



Exilio del sujeto, sustracción del acto compositivo, escrituras musicales y sonoras de la existencia y de lo sagrado en Federico Mompou

Cosimo Colazzo

Espacio Sonