelona.
- 1987 30 de junio. Muere en Barcelona.



## PRESENTACION DE FEDERICO MOMPOU por GERARDO DIEGO

Y aquí me tenéis porque me habéis llamado. Y designándome me habéis colmado de una dignidad que por saber yo que no me corresponde, me llena a la vez de alegría y de confusión. Lo sé yo y lo sabíais vosotros, mis amigos de la generosa Fundación Juan March que conocéis tan bien como yo mis limitaciones, mis incapacidades y algunos de vosotros mis manías. Yo soy un hombre limitado y maniático y aquí concluye la primera parte de esta presentación, la de mí mismo. En cuanto a la de Federico Mompou, yo me atrevería a imprimir a esta palabra una intención, un sentido que tal vez nunca se le ha dado. Presentar era en el idioma español clásico y todavía actual ofrecer regalos, presentes. No se trata, pues, de introducir a una persona en un círculo donde se sospecha que es menos conocida, apelando para ello a una breve síntesis de su vida y milagros de la que se encarga a un introductor de embajadores. No. Presentación de Mompou es sencillamente regalo de Mompou. Es él el que se ofrece, se entrega, se da a sí mismo, en un presente espontáneo. Y lo único que a mí me toca en este concierto de presentes y dádivas es valorar en la medida de lo posible lo que supone el tesoro que a manos llenas se nos vierte, derrama, escurre, canta y tañe. Pero es que además Mompou viene en persona, no sólo en alma y espíritu sino en espiritualizada y espiritada carne y hueso, afrontando una vez más el rubor que a un artista íntimo le causa sin remedio sentirse el blanco convergente de miradas, silencios y espectaciones.

Estrechemos ya el círculo, el ademán de preludeo en torno a un latir cordial, ya que tenemos el privilegio incomparable de compartir su ritmo y su armoniosa pulsación. Y nos iremos acercando al misterio que es siempre la música en sus dos esencias, la del sonido y la del silencio, para luego intentar —vano intento— investigar y precisar en qué consiste su peculiar mo-

do de ofrecerse en el presente de Federico Mompou. La música es ante todo presente. Y ahora vuelvo a la acepción general y temporal de la palabra: Presente fugaz y eterno entre el pretérito y el futuro. Lo asombroso es que además sea a un tiempo, a un solo tiempo y junto e implicado en el presente la que ya fue y la que aún no ha sido. Y éste es el gran mediterráneo que no cesamos de descubrir todos los días. Pero con descubrirlo no adelantamos gran cosa, sigue siendo algo esencialmente escondido, celado, cubierto. ¿La poesía podrá ayudarnos un poco? Si hay Alguien que lo puede —ayudar, nada más que ayudar un poco a descorrer el velo a la vez diáfano y opacísimo—, ese Alguien es sin duda la poesía. O la mística. Mística, música y poesía son un prisma de absoluta unidad y de evidente trinidad de luz que emana y refracta.

*Y dijo Dios: No quiero. Qué tremenda palabra.  
La piedad de los cielos, consolando, negando.  
Y del lecho vacío de la nada sin lengua,  
adulto, esbelto, príncipe, se edificó el silencio.*

*El silencio es el padre de la niña armonía.  
El la engendra y la cría de sus puras entrañas.  
Aplicad el oído a la piel de la música.  
Detrás de la sonata late el silencio cósmico.*

*Canta el hombre angustiado su destino en la tierra,  
canta para espantar el miedo de los astros.  
La mudez es el solo, perdurable estatuto.  
Del preludio a la fuga corre un escalofrío.*

*Onda tras onda nacen, crecen, mueren y vibran  
tras ellas otras ondas y se pisan, suplantán.  
Un instante en el aire fulge la arquitectura.  
La mano quiere asirla: un puñado de viento.*

*Problemática, oh música, es tu extraña existencia.  
¿Eres en el espacio, en el seno del tiempo?  
¿Eres tú porque somos los hijos del capricho?  
¿Te debemos la vida, oh madre derramada?*

*¿Te conocen las aves, los enigmas, los ángeles?  
¿Las aguas del arroyo, los roces de las sedas?  
¿Qué eres tú, cuerpo o alma, testamento o espíritu?  
Cuando callas, tan bella, ¿en qué nieve te duermes?*

Porque ésta es otra. No basta con el equívoco son-silencio. La mudez es el solo, perdurable estatuto. La música ¿es nuestra hija, es nuestra madre, gracias a la cual nacemos y existimos? No basta con tanto misterio. Todavía hay otro. La música necesita del espacio, es espacio ella misma. Realiza el imposible de fulgir como instantánea arquitectura, pero un instante sólo. La música es siempre instante, momento musical. Mas de cualquier modo necesita un ámbito, un hueco espacial en que brotar y derramarse. Por eso cuando cesa —momento supremo de sus

esencia-existencia— hay que preguntar siempre. *Cuando callas, tan bella, ¿en qué nieve te duermes?* No es lo mismo dormirse, soñar en una nieve o en otra. No vale, música, no juego, tienes que decirme en dónde te recatas, te anulas, te suprimes, que yo pueda ir a buscarte, a rescatarte, a tañerte, a tocarte, darte nueva vida, porque si no es por mí no vives. Aunque bien sé que tampoco yo alentaría si tú, madre infinita, no me hubieras dado a luz, expulsándome de tu original paraíso.

Yo estoy seguro de que nuestro prisionero de esta tarde siente y consiente conmigo estos secretos y noches oscuras y relámpagos de súbito trazo, rayos de arpegios y cadencias suicidas. Por eso le hablo, os hablo en figuraciones que quisieran ser poéticas y acaso sean sólo delirios de la fantasía. Y le he querido traer a este terreno, tierra o aire o cielo de nadie, para que me sea posible y natural apelar a él mismo, a su testimonio y testamento de música, espíritu en todo caso, y poder comunicarnos algo, poquísimo, de lo que nos quiere decir, traduciéndolo a miserables palabras en prosa cotidiana. Estemos seguros de que tampoco lo va a rechazar, tampoco se va a ofender por tal rebajamiento. El es un hombre y cuenta con la prosa, y con la literatura, y con el habla, y con la cháchara, y con el murmullo, y con el ruido, y con las percusiones, y con todo lo que ocurre y discurre y aburre en este empecatado mundo de discursos parlamentarios y sinfonías neorrománticas de noventa y de ciento diez minutos. Sólo que lo suyo es todo eso ya redimido y comprimido hasta lo justo y más especialmente lo que no necesitó expandirse y razonar y luchar hasta la extenuación, sino que nació lleno de gracia como contado al oído por un ángel, que quiere decir mensajero, enviado.

Toda la música de Mompou está diciéndonos eso que a él le dijo quien bien lo sabía. El caso era después —y aquí toda la angustia y el gozo de la gestación y creación— saber distinguir las falsas sirenas engañosas y acertar a quedarse a solas con las sibilas. Esto lo aprendió, lo comenzó Federico a aprender, sin saber siquiera que lo aprendía, desde su primera niñez. No es necesario que un músico lo sea ya a los cinco o a los ocho años, pero —ojo, que es muy importante— si lo va a ser de veras y no se trata de una viciosa precocidad, su adivinación de la música toda, sorbida sin aprendizaje técnico, será la mejor prueba de su genio adulto. El niño Frederic llevaba en su concha auditiva varios siglos de estirpe campanera.

Por eso un momento por excelencia decisivo en la vocación del niño fue el repetido jugando, en la fundición de su abuelo. Las resonancias sutilísimas de las campanas en prueba, y las comprobaciones en el laboratorio con las balanzas de precisión hasta conseguir la nota exacta y el timbre purísimo. Esto fue juego, diversión de niño y luego trabajo de adolescente, gozando con discriminar el sonido original de los armónicos envolventes y tantear hasta cazar la nota justa, adelgazando bordes con lima de afinador para el cielo. ¿Cómo sorprendernos luego de que la creación música de Mompou esté vibrante, cóncava, es-

telada de campanas, reales las unas, las otras imaginadas para él y sus oyentes?

Y no es que el nuevo inventor de su música propia fuera el primero que oyó campanas y sí supo dónde. Le habían precedido siglos de experimentadores y de poetas del sonido. Oriente, Grecia, los monjes del canto llano y los organeros y organistas. Y saltando etapas, el celeste Schubert que se extasía haciendo sonar sus campanas en las espadañas de sonatas y de tríos de minuetos y valeses y Laendler. Y el tocayo de Federico, que nunca se es más tocayo que entre músicos que tocan y se tocan, se acordan, se rozan, se superponen; claro está que aludo a Chopin, al Chopin del segundo tema del nocturno XII, por ejemplo. Y Liszt y Gabriel Fauré y Debussy y Ravel. Campanas volteadoras, campanas sumergidas, campanas en dobles agonizantes como las de Enrique Granados en *Goyescas*. Granados, que fue él mismo una campana sumergida. Y que ya se edificaba un palacio en el mar en plena juventud. Y tantos otros entonces y antes y después.

Y campanas en los poetas. En Rosalía y en Bécquer. Y en Schiller y, naturalmente, en Rubén Darío. Acaso el ejemplo más hondo y más musical, más digno de parangón con nuestro mágico sea Gustavo Adolfo. Un músico que sabía escuchar música como ningún músico maestro. El entiende lo que dicen las campanas. Y la música natural y la asonante y la de percusión, la de los ruidos. Todas están profetizadas, traspuestas de pentagrama polifónico a línea melódica desnuda y verbal en Bécquer. Así, al escuchar al mar inventa ya cuarenta y tantos años antes la catedral de Debussy: *Después de haber escuchado atentamente tus murmullos, de haber creído oír algo fantástico y extraño, como canciones vagas, palabras sueltas, suspiros, lamentos, cosas lejanas de las náyades que viven en tu fondo, voltear de campanas de cristal de las ciudades que dicen que existen en tus abismos, oyéndote un día y otro, siempre esperando a percibir más claro lo que sólo adivinaba.*

Otro prodigio de la música de Mompou es el de su elástico sentido del son en el tiempo. A mí me causa asombro ver cómo los distantes pueden coincidir sin saberlo, acaso nunca, acaso mucho después, si uno y otro son artistas, aunque de diferente arte. Leyendo confesiones de nuestro amigo me quedo estupefacto. Oigámosle: *Una nota puede hacer estos pequeños movimientos: 1) aceleración; 2) retraso; 3) retención; 4) retraso y retención.* De esas cuatro posibilidades sólo le interesan la nota retenida y la retrasada. Esto lo escribe cuando vuelve a Barcelona a conseguir, también lo que mismo que yo tres años después, la licencia absoluta después de cuatro revisiones que le declaran inepto por estrecho de perímetro torácico en proporción con su estatura. (Lo mismo, lo mismito que yo. En algo nos habíamos de parecer.) Muchos años después, en Compostela le toman sus oyentes unas notas sobre interpretación. *No es precisamente en el primer momento de haber sido pulsada una nota cuando ésta emite su máxima vibración. Sucede que a partir de este golpe inicial la vibración mezclada con la reso-*

*nancia empieza a recorrer un curso que asciende, llega a un punto máximo y desciende. Son estos matices los que hay que saber aprovechar. En este reducido espacio entre dos sonidos se oculta el secreto de la sonoridad.*

Pues bien, voy sólo a recoger un poco de mis afirmaciones porque no se trata de hablar de mí sino de Mompou, y si me tomo esta libertad es porque algo esclarece los misterios que perseguimos. Copio: *La melodía queda así con su alma al aire, bañada en la efusión de sí misma hacia todos los sentidos del espacio. Hacia adelante, arriba, abajo; también hacia atrás. También hacia atrás. La realización y escritura armónicas revelan el verdadero ser de la melodía y sólo se nos imponen en la totalidad de su ser cuando la obra está terminada en el misterio del silencio final, en la disolución que permite a nuestra conciencia escucharla a la vez toda entera, y por lo tanto como algo espacial recorrida o recorrible en todas las direcciones.* No tengo tiempo para seguir reproduciendo, demostrando y apoyándome en autoridades, alguna tan antigua como de hace diecisiete siglos. Lo que me interesa es la coincidencia absoluta entre un músico y un aprendiz de poeta que nunca se atrevió a ingresar en el aula de la música.

Se ha dicho que Mompou es un compositor pianista y, como tal, limitado. Esto no es exacto. Mompou eligió al piano como confidente, pero no cerró sus oídos a ninguna seducción vocal o instrumental, ya en vena y timbre aislados, ya en corales, camerísticas u orquestales agrupaciones. El sonido prístino y sus ecos armónicos ya constituyen una innumerable sociedad sonora y expresiva. La monofonía de un solo hilo no es imaginable. Si se la deja sola, ella se crea su socio deseado como el amante místico. Y el piano, por cierto, es, bien tocado y bien oído, un plútime instrumento que sólo se deja vencer, en cuanto a concordia y política de voces abstractas y metales concretos, del inmenso y totalitario órgano. *Chi va piano —piano piano— va lontano.* ¿Hasta dónde ha llegado nuestro aventurero Pulgarcito, o más bien *indicito*, en su aventura sobre las escondidas sendas blancas y negras, erizadas de brezos, malezas y retamares de sostenidos, bemoles y becuadros? Ya le perdimos de vista. El aparente ingenuo que prescindía de toda traba, barra, paralelismo y conglomerado como para que nada le turbase el goce del paisaje y para mejor oírse a sí mismo grano a grano la arena que iba pisando, se perdió de vista. ¿Se extravió para siempre? Nada de eso. Hétele aquí de nuevo entre nosotros, enriquecido de las más curiosas experiencias y experimentos. Y de paso, como quien no quiere la cosa, del bracet de sus nómadas amistades. Canto con letras de poetas, estrechadas en abrazos ya indisolubles con su atmósfera pianística. Y qué poetas. Catalanes, castellanos, franceses, latinos, qué sé yo. Pues ¿no le vimos acometiendo la empresa casi anacrónica del cuarteto de cuerda? ¿Y atreviéndose a la plena orquestación y a la plenitud instrumental y coral del oratorio y las imprecaciones bíblicas? ¿Y a las variaciones, flores de diversidad imaginativa? ¿Y a las delicias soñadas de la coreografía que cofirman con su plasticidad la evidencia del espacio musical y de la última y resolutoria presencia

de una vez, de una sola vez, en movimiento y quietud, de un cuerpo tempoespacial? Repasad su catálogo de obras. Desde la música concreta de íntimas impresiones y rumores de calles y caminos, suburbios y jardines de niños y doncellas, hasta la música callada, inefable y a un tiempo trabajada, inspirada y matemática de concisión y precisión. Desde la emulación del *Cantar del Alma*, pura escala mística, hasta los *charmes* calculados con balanza de precisión por el discípulo de Mallarmé, Paul Valéry, y trasmutados en su secreta fragancia por el mago Mompou.

Para después quedarse a solas, la fiesta consumida en todas sus candelas, meditando su sabiduría de la vida, esto es, la música, en una máxima mínima: *Hay dos clases de felicidad, el gozo y la tristeza; sólo que ésta pocos la saben comprender. Así es y así sea. Permíteme, amigo mío, que piense en Cervantes, en el del veno de Rubén Darío: La tristeza inmortal de ser divino.*

Gerardo Diego

## PROGRAMA GENERAL



PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

## I

## IMPRESIONES INTIMAS

Planys I, II, III, IV (1911-1914)

Pájaro triste (1912)

La barca (1912)

Cuna (1914)

Secreto (1912)

Gitano (1914)

DIALOGUES I y II (1923)

CANTS MÁGICS (1917-1919)

I, II, III, IV y V

## II

CHARMES (1920-1921)

I. ... pour endormir la souffrance

II. ... pour pénétrer les âmes

III. ... pour inspirer l'amour

IV. ... pour les guérisons

V. ... pour évoquer l'image du passé

VI. ... pour appeler la joie

## PRELUDES

I, II, III, IV (1927-1928)

V (1930)

VI (pour la main gauche) (1930)

VII Palmier d'étoiles (1951)

VIII, IX (1943)

X (1944)

Dos preludios (fuera de catálogo)

*Intérprete:* Antoni Besses

Miércoles, 3 de febrero de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

I

SCENES D'ENFANTS (1915)

Cris dans la rue (1918)

Jeux I, II, III (1915)

Jeunes filles au jardin (1918)

CANCIONES Y DANZAS

N.º 1 (1921)

N.º 2 (1918-1924)

N.º 3 (1926)

N.º 4 (1928)

N.º 5 (1942)

N.º 6 (1942)

II

PAISAJES

I. La fuente y la campana (1942)

II. El lago (1947)

III. Carros de Galicia (1960)

CANCIONES Y DANZAS

N.º 7 (1944)

N.º 8 (1946)

N.º 9 (1948)

N.º 10 (1953)

N.º 11 (1961)

N.º 12 (1962)

CANCION DE CUNA (1951)

*Intérprete:* Miquel Farré

Miércoles, 10 de febrero de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

## I

## SUBURBIS (1916-1917)

El carrer, El guitarrista i el veli cavali (1917)

Gitana I, II (1917)

La cegueta (1916)

L'home de l'aristó (1916)

## MUSICA CALLADA

Primer Cuaderno (1959)

I. Angélico

II. Lent

III. Placide

IV. Afflitto e penoso

V.

VI. Lento

VII. Lento

Vili. Semplice

IX. Lento. Poco più mosso

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

II

MUSICA CALLADA

Segundo Cuaderno (1962)

- X. Lento-cantabile
- XI. Allegretto
- XII. Lento
- XIII. Tranquilo-tres calme
- XIV. Severo-sérieux
- XV. Lento-plaintif
- XVI. Calme

Tercer Cuaderno (1965)

- XVII. Lento
- XVIII. Luminoso
- XIX. Tranquilo
- XX. Calme
- XXL. Lento

Cuarto Cuaderno (1967)

- XXII. Molto lento e tranquilo
- XXIII. Calme avec clarté
- XXIV. Moderato
- XXV. Lento
- XXVI. Lento
- XXVII. Molto lento
- XXVIII. Lento

*Intérprete:* Antoni Besses

Miércoles, 17 de febrero de 1988. 19,30 horas.

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

I

PESSEBRES

Dansa (1917)  
L'ermita (1914)  
El pastor (1915)

TROIS VARIATIONS (1921)

Thème - Les soldats - Courtoisie - Nocturne

FÊTES LOINTAINES (1920)

Six pièces pour piano

CANCIONES Y DANZAS

N.º 13 (1972) Original para guitarra, transcripción A. Besses  
N.º 14 (1978)  
N.º 15 Original para órgano, transcripción A. Besses.

II

SOUVENIRS DE L'EXPOSITION (1937)

I. Entrée  
II. Tableaux de statistiques  
III. Planétaire  
IV. Pavillon de l'élégance

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CHOPIN  
(1938-1957)

Tema - Tranquillo e molto amabile - Gracioso -  
Para la mano izquierda - Espresso - Tempo di mazurka -  
Recitativo - Allegro leggiero - Andante dolce e espressivo -  
Valse - Evocation - Lento dolce e legato - Galope y Epílogo

*Interprete:* Miquel Farré

Miércoles, 24 de febrero de 1988. 19,30 horas.

## INTRODUCCION GENERAL



En verano, por los montes de La Garriga.

Hace meses tan sólo que ha muerto Federico Mompou... Recordarle a través de su piano único, en el total de los pentagramas por él escritos para su predilecto vehículo expresivo, es su más preciada evocación; más todavía, es su mejor acercamiento dentro del imperecedero recuerdo que su talla única ha de merecernos por siempre. Conocí a Federico Mompou... hace ya muchos años: en una mañana muy fría y soleada, en aquel piso de una avenida que subía al Tibidabo barcelonés, donde vivía con su hermano José, pintor de extraordinaria valía; escribía por aquel entonces un *Concerto* para piano y orquesta que le había solicitado Gonzalo Soriano, aquel pianista que todos hubimos de llorar en lo más granado de su senda artística. Ante mis preguntas sobre el estado de la obra comenzó a sonreírse, al parecer divirtiéndose con ello y, pausadamente, me contó que le había ocurrido lo siguiente: *Tenía todo muy adelantado, como un buen cocido de muchas cosas sabrosas, pero un día extraje del puchero algo para cocinarlo de otra forma, y otro día ocurrió lo mismo, y así sucesivamente fui quitando y quitando... hasta darme cuenta de que solamente restaba el agua más limpia. ..*

No, no llegó nunca a escribir aquel proyectado *Concerto* y sus frutos fueron madurándose dentro de otros géneros, el pia-

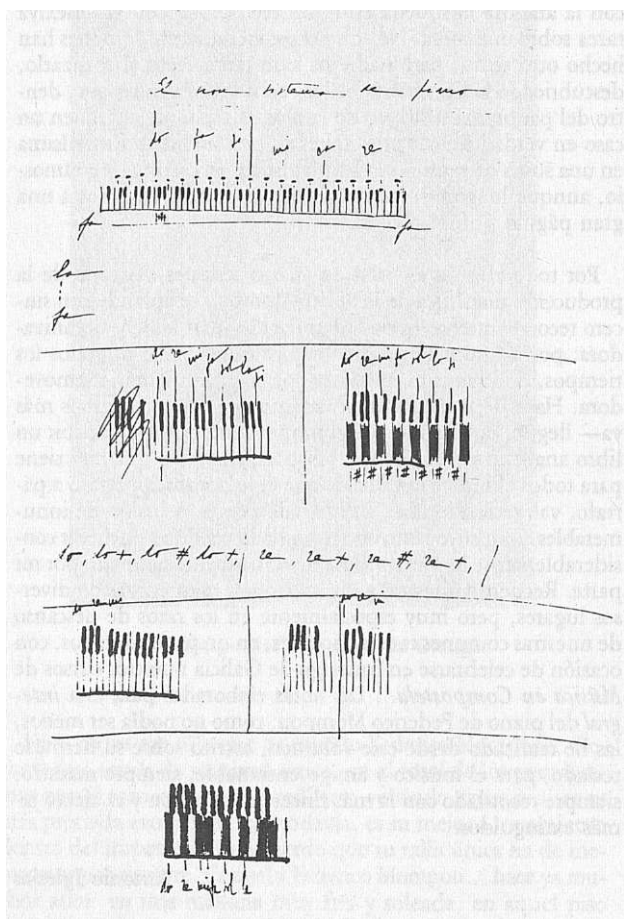
no omnipresente desde el mismo planteamiento de la página que fuere dentro de ellos. Porque nuestro gran músico —como Chopin y Albéniz— nacía en sus obras desde el mismo teclado, muchísimo más a gusto con el hallazgo que con la elaboración, con la afanosa búsqueda entre las teclas, que con la reflexiva tarea sobre una mesa. No son pocos, ciertamente, quienes han hecho otro tanto, pero nadie ha sido tan sincero al realizarlo, descubriendo belleza y más belleza en unas creaciones que, dentro del panorama histórico de la música española, suponen un caso en verdad único, pues tal es su personalidad acusadísima en una suma de sensibilidades pianísticas en esencia, repitémoslo, aunque luego resultaran también una canción y hasta una gran página sinfónico-coral.

Por todo ello, la escucha en cuatro sesiones del total de la producción pianística de Federico Mompou se aplaude con sincero reconocimiento hacia la Fundación Juan March, organizadora, porque supone un gran capítulo del piano de todos los tiempos, de la música más cara por exquisita y más conmovedora. Hace diez años aproximadamente —quizá algunos más ya— llegué, de acuerdo con el propio compositor, a escribir un libro analítico de su entera obra para piano (1) que hoy tiene para todos el inmenso valor de que él lo aprobara párrafo a párrafo, valoración todavía aumentada por la inclusión de innumerables citas, cuyo texto entrecomillado vendría a enaltecer considerablemente lo que suponía de trabajo entusiasmado por mi parte. Recuerdo nuestras conversaciones, mantenidas en diversos lugares, pero muy especialmente en los ratos de descanso de nuestras comunes tareas docentes, en un par de veranos, con ocasión de celebrarse en Santiago de Galicia nuestros cursos de *Música en Compostela...* Las notas elaboradas para esta *integral* del piano de Federico Mompou, como no podía ser menos, las he realizado desde este volumen, escrito sobre su hermoso teclado, para el músico y amigo entrañable, siempre maestro, siempre recordado con la más sincera admiración y el afecto jamás extinguidos.

Antonio Iglesias

(1) *Federico Mompou (Su obra para piano)*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1976. Hay también edición en catalán, traducida por F. Bonastte.





Nuevo sistema de afinación inventado por Mompou, y que durante una época aplicó a su piano.

## NOTAS AL PROGRAMA

## PRIMER CONCIERTO

### IMPRESIONES INTIMAS

Las *Impresiones íntimas* nos dan ya, sin ningún género de dudas, el piano mompouiano, su manera personalísima, las mismas exigencias mecánicas, así las de una mano muy grande (la propia del compositor), las de su sonoridad peculiar —ambiente armónico, pedales— y su *rubato* especialísimo..., diciéndonos que nuestro músico, desde el principio (pues ésta es su Op. 1), establecía una actitud estética en aras de hallar su música, con las ascendencias que queramos encontrarle, pero ya muy suya siempre. A lo largo de su total obra para piano, claro está que irán surgiendo modificaciones en su manera de escribir, pero siempre serán extremos leves que jamás llegarán a perturbar, sustancialmente, lo que quedó dicho en sus *Impresiones íntimas*. La serie se extiende entre los años 1911 a 1914; *buscando algún contraste pequeño y para editar un volumen, agrupé estas piezas bajo un solo título*, más bien esbozos de cosas, que el joven compositor de dieciocho años apuntara, *cuando se despertó en mí la vocación musical...*

#### 1. Planys (Quejas)

Cuatro son los fragmentos que se agrupan en el primer número. El primero, *Lento cantabile espressivo*, es un corto fragmento triste, de esencial valoración melódica y, a la vez, contrapuntística, derivada por entero de un único tema. *Dins la sombra d'unapreocupado* que, con libertad, traducimos como *Envuelto en la sombra de una preocupación*, fue indicación significativa de una primera edición de la segunda de estas *Quejas*, con sentido obsesivo en la insistente iniciación del breve *Andante* que la contiene. El contraste del *Gracioso* y cono diseño, a la vez nostálgico, melancólico, de dulces contornos, también suerte de cantinela un tanto perfumada por lo popular catalán, se desprende de la tercera *Queja*. Un *Agitato* pondrá rúbrica a los cuatro *Planys*, con una agitación *murmurant* que quiere reflejar la angustia, el miedo a la espesura del bosque, murmullo que llegará al grito y se dulcificará en la calma, en una buscada alusión a una obra determinada de Grieg.

#### 2. Ocell trist (Pájaro triste)

El padre de Federico Mompou tenía un jilguero que, pese a haberle asegurado que sería un cantor infatigable, *se pasó toda su existencia entonando tres notas tan sólo: Mi-Do-Re*. Ellas fueron germen de inspiración para esta segunda de las *Impresions íntimes*, escrita en 1912. El fragmento entero es una derivación de tan sencillo punto de partida —lo onomatopéyico se concretará más cuando el giro lo comenta con mayor rapidez—, en una suerte de recuerdo con perfume impresionista en el pa-

saje central, de enorme delicadeza en la limpia melodía impregnada de tristeza, que se apoya sobre simples y apropiadas armonías plenamente mompouianas.

### 3. La barca

La tercera es asimismo de 1912. Se trata de una barcarola de gran placidez, enteramente construida sobre la base inicial de sus primeras cuatro notas de una línea expresiva ondulante, que nos acerca la imagen de una barca pequeñita, en el mar, dicha con calma, sostenida por esas armonías bellamente enturbiadas por la manera personalísima del compositor. Este momento fue llevado a la guitarra por Regino Sáinz de la Maza.

### 4. Cuna (Berceuse)

*Brécol* fue el título catalán dado para la cuarta de las *Impresiones íntimas*, sustituido más tarde por *Cuna*, a la que se añade como subtítulo el de *Berceuse*. Al aire plácido de *La barca* anterior se opone ahora el dulce balanceo de esta *Cuna*, traducido por el diseño de tres notas en la región grave, ideal base sobre la que canta con ternura una melodía, en una manera *a lo Fauré*, que se torna apasionada en momentos, hasta su delicada extinción. Data de 1914, y los matices exigidos en la partitura son muy abundantes.

### 5. Secreto

*El único secreto de este Secreto es que no tiene secreto*. No es ninguno en concreto, sino algo simplemente muy íntimo, guardado en nuestro interior. Volvemos a 1912 como fecha de escritura. Como en *Cuna*, un diseño rítmico sostiene las posibles interrogaciones, reiteradas y hasta explicadas en el final de su total exposición, dentro de una amplia frase, excelentemente adecuada sobre la base, cuyo total se inscribía en una antigua edición dentro de un elocuente *Misterios...* Esto, el obligado *misterio* de todo secreto, es lo que ha de ofrecernos la mejor traducción del fragmento, algo muy sutil y subjetivo, muy íntimo, secreto. Predomina un cierto perfume francés y la sensación de algo relatado con placidez.

### 6. Gitano

Fecha en 1914, es un recuerdo de un gitano *atropellado por nuestro automóvil*, quien con palabras bondadosas procuraba calmar a los protagonistas del accidente. Sobre un fondo sincopado se escucha un tema amable, *bondadoso*, que, breve en su formulación, se extenderá en trazo elegante, solamente un algo angustiado en su final y, luego, derivará hacia cauces un tanto apasionados, con *inquietud*(*Negüitos*, en catalán, pe-

día el autor), siempre suplicante y con gran ternura. No es posible traducir un sentimiento inspirador con mayor acierto, con una tal economía de medios, por un *Gitano* y señor, cierre magnífico de las *Impresiones íntimas*.

## DIALOGUES

Los dos *Dialogues*, escritos en 1923, siguen aquella manera francesa —de Erik Satie, podríamos concretar— apuntada ya en anteriores obras. Todo, aire e indicaciones expresivas, se redacta en francés, y la aproximación a su verdad interpretativa se nos da con características palabras, *asísans espoir, expliquez, questionez, hésitez, exaltez-vous, donnez des excuses*, etc. Pregunté a nuestro músico acerca de estos *Diálogos*...: ¿Sobre qué? ¿Entre quiénes?... Vacilé un poco, pero me respondió rotundamente: *Pues..., entre uno mismo que se hace las preguntas y las respuestas*. La partitura contiene signos de interrogación y de admiración... En mi apreciación personal, cuanto nos reclama Mompou en sus dos muy breves *Dialogues* viene a ser, además, una nueva manera de acercarnos más y más a su personalísimo *ruhato*...

### I

*Plaintif*, a modo de triste relato, nos reclama la partitura en una introducción que contiene un germen motivico que, desarrollado convenientemente en justas dimensiones, nos da una frase predilecta de su autor. La improvisación podría caracterizar el *Diálogo I*. Y así hemos de conformarnos con la inconcreción pretendida y que tan bien explica lo inexplicable... El lirismo llegará a alcanzar tintes dramáticos, de pasión, cuando un rotundo *plus decide* así lo exige. Una magistral unidad compositiva se deja admirar dentro de su brevedad.

### n

Hay mucho de relato en el *Dialogue II*, diálogo que jamás llegará a precisarse, pero que insiste en una temática de *conversación* irreal dentro del vuelo de la improvisación. El momento posee una evidente ternura; hay diversas indicaciones *dialogantes* y hasta brilla un cierto aparato virtuosista y apasionado, siempre, claro está, limitado por sus cortas dimensiones. Surgen hasta evidentes dificultades pianísticas, pero lo que más importa es la conseguida unidad en el desarrollo de ciertos *aromas* temáticos, más que de auténticos motivos. Todo el *Diálogo II* es admirable... ¿Por qué el olvido de estas páginas?

## CANTS MÁGICS

Los cinco fragmentos de que consta el Cuaderno de los *Cants mágics* resultan ser algo a modo de muy breves invocaciones,

escritas dentro de un similar espíritu al que pocos años más tarde dictará sus *Charmes*. Son algo irreal, cantos de magia, cuyos títulos sólo pueden entresacarse de los mismos *tempi* que aquí no se refieren a una determinada velocidad del movimiento, sino a su carácter cambiante, apuntando directamente a unos estados anímicos de eminente apreciación subjetiva, capaz de toda sugerencia posible. Los *Cantos mágicos* serán la primera obra editada de Mompou. Mostrada a Adolfo Salazar por Roben Gerhard, mereció un encomiástico artículo en *El Sol* que, con el de Vuillermoz en París, comenzarían a conceder fama internacional a nuestro músico admirado. Están escritos entre 1917 y 1919, y la cubierta fue diseñada por José Mompou, hermano de Federico, muy sencillamente, pero figurando ya en ella la pequeña ermita que sería el precioso «ex libris» del compositor.

## I. Energic

El primero de los *Cants mágics* es abierto por acordes de porte grandioso: comenzados en un *forte*, llegarán hasta un *recitat* de poderosa dulzura, para enlazar con el *lent* constituido por un clima armonioso que nos deja escuchar un sentido tema, cerrándose el momento con el arpegiado de los acordes del comienzo.

## II. Obscur

Como un relato *oscuro* en la región grave del piano, se inicia el segundo número. Se alejará en el recuerdo progresivamente cuando el *ciar*, en el *brillant* que exige un *doble moviment* envuelto en esas sonoridades agudas, diríase que de campanas... En el centro escucharemos un tema, nostálgico, bien arropado armónicamente.

## III. Profond-lent

*Como un cortejo fúnebre*, nos aconseja el autor para el tercero. Tristeza, desolación, dada por el único tema y la insistencia en el mismo, obsesiva, pese a presentarse de distintas formas, así *Profond-lent* en su exposición, más tarde *sota elpes de la son* (*bajo el peso del sueño*), con *una mica d'aire* cuando se adorna con arabescos que nos ofrecen cierta atmósfera acuosa...

## IV. Misterios

Con su acompañamiento percusivo de una sola nota, nos acerca el cuarto *Canto mágico* a una suerte de danza ritual, conducente a un pasaje, *viu, sens ordre* (*vivo, sin orden*), de cierto sesgo virtuoso, fantasmagórico, aliviado, por así decirlo, por un reclamado *dolorós* equilibrador. La sencilla iniciación llegará a

determinar lo que podría ser nuevo tema en un indicado *tranquil trist*.

## V. Calma-Inquiet

El quinto número viene a ser un nuevo ejemplo de esa personalísima búsqueda de resonancias, a guisa de *armónicos* de una irreal cuerda que Mompou crea en el piano. El vibrar de una línea melódica que surge en la región grave, sobre cuyas notas flotan unas armonías que buscan aquellas aludidas resonancias, se contrasta en la parte central del momento —ritmo ternario por oposición al binario anterior—, cantando con *inquietud*, tristemente, con desolación, hasta los acordes finales, *profond, perdentse...*

## CHARMES

Dentro de un período compositivo de Federico Mompou que podríamos distinguir como netamente parisino —*Cants mágics, Trois variaçons, Dialogues, etc.*—, que gusta de las indicaciones, títulos y leyendas en francés, muy a lo Satie, yo destacaría la colección de *Charmes*. Se trata, indudablemente, de uno de los momentos más cuajados, más definidores de la fuerte personalidad mompouiana. Sus mismos títulos ya son anticipo de su ligazón poética no a unos textos determinados —que no los hay—, sino al clima espiritual que ellos nos sugieren, que nos envuelve... Por otra parte, también resulta ser una de las más preferidas páginas del autor, porque estimaba *responder mejor a mi forma o manera de componer*. *Charmes*, escritos entre 1920 y 1921, reúne seis sugerencias literarias que son algo puramente imaginativo, algo original de nuestro músico, siempre muy cerca y al día del interesante clima intelectual de su época. Aclaremos que nada tienen que ver con los poemas de igual título de Paul Valéry. El músico se inspiró en el significado de la palabra india *Karma*, de muy difícil traducción, algo que para él venía a ser *una forma de destino o predestinación*, *cada indio tiene su karma, su destino...*

Cada uno de los seis números de que consta *Charmes* alude directamente a un *fin mágico*; la claridad de sus *invocaciones* no impide volver a ese mundo de la sugestión, en el cual será la sonoridad —una de las más esenciales características del piano de Mompou— el medio más importante para captar su más auténtico mensaje.

### I. ... pour endormir la souffrance

Sobre un dibujo de insistente ritmo se destaca su carácter monotemático, y la flexibilidad traductora es aquí máxima. Me dijo el compositor: *No soy exigente y se puede hacer de mil maneras*. Ante el primero de sus *Charmes* no quería mostrarse autoritario en modo alguno, aconsejando, eso sí, una delicadeza en

el sonido, irreal en su broche, que es consustancial... *para atenuar el sufrimiento.*

## II. ... pour pénétrer les ames

*La sonoridad siempre ha sido mi constante preocupación: obtener la máxima vibración de la nota con un mínimo ataque de ella... Yo pretendo que sí... porque cuando suena más no es en su ataque, sino después...* Esta teoría, para la que se requiere no poca imaginación, es muy bella, y Mompou me la explicó largamente con ocasión del examen de su segundo *Charme*, monotemático nuevamente, cantado desde el piano ... *para penetrar en las almas.*

## EI. ... pour inspirer l'amour

*... para inspirar el amor* es, traducido, el título del tercero de los encantadores *Charmes* mompouianos. Pequeños trazos rápidos, ascendentes, envuelven el motivo, entremezclando un aire vivo y muy ligero con el *Lentamente* temático, muy triste, melancólico, hermosísimo. El momento central, vivo y alegre, opone su alegría y luminosidad, dentro de una factura similar a la de *Suburbis*, por su perfume callejero, las alegres campanas, el bullicio...

## IV. ... pour les guérisons

El número cuatro de *Charmes* fue llevado a la orquesta en la representación del ballet *House of birds* (*La casa de los pájaros*), aunque su *ritmado* y *sordo* haya de estimarse, simplemente, como *un rasgo percusivo dentro de la magia del momento*, en el que es preciso *no olvidar lo que pueda sugerir de tambores lejanos...*, sin destruir el carácter monotemático esencial. Aquellos ideados *armónicos* vuelven a acompañar aquí la melodía, cuyo discurso ha de ser limpio dentro de un ambiente sonoro que no exceda el *mezzo-forte*.

## V. ... pour évoquer l'image du passé

Vuelve Mompou por sus fueros renovadores de la grafía musical en el número cuatro de sus *Charmes*, actitud que fue causa de no pocos disgustos dada su confusa apreciación. Aquí ocurre al escribir esa glosa inferior arpegiada que envuelve el libre cantar, *muy claro*, contrastado por el momento central, cuyo *muy ritmado* alude de nuevo a una suerte de danza ritual, con el sonar de sus tambores..., ... *para evocarla imagen del pasado.*

## VI. ... pour appeler la joie

El final y sexto *Charme*, ... *para obtener la alegría*, es alegre en su aire y carácter, con una inicial llamada optimista, grata,



lozana, como gorjeo de pájaros, de una introducción conducente al *muy vivo* que se deriva de sus dos primeras notas festivas. Por oposición a su rítmica ternaria, lo binario caracteriza una evidente rudeza, que se dulcifica al reiterarse el nuevo motivo. Dos pulsaciones cerrarán el momento y los *Charmes* de sugerente manera.

## PRELUDIOS

El mismo plazo de la publicación de los dos Cuadernos de *Preludios* (el primero con cuatro, el segundo con seis), años de 1930 y 1952, respectivamente, podrían muy bien brindarnos la diferenciación a denotar entre ellos. La fecha de escritura de los cuatro primeros se sitúa entre los años de 1927 y 1928, correspondiendo la de los restantes a los que median hasta llegar a 1950, aproximadamente; así es en 1930 cuando nacen los números V y VI. Son otras tantas piezas aisladas, como los de Chopin o Debussy —y la cita no es gratuita—, a guisa de *impromptus o impresiones*. La segunda serie de *Seis Preludios*, como los anteriores, tampoco son pórtico de nada, no anuncian nada, sino que se constituyen en cortas piezas aisladas, con carácter propio e independientes entre sí. Podría encontrarse, quizá, una mayor variedad en el segundo de estos Cuadernos, donde de nuevo el autor vuelve por sus queridos fueros de innovación gráfica, tratando de extraer del intérprete el mejor empleo de un *rubato...*, tan peligroso como para haber sido causa de auténticos disparates interpretativos. Con la excepción del VII, que reclama un cierto grado de esplendor en la técnica, los *Preludios* de Mompou se exponen sobre un piano muy claro, muy lírico, de poderosa ternura... Todavía podemos aludir a dos más que, inéditos, no comenté en mi trabajo mompouiano, a los que me referiré ahora con suma brevedad.

### I

Significativamente, en el comienzo del *Preludio I* podemos leer: *Dans le style romance*, lo que nos acerca un querido carácter de relato, aquí muy sentido, triste y melancólico, alterado por leves inflexiones apasionadas, cerca de Chopin. *Una ventana con luz, en la noche*, me dijo el autor que hubiera podido intitularse este momento. Muy italiano, a la ventana llega una serenata *en el estilo romance*.

### II

Una diversidad motívica se observa en el *Preludio II*, que en un principio estaba destinado a integrarse en una nueva colección de *Suburbis*, porque está inspirado en los recuerdos del compositor, cuando niño, de los gritos de vendedores ambulantes callejeros, y asimismo incluye una canción de corro, popular infantil, que podría aludir a *las niñas de Merino...* La sabia Inter-

relación de la consiguiente riqueza temática es algo a añadir al interés del momento.

m

Podríamos decir que el entero *Preludio III*, es sabia consecuencia de su inicial formulación anacrúsica. El fragmento posee una serenidad melancólica de lirismo variado por inflexiones expresivas, que se agrandan en el período central de su estructura, con mayor agitación debido al reclamado *un poco más de aire*. Página personalísima, su querida inestabilidad, lo no rigorista, impera durante la recreación de algo verdaderamente inefable.

#### IV

El primer Cuaderno de *Preludios* finaliza con este número *IV*, que es especie de relato arcaico, un algo reverencioso, nacido de una lectura de *El cantar de los cantares*. El propio autor me contó que *tenía la intención de escribir un gran poema y... quedó así, con sólo su esencia bíblica...* La partitura apenas incluye indicaciones expresivas, sustituidas por concretos metrónomos...

#### V

Federico Mompou fecha su *Quinto Preludio* en 1930. Vive en París, y parece que con esta obra quiere recordar a su Cataluña tanto en el triste motivo expuesto al comienzo, como en el contraste ofrecido en el centro de la página, cuando su carácter se torna en popular-festivo. Fue escrito a solicitud de Joaquín Nin, dentro de una proyectada serie de encargos con destino a la Reina Elisabeth de Bélgica.

#### VI (para la mano izquierda)

Puede que hallemos un claro antecedente de una tal economía de medios en *La ciegucecita* (de los famosos *Suburbis*), escrita en 1916... En este su *Sexto Preludio*, Federico Mompou se nos muestra como compositor que sabe muy bien cómo extraer consecuencias y explotar derivaciones de un buen germen temático. La página, hermosísima, es consecuencia por entero de sus cinco notas primeras, y el tema, de enorme fuerza expresiva, patético, melancólico, tristísimo en suma, por vez primera es extenso, de interválica un tanto extraña, forzada, actualísima, el todo inmerso en un sentido improvisatorio, nacido de una conversación...

#### VII. Palmier d'étoiles

El compositor es meticuloso como jamás en la partitura de su *Palmera de estrellas*, subtítulo aclaratorio de su *VII Prelu-*

*dio*. Se trata de un reflejo musical de esa *palmera* final de fuegos artificiales que, especialmente en Levante, cierra esplendorosamente las fiestas populares, con su gran artificio de luminosos colores en el cielo de sus noches. Entre los *V*, *VI* y *VII*, media una distancia de más de cuatro lustros, pues se halla fechado en 1951. Es un modelo de concreción.

## VIII

Volvamos ocho años atrás para fechar en 1943 este *Octavo Preludio*, cuando Mompou ya vive en Barcelona y parece no querer abandonar sus innovaciones en la grafía musical. Su primordial valoración hemos de encontrarla en su bien urdida trama contrapuntística, lo que nos da un Mompou distinto al de los anteriores *Preludios*, un Mompou siempre romántico que aquí parece mirar hacia un bien jugar de las *voces* o líneas horizontales clasicistas.

## IX

El *Noveno Preludio* es asimismo de 1943. La gran ternura y conmovedora tristeza de sus períodos extremos se confronta con el central, agitado por un apasionamiento que será prontamente calmado en sus revueltas aguas, remansadas antes de la recapitulación final. Dentro de sus reducidas proporciones, es un hermosísimo recuerdo o directa alusión chopiniana, aunque el autor lo quisiera cercano a Scriabin.

## X

A un año de distancia, en 1944, Federico Mompou escribe su último y *Décimo Preludio*. Con una muy sencilla formulación rítmica, el autor nos ofrece un único tema expuesto con brillantez, a lo que contribuye lo completo de sus armonías, para tornarse amable y tierno en sus notas finales. El total de la página —muy varia— es uno, de amplio vuelo expresivo, denotándose el casi igual perfume chopiniano observado en el anterior *Noveno*, personalísimo mompouiano no obstante.

### Dos Preludios (inéditos)

En un *Moderato cantabile* y con una duración de un minuto solamente, cabe la referencia, todavía dentro del capítulo de *Preludios*, al escrito en 1949 como regalo en la boda de Alicia de Larrocha, muy modificado en su plácido discurso bien estructurado, sobre el juego de dos voces. Posteriormente aún, en 1960, otro *Preludio* se extiende en un fluyente *cantabile* de gran expresividad —evidente su parentesco con el *para la mano izquierda*—, con sabor de sintonía en su parte central y coincidencia en una factura similar a la de alguno de los fragmentos de *Música callada*. Hasta fechas muy recientes no se habían editado.

## SEGUNDO CONCIERTO

### SCENES D'ENFANTS

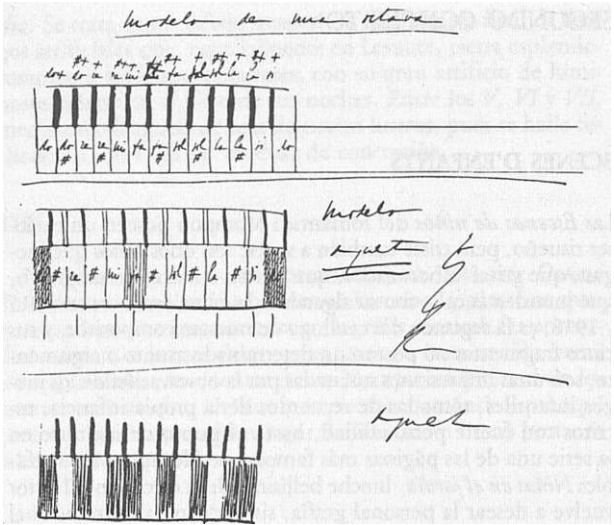
Las *Escenas de niños* del romántico Mompou poseen un carácter risueño, pero triste también a veces; son unos niños que juegan, que gritan alborozados, que cantan o bailan en un jardín, que inundan la calle con su algarabía. La obra, escrita entre 1915 y 1918, es la segunda del catálogo de nuestro compositor, y sus cinco fragmentos no poseen un determinado asunto o argumento; son unas impresiones suscitadas por la observación de los juegos infantiles, tomadas de recuerdos de la propia infancia, escritos con fuerte personalidad, hasta el punto de incluirse en la serie una de las páginas más famosas de Mompou: sus inefables *Niñas en el jardín*, broche bellísimo de la colección. El autor vuelve a desear la personal grafía, sin atenerse a la tradicional ortografía musical que, indudablemente, aprisiona no poco la expresión, aunque sí nos asegure mejor sus líneas generales. Si se hace excepción de multitud de signos convencionales, incluye leyendas de índole poética, tales como *Chantez un peu grossièrement* (*Cantad un poco toscamentej o Chantez avec la fraîcheur de l'herbe humide* (*Cantad con el frescor de la hierba húmeda*), de tan subjetiva apreciación y, por ello, causa de bien retorcidas interpretaciones.

#### Cris dans la rue

Posterior a los *Jeux* que les siguen, puesto que se fecha en 1918, en tanto los *Juegos* son de 1915, *Cris dans la rue* (*Gritos en la calle*) reflejan el alborozo gritador de unos niños en la calle, primero con estrépito, en seguida anhelantes, luego tarareando alegres una canción irreal al principio, popular despues; cantan inocentemente, pero también como golfillos callejeros, *grossierement*, momento anticipador del elemento que habrá de reconocerse en la *copla* de las *Chicas en el jardín*, recuerdo de la canción conocida como *La filia del mancant*.

#### Jeux I

En las ediciones de este segundo número de las *Escenas de niños* mompouianas, figura el título de *Jeux sur la plage*. Sin embargo fue el propio Mompou quien me afirmó que jamás ideó estos *Juegos* en una playa, sino que vio a los chicos que juegan bañándose en la escollera del puerto de Barcelona, entremezclándose sus gritos con el bullicio de la salida de los obreros de las fábricas. El indicado *Cri* inicial no es desesperado y sí alegre, casi como carcajada infantil.



Nuevo sistema de afinación inventado por Mompou, y que durante una época aplicó a su piano.

## Jeux II

Siguen los juegos de los niños y sus gritos de alegría (el inicial), con su recuerdo final en *triste*, como sintiéndose ya lejanos... Aquí, en estos *Juegos*, pese a la melancolía derivada del *Cri*, lo rítmico ha de ser primordial, difícil cuando el tema se desarrolla un tanto virtuosísticamente, confrontado por el rumor exigido por la indicación *sourd*, en contrastes sonoros de capital importancia.

## Jeux DI

Un nuevo *Cri* se incluye en esta tercera parte de los *Juegos*: el que desea ser un reflejo del silbido del niño dado en el portal de su amigo al pasar a recogerlo. Las indicaciones del compositor son harto explícitas para obtener un nuevo griterío infantil que, como ya quedó aclarado, no ocurre forzosamente en la playa. El punto de partida del unificador grito aquí se nos da por un mordente.

## Jeunes filies au jardin

Es éste uno de los más bellos y famosos momentos de la música de Federico Mompou. Volvemos a 1918. Son unas chicas (más que niñas) melancólicas, que parecen bailar (más que jugar) sobre el césped de un jardín..., aun cuando Federico Mompou me hubiera asegurado que jamás las había visto, que solamente las imaginó, pero que en cambio sí vio el jardín, *con un gran muro...* Entre la dulzura del primer tema y la lenta exposición del directo recuerdo de *La filia del marxant*, magistralmente urdido el todo, queda conformado este modélico final de *Scenes d'enfants*.

## CANCIONES Y DANZAS

Pregunté en cierta ocasión a Federico Mompou acerca de la razón que le llevó a escribir estas *Canciones* seguidas de *Danzas*, y me contestó lo siguiente: *Sí, por contraste entre lirismo y ritmo, para evitar un cuaderno de canciones y otro de danzas y, también, coincidencia natural y lógica de una forma adoptada seguramente por muchos compositores; recuerdo, por ejemplo, las Rapsodias de Liszt, y entre los modernos a Bartók, o las Tonadas chilenas, de Allende.* Durante muchos años fueron doce estas *Canciones y Danzas* —datando la *I* de 1921 y la *XII* de 1962—, pero en fechas todavía recientes llegarían la *XIII*, rompiendo con el único destino pianístico de las doce anteriores, pues está escrita para la guitarra, más tarde la *XIV*, de nuevo para el piano y, finalmente, la *XV*, original para órgano. A pesar del largo medio siglo de su extensión temporal, poseen una muy igual fisonomía. Su ideación fue y es una armonización de temas populares, pero *nunca utilicé un solo tema de manera directa* —llegó a afirmarme el autor—, concretando que *tan sólo algunos compases de Niñas en el jardín y la III Canción, serían la excepción. Me molesta que me digan nacionalista, porque ello es de sentido equivocado*, nos dijo en cierta ocasión. Con todo, el aroma *regionalista*, el de su amada Cataluña, no deja de perfumar casi siempre su entera obra y, bien en concreto, sus *Canciones y Danzas*, por otra parte, eminentemente mompouianas por su inigualable piano, por su factura compositiva personal.

## I

Es, sin ningún género de dudas, la más famosa pieza para piano de todo Mompou; dentro de la tristeza de su melodía podemos admirar ya (tengamos en cuenta que su fecha es 1921) el deseo de obtener unos *armónicos* como los que se logran en la cuerda, mediante notas añadidas que quisieran resultar algo a modo de resonancias... La sentida *Canción I*—apoyada en la popular *La filia del Carmesí*— se deja escuchar sobre una base peculiar afectada por un característico mordente. La *Danza I*—la popular se reconoce como *Dansa de Castelltersol*— con-

trasta su alegría y luminosidad con insistentes repeticiones que no fatigan y sí aportan un sello de especial belleza reiterativa.

## n

Pese a su brevedad, la *Canción y Danza II* la inicia el compositor en 1918 y la finaliza en 1924. Me dijo un día: ... /o habitual en míes componer sin prisas... el paso del tiempo es siempre el mejor juez. La *Canción* es a un modo de relato nostálgico, inspirándose en la popular *Senyora Isabel*, que luego se reviste de una cierta brillantez, valentía, en un auténtico *lied* tan sencillo como emotivo. La *Danza II* es de índole cortesana, con tres reposos cadenciales, respirándose *amabilidad*, buenos modales, sencillez... *Galop de cortesía* es el nombre de la danza popular que la origina.

## ra

La canción de cuna más popular de Cataluña —*berceuse* de todas las madres catalanas— es la aludida por Federico Mompou en el número *III*, romántico momento *rubato* de amplia cita de algo muy sentido. Es de 1926. Hinchida de ternura popular, relato delicado, el *lied* y a la vez villancico, no por breve es menos hermoso. Su contraste es la *Danza* ritmada, que con su explícito título de *Sardana-temps de marche*, curiosamente contiene el casi único trino de la entera obra pianística de Mompou. El momento es ambicioso por su factura y desarrollo. La *Canción III* se enraiza con la célebre popular *El noi de la mare*.

## IV

En 1928 se fecha la *Canción y Danza IV*, asimismo breve, y muy melancólica en una especie de relato triste, algo que puede ser ratificado en su ascendencia popular de *El mariner*, y sentido en la serena exposición de su línea melódica. Surge inmediata la *Danza*, suerte de *rondó* por sus varios *ritornelli* de carácter vivo, alegre y bien *ritmado*, alusión a *El Ball del Ciripopular*. Es curiosa la repetición de la *Canción* tras la *Danza*...

## V

De la *Canción y Danza IV* a la *V* median catorce años, puesto que esta última está escrita en 1942. Un *Lento litúrgico* caracteriza severamente la muy corta página *Canción V*, solemne como un fúnebre cortejo impregnado de dolor, sentida hasta su desgarrado aliento. La *Danza*—como la *Canción*, originales por entero del compositor— se indica *senza rigore*, y la palabra *campanella* es harto elocuente para su muy simple introducción; poco a poco va transformándose para resultar bullente, viva y hasta en momentos alegre y brillante; un apetecible contraste lo encontraremos en el central *Semplice-cerimonioso*.

## VI

Asimismo son absolutamente originales —no populares, por lo tanto— la *Canción y Danza VI*, fechadas también en 1942, como la anterior. Es otra de las páginas más famosas de todo el piano mompouiano. Lleva inherente una desolada tristeza y muy honda melancolía, y es de admirar la suma parquedad de elementos compositivos utilizados, ejemplo de eliminación de lo superfluo. Al *cantabile espressivo* de la *Canción* se une el fuerte contraste de la *Danza* en un decidido *Ritmado*, con luminoso brío contrastando los ritmos temario y binario. Su admirable autor la deseaba *triangulada dentro de un ambiente cubano-brasileño-argentino, sin saber cómo ocurrió esto...*

## PAISAJES

Resulta incomprensible que los *Paisajes* de Federico Mompou no sean de lo más conocido de su entera obra para piano... Constituyen algo que podría resumir su personalísima manera de evitar lo superfluo en aras de una belleza sonora sutil, transparente y quintaesenciada de las cosas. Son, sí, un reflejo descriptivista de lo que sus mismos títulos nos anuncian, pero debido a un perfil más adivinado que preciso, más sugerido que realizado. Editados en dos volúmenes o *Cahiers*, aparecen los tres *Paisajes* —con fechas muy distantes— afectados por un *tempo* calmo, algo que nos lleva a estimarlos como reposadas contemplaciones de esas pinturas que nos dan el cuadro, si breve en sus dimensiones, bien tintado o envuelto en unas coloraciones sutiles.

### I. La fuente y la campana

El primero de los tres *Paisajes* nace en 1942 y es punto inicial de una nueva etapa en la vida de nuestro músico. Trata de una escena vivida en un patio muy romántico del barrio gótico de Barcelona, con surtidores, y en cuyo centro hay una palmera muy grande...; desde este patio se escuchaban las campanadas de la catedral cercana... Una breve introducción generadora nos conduce a una desnuda, sentida melodía, como pórtico de *La fuente y la campana*, tristeza que se verá aumentada con el cierre de unas notas graves, *profond*, a guisa de severas campanas catedralicias. En su desarrollo se juega con notas, señaladas en mi partitura con la indicación de *como gotas de agua*.

### II. El lago

Cinco años más tarde, esto es, en 1947, Mompou escribe el segundo de sus *Paisajes*, *El lago*, que, digámoslo con palabras de él mismo: *Se halla en el parque del Montjuich barcelonés, no muy grande y tranquilo; sobre su superficie todos podemos distinguir —y hasta escuchar— el salto de una ranita...; los des-*



cedentes arabescos lo traducen así, seguido por el croar alborozado de todas las que se reúnen en aquel lugar. La primera de sus secciones es un auténtico *lied*, dentro de una atmósfera reflejo de la tranquila contemplación de las aguas de *El lago*, como un espejo, determinada por un elocuente *Larghetto Placido*. El discurrir tranquilo, traducido con una sonoridad cristalina, se interrumpirá con una *quasi cadenza*, traductora de aquel suave croar, y la alteración de la superficie acuosa mediante la cambiante intensidad; un *Lento* opone la severidad de un nuevo diseño, y el *Forte* agita *El lago* con mayor conmoción, para ir a calmarse con la repetición del pequeño tema. Un *Lentement* comprende la *coda*, delicado broche que cierra el fragmento en una imagen acuosa.

## El. Carros de Galicia

El tercero de los *Paisajes* de Mompou me honra con su dedicatoria, y no es solamente la gratitud ni el recuerdo a mi tierra (Galicia mereció la atención de nuestro compositor con la canción dedicada a Antonio Fernández-Cid y con la *Suite compostelana*, dedicada a Andrés Segovia) lo que me mueve a estimar esta obra como una de las más acertadas de todo el piano mompouiano, en particular por cuanto supone de magistral tratamiento del elemento popular en la composición contemporánea. A distancia de trece años de *El lago*, pues data de 1960, supone una actitud creativa de mayor inquietud en el procedimiento, más audaz en su elaboración armónica, mayormente compendio de experiencias compositivas de nuestro tiempo asimiladas, sedimentadas, en el trasfondo de un gran músico. *Carros de Galicia* son el resultado de una observación del sonar distinto de los ejes de los carros galaico-romanos, atentamente asimilado por Mompou en una inolvidable excursión a Castro Caldelas (Orense)... Todo es ambiente, aunque podamos delimitar temas concretos. Su iniciación acordal y sincopada permite escuchar un corto diseño *muy lejano*, surgiendo casi inmediato otro elemento motivico de acusado lirismo, seguido por otro *molto dolce e cantabile*, contraste de extremada delicadeza; todavía en la última sección formativa aparecerá un nuevo diseño de interválica actual.

## CANCIONES Y DANZAS

### VII

Inspirándose en dos melodías populares catalanas muy conocidas, *Muntanyes regalades* y *L'hereu Riera*, Mompou escribe en 1944 su *Canción y Danza VII*, tan preferidas de Francis Poulenc. La *Canción* resulta sencilla en su ámbito, apoyada por la armonización precisa, candorosa, de cambiante carácter en su transcurso. *Danza VII* posee asimismo esa fuerte característica de la sencillez y candor populares; a señalar ese breve canon del final, de habilidad contrapuntística.

## VIII

En 1946 Mompou escribirá la *Canción y Danza VIII*. La honda melancolía, profunda tristeza de una canción popular, *El testament d'Amelia*, con su trágica narración, sirvió a nuestro compositor para incluirla en un tríptico (con Ernesto Halffter y Joaquín Rodrigo) que en 1947 rendía homenaje a Ricardo Viñes, apareciendo entonces bajo el título de *La canción que tanto amaba*. Contrasta con el acento trágico de la *Canción VIII* su *Danza* sencilla, oponiéndole una gracia cortesana, elegante, su peculiar ritmo en la ascendencia popular de *La filadora*.

## IX

Fecha en 1948, apoyándose en la canción popular *Lo rosinyol* (de espíritu navideño), la *Canción IX* relata, en un reclamado *Cantabile espressivo*, algo hondamente sentido, en verdad desolador. Sin larga pausa, casi unida, sigue la *Danza* de inicial rudeza, luego adelgazada hasta tornarse alternativamente graciosa y, aunque original de Mompou, se apoya en el baile popular denominado *El barretinaire*, modificando su inherente marcialidad en una evidente ternura.

## X

«*Sobre dos Cantigas del Rey Alfonso X (siglo XIII)* — así figura en la partitura—, se inspira Federico Mompou para escribir en 1953 su *Canción y Danza X*, la primera de carácter polifónico: melodía severa, bien arropada por contrapuntos de escolástico corte; es indudable que la obligada referencia a la Cantiga 100 del Rey Sabio rebaje el sello mompouiano en algo, lo mismo que cabe admitir respecto a la *Danza* — aquí la Cantiga es la número 179—, con su contraste rítmico, elegante trazo cortesano, dibujado con ingenuidad.

## XI

La *Canción y Danza XI*, escrita en 1961, nos ofrece la novedad de intercalar en la *Canción* una breve danza con ritmo de *zapateado*, que rompe la solemnidad procesional que apunta una impresión de lo popular-religioso de tantos pueblos de España... Sin apenas interrupción, seguirá la *Danza*, caracterizada por un *Grazioso* aire de festejo popular, con sus cortejos o desfiles "acompañados de sencillas músicas.

## XII

En 1962 escribe Mompou su *Canción XII*, añadiéndole su correspondiente *Danza* unos diez años más tarde. El lirismo mompouiano, que sabe cantar tristemente dos períodos iguales, impregna la primera de estas obras con líneas que sostienen una

melodía sin perturbarla, canto derivado de la popular *La dama d'Aragó*, en tanto será *La mala nova*, de idéntica ascendencia, la que inspire la *Danza*, monotemática, cerrada con su nostalgia, con su más caro ropaje pese a sencilla.

## CANCION DE CUNA

*Escribí esta página en 1951 para el bautizo de una hija de Janes, el poeta y editor catalán, a la que está dedicada por su padrino, me aseguró Federico Mompou. La breve berceuse forma parte del tercer volumen de Les Contemporains, una colección o serie de piezas fáciles para piano reunidas por Lucette Descaves y editada por Pierre Noel, en unión de otros trozos debidos a Shostakovitz, Poot, Khachaturian, Gagnebin, Kabalevski, Mompou —por este orden—, Genzmer, Tansman, Harsanyi, Martinu, Martin, Stubbs y Marescotti. La Canción de cuna es, consecuentemente, sencilla, con el candor de su ritmo inicial, delicada, contrastada avec tendresse en su sección central, revestida con cierta elegancia, arropada con elementales armonías de sabor arcaico.*



Mompou estudiante en París.

## TERCER CONCIERTO

### SUBURBIS

Entre las primeras composiciones de Federico Mompou, puesto que se fechan en 1916 y 1917, es preciso destacar los *Suburbis*, cuyos cinco números reafirman aquella personalísima manera, ya anotada desde los iniciales *Planys*. Sus mismos títulos son lo suficientemente explicativos de unas ideaciones en abstracto mucho más que de un concreto argumento, como parece estimarlo Santiago Kastner, estudioso de la vida y la obra de nuestro gran compositor. El propio Mompou nos lo aclara así: ... *Son los suburbios, los barrios extremos de la ciudad. Esta idea pertenece, al igual que Escenas infantiles, a la época de mis grandes paseos por las afueras de Barcelona. Días de sol o de lluvia, días fríos o calurosos, por la mañana o por la tarde... Se sitúan en el momento post-impresionista y son de intención descriptiva.* *Suburbis* fue una de las obras de Mompou más frecuentadas por los intérpretes de aquel entonces, acrecentando considerablemente la bien ganada fama de nuestro músico.

### El carrer, el guitarrista i el vell cavall

Aunque ésta sea la página que abre *Suburbis*, en realidad *La calle, el guitarrista y el viejo caballo* sería la última de la serie si nos atenemos a la fecha de su escritura, en 1917, año asimismo de *Gitanes II*; los otros números son de 1916. Un innato sentido de la forma —sea la estructura que fuere—, omnipresente en la obra mompouiana, se deja admirar ya aquí. *La calle* describe un barrio popular, al anoecer, cuando salen los obreros de las fábricas. *El guitarrista* se traduce por la elegante melancolía del vacilante *Vals*. Y tras estos dos períodos, el tercero reexpositivo, *El viejo caballo*, hábil modificación del dibujo introductorio, traduce el cansino paso *péniblement*, cojeando, renqueante, cuando ya la calle ha cobrado su tranquilo aspecto y se halla casi desierta a la hora de cenar...

### Gitanas

... *No son húngaras estas Gitanas y sí españolas...*, me aclaró un día Federico Mompou, en torno al segundo número de sus bellos *Suburbis*, dividido en dos fragmentos. Las *Gitanas I* poseen un contorno de firmes esencias románticas y populares a la vez, y la interrogación y admiración inscritas en la partitura describen la buenaventura característica de las gitanas. Las *II* se trazan sobre un imperante ritmo de danza, *En un ritmo inquieto* pide la obra, baile gracioso, anhelante, reiterativo, misterioso, contrastado por el momento central más calmado, canción triste con cierto perfume oriental.

### La cegueta

*La ciegueta*, tercera parte de *Suburbis*, es ejemplo de ese quintaesenciar las cosas, proverbial de la manera compositiva

de Federico Mompou de eliminar lo superfluo. El primero de sus dos períodos estructurales expone el mego de *La cegueta*, insistente, formulado *péniblement*, con paso vacilante, genialmente traducido mediante un sencillo juego de ligaduras afectando a su dibujo temático. La monodia anterior, en el segundo período, se enriquece armónicamente, hasta el punto de hacer proclamar a un Prokofiev: *¡Cómo sufro con esta armonización!*

### L'home de l'aristó

El último de los números de *Suburbis* describe, graciosa y muy acertadamente, la simpática figura de un viejo mendigo de barbas blancas —*garibaldiano*, nos aclararía el autor— que es *El hombre del aristón*, éste, un instrumento popular antiguo, caja que se colgaba del cuello y, moviendo una manivela, hacía pasar el aire a través de sus lengüetas, ofreciendo un timbre muy peculiar al que el talento de Mompou nos aproxima de tal modo que hasta sus desafinaciones se dejan sentir. Es ésta una página descriptiva perfectamente lograda.

### MUSICA CALLADA

*Pretendo siempre hacer buena música. Mi único afán es escribir obras en las que nada falte ni sobre. Estimo como importantísimo limitarse a lo esencial, sin perderse en ideas secundarias de menor importancia. No puedo someter mi espontaneidad a teorías que no siento; por eso, para mí es injusto que en los conservatorios se premie una estirada y sabihondo sinfonía —aunque no sea de primerísima calidad— y no se le atribuya el galardón a una simple hoja de buena música. Algunos no aciertan a comprender que no sienta como ellos las grandes formas y, con ellas, las características tradicionales de la música; para mí únicamente existen mi forma y mi concepto; después, la teoría que sistematiza la práctica y la comenta.* En las palabras anteriores hemos de encontrar la mejor explicación de la actitud estética de nuestro músico y, en concreto, de su *Música callada*, elocuentísimo ejemplo de su afán de alquitarar hasta lo inverosímil la esencia de las cosas.

La obra se halla dividida en cuatro *Cuadernos* que totalizan 28 números escritos entre los años de 1959 a 1967, para cuya mejor comprensión será preciso tener muy en cuenta la siguiente leyenda, inscrita en francés como pórtico de la obra: *Resulta bastante difícil traducir y expresar el verdadero sentido de Música callada en una lengua que no sea la española. El gran poeta místico San Juan de la Cruz canta en una de sus bellas poesías: La Música callada, la Soledad sonora, intentando expresar así la idea de una música que sería la voz misma del silencio. La música guardando para sí misma su voz Callada, es decir, que se calla en tanto la soledad se torna en música.* Quiso el autor, en un principio, que estos compases no fueran jamás editados, pero razones imperiosas de diversa índole le convencieron de supe-

rar tal deseo: la primera, cuando la RAI, al pedirle permiso para su difusión, le hizo pensar al compositor en la bondad que la escucha de estas notas podría reportar a los enfermos, a los reclusos en conventos...

## Primer Cuaderno

Consta de nueve números y fue fechado en 1959- Algunos de estos fragmentos fueron escritos con intención de subrayar textos poéticos de Paul Valéry.

### I

Lleva en su iniciación la palabra *Angélico*. Su trazo es muy sencillo, a modo de místico relato que brota de una melodía que, muy cantada, bien perfilada sobre armonías elementales, apropiadas, será subrayada por los comentarios de igual corte.

### n

Originalmente precedía al recitado de la poesía de Paul Valéry titulada *Les pas*. Su triste contenido se nos da en un sencillo y único dibujo, *Lent*, afectado por elocuentes reguladores de la intensidad. En la partitura figuran estos versos de Valéry: ... *Car j'ai vécu de vous attendre / Et mon coeur n'était que vos pas*.

### m

Reconoceremos inmediatamente este fragmento como la sintonía de la Cadena SER, quien se la encargó así a nuestro compositor cierto día. Su aire *Placide* no ha de modificarse, como tantas veces observó con disgusto el autor; dibujo calmo, pues, con importancia secundaria en cuantos diseños puedan subrayarlo.

### IV

Su elemental proposición generadora parte de sus dos primeras notas, en un indicado *Afflitto epenoso*, que nos dará esa suerte de quejas o estado de tristeza que conceden carácter general al momento.

### V

Sirvió en un tiempo como preámbulo de algún poema de Valéry, pero también nos acerca *unas sonoridades metálicas*, un golpear de fragua al aproximarnos a una aldea en un atardecer melancólico, en una impresión personal del compositor. Lo obsesivo es primordial aquí.

## VI

Un *Lento* contiene una preciosa melodía que en *molto cantabile* aparecerá seis veces, y que a su inspiración se une un interesante trabajo temático que, me aseguró el propio músico, *no es lo mío*. Pero lo reflexivo del estudio se auna aquí a la perfección con la naturalidad.

## VII

Cuatro elementos concurren en este fragmento: una especie de salmodia en la región grave, un sentido de súplica, la aceleración del aire *Lento* general y la acentuación del carácter depresivo de un fragmento que tiene mucho de plegaria o rezo.

## VIII

Sirvió un día como introducción a *L'Indifférent* de Paul Valéry, ciertamente bien distante del sentido místico de toda la *Música callada...* Tiene mucho de sintonía de radio, una de las constantes mompouianas, y su *Semplice* será afectado dentro de una cambiante atmósfera.

## IX

El último número del *Primer Cuaderno* de *Música callada* contiene de nuevo una sintonía en su período central. Se inicia por un *Lento* y tema derivado de un sencillo breve germen, por oposición al central situado en la región aguda del piano, el aire más acelerado.

### Segundo Cuaderno

Siete nuevos números se agrupan en el *Segundo Cuaderno* de *Música callada*, asimismo sin titulación concreta, *porque se trata de unas músicas plenamente íntimas, subjetivas...* Su fecha, la de 1962.

## X

Un *Lento-cantabile* caracteriza a este fragmento de incuestionable actualidad por su interválica y su conformación armónica. Su interpretación podríamos muy bien aproximarla a la de las *Invenções* de J. S. Bach, pues el dialogar sencillo es común, de sentido lineal.

## XI

Su temática podría aludir a *Suburbis* y es más risueño y optimista que el número anterior. El *Allegretto* general tendrá la

breve excepción del *Lento* cuando la *coda*, para la cual Mompou pedía algo tan sutil como *más sonoro que fuerte*.

## XII

Una vez más volvemos a sumergirnos en un estado de depresión o tristeza, aquí todavía aumentado por la insistencia monotemática. Un *Lento* comprende el fragmento, que emerge de un grave murmullo e irá hasta envolvernos en cierta atmósfera acuosa sin dejar de cantar.

## x n i

Indudablemente tiende su mirada hacia lo popular de Cataluña. Su iniciación, con un *Tranquilo-tres calme*, vuelve a aquel mundo interior de las sintonías mompouianas. Un central *Enérgico* impone cierta rudeza, caracterizado por los excepcionales trinos y las acentuaciones.

## XIV

Claro que no existe rigor serial alguno; ni siquiera en esa *coda*, que parece exponer casi completa una serie dodecafónica... Pero reconozcamos en este número un evidente recuerdo a unas maneras compositivas que hemos de situar en las antípodas mompouianas. *Severo-sérieux* es su indicado y apropiado carácter.

## XV

Con su a modo de evocación de uno de los más bellos *Preludios* de Chopin, es al propio tiempo uno de los más hermosos momentos de todo Mompou... *Surgió así*, nos dijo el compositor, cerrando el paso a cualquier pretendida alusión. Un *Lento-plaintif* es su carácter.

## XVI

Se cierra el *Segundo Cuaderno de Música callada* con ánimo tranquilo, *Calmo*, sensación de agua calma, mediante dibujos en *pianissimo* que buscan una atmósfera *envuelta en un poco de pedal*, cambiante en su central *Molto cantabile poco più lento*, de corte eminentemente mompouiano. Es muy hermoso su final de delicada hondura...

## Tercer Cuaderno

Son solamente cinco los números integrados en el *Tercer Cuaderno de Música callada*, que se fecha en 1965. Al llegar aquí,



Federico Mompou, quizá escarmentado por las atrabiliarias traducciones de su libre grafía, es muy preciso en los detalles expresivos, incluyendo el pedal o las velocidades metronómicas.

## XVII

*Lento*, en un clima desolado, con dulzura infinita en su envoltura armónica, puede decirse que el fragmento por entero es una conclusión magnífica del sencillo germen inicial en octavas, obsesiva, fija, aunque el interés se destaque en elementos secundarios de otra índole.

## XVIII

Nuevas sintonías mompouianas, escuchadas por nuestro músico en su interior... Llamadas... a nadie que preguntan o tratan de *sintonizar*... con nadie; más que preguntas, llamadas, sintonías... Puede decirse que el completo *Luminoso* es consecuencia del tresillo inicial.

## XIX

*Es uno de mis preferidos*, nos dijo Mompou al referirse a este fragmento. El aire general se indica *Tranquillo* y su expresión es calmada; pero hay mucho de exaltado lirismo, de contenida pasión, derivada de sus contornos melódicos, atrevidos, muy sensibles.

## XX

*Es otro de los que yo más quiero*, afirmaba el autor respecto a este tan hermoso momento de su obra. Su predominante intimismo solamente llega a alterarse levemente cuando la síncope impone su anhelo o se altera la sonoridad. *Calme* es su sentido general.

## XXI

Con este número se cierra el *Tercer Cuaderno de Música callada*. No diríamos que su carácter es un algo fúnebre, pero sí resulta inevitable la imagen de un solemne conejo triste, dentro del *Lento* general apenas alterado, sobre el que denotamos el sonar de campanas.

## Cuarto Cuaderno

El último de los cuatro *Cuadernos de Música callada*, fechado en 1967, consta de siete números y responde a las exigencias

de una beca de creación musical que la Fundación Juan March concedió a nuestro músico. Sería estrenado por Alicia de Larrocha en el Festival Internacional de Cadaqués de 1972.

## XXII

Como una breve improvisación hemos de tomar la indicación del *Molto lento e tranquilo*, dentro de una querida vaguedad en el *tempo*. Bitemático, la alternativa del anhelo y la mayor luz y lirismo (en el período central) logran el buen contraste de caracteres.

## XXIII

Habrà de tomarse con una gran flexibilidad el ya inconcreto *Calme, avec ciarte*, que Mompou escribe como indicativo general para este fragmento. Con triste melancolía se insiste en aquellos mundos subjetivos de una imaginada sintonía, animada en la sección central por un nuevo elemento temático evocador de algún otro momento mompouiano.

## XXIV

El *Moderato*, que es consustancial con este momento, contendrá una suma placidez, para la que es contraste el inherente acentuado lirismo de muchos posteriores compases, principalmente por el predominio armónico que lo acrecienta con una mayor vehemencia.

## XXV

En una apreciación personalísima, no vacilo en estimar como uno de los más hermosos momentos de la entera colección de *Música callada* el presente *Lento*. Parece como reunir las mejores esencias mompouianas, las de esa improvisación, siempre maravillosa, de algo que parece nacer de aquel inefable *Sexto Preludio (para la mano izquierda)*. El serialismo aparece como parte de la propia función musical de siempre, sin excluir toda una serie de preguntas y respuestas...

## XXVI

Un nuevo *Lento*, a guisa de relato dialogado sobre muy bellas, interesantes, atrevidas armonías, que parecen brotar de los dedos y del alma, caracteriza este momento por entero, con dos motivos, el segundo de ellos derivado del primero, el todo dentro de una bien planificada modificación de la intensidad sonora.

## XXVII

Muy bello, muy íntimo, breve página de honda emoción, este número se halla caracterizado en un aire *Lento molto* que incide en lo más avanzado de la escritura de Federico Mompou, debido a su interválica de corte actual, aquí utilizada en nuevos colores de esas idealizadas resonancias, que son una parte esencial de su música.

## XXVIII

Y llegamos al final de la entera *Música callada*. Un *Lento* volverá a caracterizar su pórtico solemne, exposición de acordes que cantan ya antes de que comience el *molto cantabile*; esta exposición de índole armónica, su figuración sincopada, permanecerá apenas alterada durante todo el número, y quiere ser unidad conceptual sobre la que se edifica el momento y sus diferenciados períodos estructurales.

Borrador de las Cinco Melodías sobre P. Valéry.

## CUARTO CONCIERTO

### PESSEBRES

*Pessebres* en catalán, subtítulo en francés como *Crèches* y que hemos de traducir como *Belenes o Nacimientos*, nacen entre los años de 1914 y 1917, siendo así de las primeras páginas de Federico Mompou. Reducidos a tres números —en un principio hubo dos más, titulados *Nieve de harina* y *Ríos de papel de plata*—, se trata de nuevas impresiones musicales del compositor en torno a la Navidad y la familiar costumbre de cantar villancicos ante las figuras del *Pessebre*.

#### I. Dansa

Una danza abre la colección. Sobre un ritmo igual, *tranquilament*, surge el primer tema, amable, acariciador, variado en su desarrollo pero siempre caracterizado por una tranquilidad expresiva a la que opone cierto contraste el segundo tema de la sección central de la forma elemental tripartita.

#### II. L'ermita

El segundo de los *Pessebres*, titulado *L'ermita*, su representación gráfica fue debida a la mano del pintor José Mompou, hermano de nuestro músico; es una ermita pequeña, *alguna de las numerosas que existen en la región catalana*, cuyo dibujo fue tomado como ex libris del compositor en toda su obra. *L'ermita*, allá por 1908, también dio nombre a un grupo de artistas amigos que se reunían en una buhardilla, donde disponían de un piano de cola... a donde acudiría, pasados los años, Eugenio d'Ors. Un *Lent* quiere traducimos el sonar de unas lejanas campanas... Esta introducción nos conducirá al único tema, tan triste como lleno de melancolía, sugiriéndonos una ermita tan hermosa como delicada.

#### ni. El pastor

Es simplemente la interpretación idealizada de una de las principales figuras de todo *Nacimiento* navideño. Página también monotemática, dentro de un *Moderato* subrayado como *indifferent*, se expone, aislado, el único tema, bucólico claro está, muy simple, diríase que confiado a un flaviol, dentro del corto ámbito de una octava. Consecuencia de este tema es *El pastor* por entero.

## TROIS VARIATIONS

1921 es la fecha de esta obra. El padre de Federico Mompou admiraba la carrera militar y llevaba a su hijo todos los domingos a una misa... en la que había soldados que tocaban unas trompetas..., me recordó un día el compositor. La página, de muy reducidas proporciones, trata un tema en tres modificaciones que, aunque arropado de distinta manera, siempre resulta perfectamente reconocible.

### Thème

El Tema es personal de Mompou, y su sencilla exposición, desprovista de todo aditamento, sus solas notas, es un a modo de relato triste, caracterizado por un indicado *Simplement*. Es pórtico de la obra.

### Les soldats

Algo más movido el tempo, un *Temps de marche* caracteriza la primera de las *Tres variaciones*. La sonoridad aparece atenuada, *lejana* finalmente, momento en que, tomando la última nota del tema, evoca el sonar de una corneta militar que se aleja. *Los soldados*, la delicada marcialidad de aquella recordada ceremonia religiosa, sus toques militares, flotan en el recuerdo...

### Courtoisie

*Cortesía*, la segunda de estas *Tres variaciones*, de Federico Mompou, se caracteriza con un expresivo *Très aimable* inicial, a observar para el momento entero. Su elegancia se halla contenida dentro de un ritmo cortesano, un vals lento, baile galante, fuertemente sublimado por el acento mompouiano y que en sus postreros compases desdobra un juego polifónico de poderoso atractivo.

### Nocturne

Primero se llamó *El sapo*, luego *La rana* y definitivamente *Nocturno*. Esta tercera variación es la de mayor ambición desde un punto de vista instrumental. En efecto, el Tema se acompaña por dibujos arpegiados de cierto vuelo, aun cuando jamás deberemos acercarnos a un virtuosismo inapropiado. *En el silencio de la noche* figuró como leyenda de alguna edición antigua de esta obra. Su ambiente es claramente el de un *Nocturno*, diríamos que hasta chopiniano por su factura... A señalar esas dos sorprendentes notas, seis veces repetidas, que nos acercan el suave grito de la lechuza en la paz nocturna..., que apenas existe, que creemos escucharlo en la irrealidad...

## FÊTES LOINTAINES

1920 y 1921, fecha de escritura de *Fêtes lointaines*, es la misma que la de *Charmes* y *Canción y Danza I*, y aunque su subtítulo nos aclare tratarse de *Six pièces pour piano*, su estimación en bloque es un deseo del compositor, así declarado en el fondo de su primera página: *Unir las seis piezas, unas a otras, en la mayor medida posible*. Con *Fiestas lejanas*, nuestro músico admirado reitera su querida afición de recordar desde el piano ruidos lejanos, ecos, lejanías, y su mensaje expresivo por entero está así concebido dentro de este sentido evocador de las cosas. No son por lo tanto unas *Fiestas* determinadas, sino un intento de aproximarnos a su personal recuerdo de algunas populares, sugeridas e irreales.

### I

Sobre un fondo de campanas escucharemos un triste tema, *Calme*, a lo que se opone la alegría de la rítmica ternaria del inmediato *Gai*, secciones que serán reiteradas con desenvoltura antes de pasar al *Rythmé* de la danza final.

### II

El segundo número de *Fiestas lejanas* se inicia con un *Vif* de ágil luminosidad festiva, tintado por cieña melancolía del diseño siguiente que, como el anterior, parece referido a canciones o cosas infantiles. Es muy bella la suspensión final de sus tres armonías...

### III

Con similar sencillez y hasta similar asunto infantil, la tercera de las *Fêtes lointaines* nos recuerda corros y niños que se alejan en cadencias tristes y melancólicas, poderosamente evocadoras, con tres elementos temáticos extendidos sobre el progresivo aminorar del aire.

### IV

Bullicioso, alegre y brillante, el inicial *Vif* de cuarto número de la colección de *Fiestas* será contrastado, atenuado, en el inmediato *Poco meno* olvidado en la edición, cuando el ritmo se indica como ternario, momento de contenido lírico muy evocador en su final.

### V

Es el quinto el número de mayor extensión de los seis que conforman *Fêtes lointaines*. Se abre con la alusión a un solem-

ne cortejo de un *Lentement*, al que se opondrá el *Très gai*, de luminosa alegría, cuya postrera alusión es delicada coda del momento.

## VI

Campanas, bullicio, alegría que parece extinguirse y vuelve de nuevo en el recuerdo lejano o cercano, es la impresión recogida en el sexto número y final de *Fiestas lejanas*, corta rúbrica de la serie, de carácter monotemático, el todo derivado de un corto germen.

## CANCIONES Y DANZAS

### XIII

Cuando parecía cerrado el capítulo de las *Canciones y Danzas*, de Federico Mompou, hacia 1972 nos ofrecerá la *XIII*, pero esta vez dictándola para la guitarra. La transcripción pianística —personalmente desconocida— es debida a Antonio Besses.

### XIV

En 1979 será editada la *Canción y Danza XIV*, de nuevo para el piano y que bien podríamos estimar como compendio de la personalísima manera: una *Canción* dentro de un *Moderato-cantabile* adscrita al procedimiento dialogante y expresivo en grado sumo, recuerdo de tantas cosas anteriores... Lo mismo cabe admitir al referirse a la *Danza*, ágil, graciosa, perfectamente estructurada, algo que con la constante inclusión de los aludidos *armónicos* confieren personalidad acusada en sus dos grandes secciones y en el vigor de la corta *coda*.

### XV

Será el órgano el instrumento que merece la inspiración de Federico Mompou en la todavía reciente *Canción y Danza XV*. Como la *XIII*, Antonio Besses la trasladará al piano en una hasta ahora desconocida versión.

## SOUVENIRS DE L'EXPOSITION

Fueron escritos en 1937 con ocasión de la Exposición Universal de París del mismo año. Marietti (Max Eschig) encargó entonces un álbum de piezas a destacados compositores franceses y extranjeros, dedicándolo a Marguerite Long, a la vez que festejando el evento parisino con una música escrita sobre algunos de sus componentes, tales la montaña rusa, la bailarina de los leones, etc. España quedó representada por Mompou (con es-

tos *Recuerdos de la Exposición*) y por Ernesto Halffter (con su graciosa *Espagnolade*). Consecuentemente, el carácter descriptivo impera en general en este volumen intitulado *Pare d'Attractions*.

## I. Entrée

Los *Souvenirs de l'Exposition*, de Federico Mompou, se abren con una *Entrada* que, con soltura y desenfado, nos hace penetrar alegres en el recinto de la Feria, con la curiosidad natural que se traduce en la partitura por las preguntas y respuestas de un solo tema.

## II. Tableaux de statistiques

El segundo momento de los *Souvenirs* trata de acercarnos a esos paneles llenos de datos y cifras. *Con pesadez* reclama la partitura para reflejar con el compositor aquellos informes abrumadores acerca de la producción del acero, ganado, etc. A la levedad de la anterior *Entrée* se opone aquí un cansancio que no abandona un cierto anhelo.

## III. Planétaire

Nos introducimos —*lejano y misterioso y muy envuelto*, son indicaciones de la partitura— dentro de la bóveda, en la que podemos contemplar la proyección circular del mundo astral del firmamento en movimiento..., nueva alusión a lo irreal, lo desconocido, el misterio o la emoción...

## IV. Pavillon de l'élégance

El número final de los *Recuerdos de la Exposición* de París nos lleva de su mano a asistir a un desfile de modelos, cuya elegancia es traducida por el dibujo inicial de estos pentagramas, que canta limpiamente con el arpegiado que lo rubrica, dentro de un *Calmo y muy expresivo*. En seguida llegaremos a un fastidioso *todavía números*, porque nuestro compositor, aún allí, volvía a sentirse abrumado por las estadísticas, ahora referidas al algodón y la seda...

## VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE CHOPIN

Pasamos a referirnos a una de las obras más bellas del piano de Federico Mompou. *Nacieron de una idea de Gaspar Cassadó, en París, alrededor de 1938...* Lógicamente, entonces, el proyecto (que no pasó de un proyecto) se refería a unas *Variaciones para Violonchelo y Piano sobre el tema del Preludio núm. 7 de Chopin*. Nuestro compositor realizó tres o cuatro va-



naciones —tengo la dicha de poseer un original de ellas—, y... el tiempo transcurrió, hasta llegar a su definitiva redacción, entre los años 1938 y 1957. A diferencia de aquellas *Tres variaciones* de 1921 que no modificaban el tema, éstas de ahora lo transforman sometiéndolo a muy diversas fórmulas compositivas, muy contrastadas entre sí, escritas sobre un piano magnífico. El recuerdo de Schumann no significa apenas nada ante la cercanía de ese amado Chopin —con la alusión a sus *Valses*, *Mazurkas* o *Preludios*—, tan admirado como para extenderse en la cita de su misma *Fantasia-Improptu*, dentro de un paralelismo estético realmente logrado, admirable. Son doce estas *Variaciones*, precedidas del *Tema* y concluidas con un *Epílogo*.

## Tema

Es la reproducción exacta del *Preludio núm. 7* de Chopin. El autor ha querido exponerlo respetando su originalidad, para desprender de ella todo cuanto va a seguir derivado de su inspiración.

### I. Tranquilo e molto amabile

Muy semejante al mismo tema, su tonalidad y clima se ratifican en una misma extensión, aunque intensificadas sus armonías con notas extrañas añadidas que nos dan el sello mompouiano bien reconocible.

### II. Gracioso

Ratificada la tonalidad principal, su sesgo es elegante, por lo que toda precipitación será inconveniente, sin que ello quiera decir nada acerca de las importantes modificaciones leves del *tempo*.

### III. Para la mano izquierda

En esta *III Variación* la modificación del todo es ya muy sensible: cambia la tonalidad, el clima sonoro y hasta la misma mecánica pianística: *para la mano izquierda*. Su reclamado *molto cantabile e espress*, ha de tender hacia la obtención de una tristeza para su carácter, de una desolación muy cierta.

### IV. Espresivo

Ya en esta *IV Variación* nos alejamos mucho más del tema. Su ritmo es binario y su sentido de diálogo resulta evidente merced al establecimiento de dos voces. El *poco più mosso* central es contraste, manteniendo aquel dialogar e introduciendo alguna evocación popular.

## V. T.º di Mazurka

La querida mazurca de Chopin —quien supo elevarla tanto— nos la acerca aquí Federico Mompou en esta *V Variación*, por lo que se vuelve al ritmo temario básico y a la tonalidad principal. El germen breve que nos da el *Tempo di Mazurka* es generador de un todo, revestido por su trazo gracioso, elegante, de peculiarísima rítmica.

## VI. Recitativo

Se opone aquí un relato de cosas tiernas, atormentadas, confrontadas con la sencillez y la elegancia anterior. Es un interesante trabajo temático de cambiante carácter que culmina en ese patetismo de las octavas, de grandiosos contornos que progresivamente van a atenuarse delicada y dolorosamente en el postrer *pianissimo*.

## VII. Allegro leggiero

Nos alejamos más y más del tema. El recuerdo de Schumann es muy notorio (en concreto, su *IX Variación* de sus *Estudios sinfónicos*). Su corte virtuosista no mengua una elegancia que ya se inicia con la retención deseada de sus tres primeras pulsaciones.

## VIII. Andante dolce e espressivo

Todo el fragmento es consecuencia de los dos elementos, melódico y rítmico, contenidos en su misma iniciación. El recuerdo temático es lejano, debido a una distinta fisonomía..., acercándose más en su sección central. La alusión a los *Preludios* chopinianos es muy fuerte.

## EX. Valse

Las mismas notas del tema se inscriben ahora dentro del ritmo de un *Vals* —exaltado como la *Mazurka* por Chopin—, volviéndose al aire y tonalidad originales con dos claras y oportunísimas modulaciones. El *Vals* chopiniano, tintado por las más claras esencias mompouianas, se transforma virilmente en momentos, el todo revestido por la consustancial elegancia del general contorno.

## X. Evocation

Su inherente nostalgia, una delicada emoción, entremezcla a la perfección esencias derivadas del propio original y del trabajo transformador. Es otro de los momentos más hermosos de

la hermosa obra. Un conmovedor *Cantabile molto espressivo* no nos abrumará tanto como para dejar de reconocer la *Evocación* del característico momento central de la *Fantasia-Improvisata*, de Chopin, en un pleno acierto de referencia oportuna, rompiendo con valentía la factura de la total obra.

## **XI. Lento, dolce e legato**

Su rítmica curiosa, muy difícil de traducir, es preciso asimilarla a la perfección en su más auténtica línea; con su mano grande, no había dificultad traductora para el propio Federico Mompou, que podría realizar los ataques simultáneos sin esfuerzo alguno. El discurso, en todo caso, habrá de ser normal, sin violencia, para lograr un anhelo que culminará en el mayor apasionamiento.

## **XII. Galope**

Es un claro momento *de bravura* que, desdoblado las notas esenciales del tema, las apoya de distinta forma para ofrecernos un *Galope* de cierta rapidez, especie de estudio virtuosista, en ocasiones hasta vertiginoso, que cerrará brillantísimamente las *Variaciones*.

## **Epílogo**

Ningún final más adecuado para la delicadeza general que impera en el transcurso de la obra entera... Rehuyendo la brillantez del anterior *Galope*, el autor quiere refugiarse en este *Epílogo* evocador, sutil y alquitarado, que alude, sí, directamente al *Tema*, con la excepción de los tres compases postreros, en el exquisito recuerdo del *Preludio* origen del todo.

## PARTICIPANTES

## PRIMER Y TERCER CONCIERTOS

**ANTON! BESSES**

Nacido en Barcelona en 1945, estudia en el Conservatorio Superior Municipal de Música piano, composición y música de cámara con Joan Gibert-Camins, Joaquín Zamacois y Joan Massiá.

Acaba sus estudios con un brillante palmarés (*María Barrientes, Extraordinario de Piano*, Primer Premio en el concurso de Sabadell, Primer Premio del Instituto Francés de Barcelona) y varias becas le permiten trabajar en París con Pierre Sancan y Olivier Messiaen, y en Amberes con Frederic Gevers. Igualmente recibe consejos de Frederic Mompou, Guido Agosti, Alicia de Larrocha y Vlado Perlemuter.

Es invitado a participar como intérprete en los Festivales de Santiago de Compostela, Siena y Waterloo, y consigue el primer puesto (Drago de Plata) en el Concurso Internacional de Santa Cruz de Tenerife (1968). En 1977 obtiene el «Diploma Superior con Gran Distinción», en el Real Conservatorio de Amberes.

Actúa prácticamente por toda Europa (París, Londres, Bruselas, Varsovia, Viena, Madrid, Copenhague, Milán, Ginebra, etc.), en Marruecos y América del Sur, con recitales y como solista con orquesta. En el terreno de la música de cámara, actúa con el violinista Gongal Cornelias y el violoncelista Radu Aldulescu.

Como compositor ha participado en los festivales internacionales de Royan, Barcelona y Cuenca. Su música es interpretada, en conciertos o retransmisiones, en España, Francia, Alemania, Bélgica, Finlandia, Suiza, Marruecos, con una favorable acogida por parte de público y crítica. Como director de orquesta posee el Primer Premio de Dirección de Orquesta de la ciudad de Amberes (1979)-

Ha grabado para *Movie-Play*, *Fermata*, *Edigsa*, *Ensayo* (Villalobos, Granados, Mompou, Cervelló, Bach), *Columbia* (Brahms, Franck, Falla, Turina).

Desde 1981 compagina su labor concertística junto a la labor pedagógica en cátedra de piano en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona.

## SEGUNDO Y CUARTO CONCIERTOS

### **MIQUEL PARRE**

Nacido en Tarrasa (Barcelona), cursó estudios en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, trabajando con Tomás Buxó y Sofía Puche. Obtiene las máximas distinciones que otorga el mencionado Centro: Premio de Honor de Virtuosisimo y el Premio Extraordinario de Piano.

A los dieciocho años es galardonado con el Primer Premio Internacional Canals, y se presenta en el Palau de la Música con la Orquesta de Barcelona bajo la dirección de E. Toldrá.

Becario de los gobiernos francés, español y de la Fundación Juan March, estudia con Pierre Sanean (París), Stefan Askenasse (Bruselas), y participa en el Curso Beethoven de Wilhelm Kempff en Positano (Italia).

Ha grabado varios LP con obras fundamentales del repertorio pianístico español y programas para las emisoras en F.M. de Radio Nacional de España (Madrid) y France-Culture (París).

Miquel Farré ha celebrado con éxito creciente recitales y actuaciones con orquesta en Europa, Africa y USA, entre otras con la London Soloist, dirigida por Nicolás Roth, y con la Orquesta Ciudad de Barcelona y Jan Krenz.

Paralelamente a su actividad de intérprete, Miquel Farré desarrolla una intensa labor pedagógica como catedrático de Piano del Conservatorio Superior de Música de Barcelona.

## INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

## ANTONIO IGLESIAS

Inicia en Orense, donde nació, los estudios musicales con Antonio Jaunsarás, organista de aquella catedral y finaliza los de Piano y Composición con José Cubiles y Conrado del Campo en el Conservatorio de Música de Madrid, obteniendo respectivos primeros premios Fin de Carrera y Extraordinario de Virtuosisimo. Como becario de los gobiernos de España y Francia —pensionado de la *Casa de Velázquez*—, ampliará su formación como pianista y compositor, recibiendo consejos valiosísimos de maestros tales como Marguerite Long, Lazare Lévy, Isidor Philipp y, en particular, de Yves Nat. Estudió asimismo la dirección de orquesta con Fourestier y Freitas Branco. Su carrera como concertista le llevó a actuar en muy importantes salas de concierto de distintas partes del mundo, en recitales o con orquesta, bajo batutas del prestigio de las de Stokowski o Argenta, entre otras. Abandonará sus actividades como pianista y compositor por otras que le atraen mucho más, sobre todo por la enseñanza.

Autor de diversos libros y publicaciones, su faceta como organizador de múltiples actividades en la vida musical de España podría ejemplificarse por lo modélico de una de sus más famosas creaciones: las *Semanas de Música Religiosa*, de Cuenca y su Instituto. Crea conservatorios, cursos de verano y ciclos de estudio de los problemas que afectan a nuestra música, cuyas conclusiones ofrecen una vigencia incuestionable. Asimismo, merece ser destacada su actividad como comentarista y crítico, esta última centrada en el desaparecido diario *Informaciones* de Madrid.

En la actualidad dirige y es profesor de los Cursos Internacionales de *Música en Compostela y Ataulfo Argenta*, y hasta hace poco el *Manuel de Valla*, por él creado hace tres lustros. Distinguido con numerosas condecoraciones nacionales y extranjeras, pertenece a distintas academias (Real Academia Gallega y de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, de La Coruña; Santa Isabel de Hungría, de Sevilla; San Jorge, de Barcelona; San Quirce, de Segovia; Nuestra Señora de las Angustias, de Granada), así como a los comités directivos del CIM (Consejo Internacional de la Música, UNESCO) y SIMC (Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system has a treble and bass clef. The second system has a treble clef. The third system has a treble clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings like 'mf'.

*Allegro*

*Par Antoine Lully  
après cette dernière est plus  
par la sonnerie de son instrument  
et complet.*

*plus 1722*

*Adieu*

*Paris le 10 de 1722*

Four empty musical staves at the bottom of the page.



# INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

ANTONIO GONZALEZ

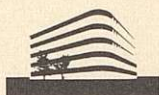
Este es el primer libro de un ciclo de conferencias de carácter general sobre la historia de España, organizado por el Instituto de Estudios Políticos y Sociales (I.E.P.S.) y el Consejo de Europa, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia. El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia.

El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia. El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia.

El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia. El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia.

El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia. El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia.

El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia. El ciclo de conferencias se celebró en Madrid, entre el 15 de octubre y el 15 de noviembre de 1988, en el marco de un programa de cooperación cultural entre España y Francia.



## Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre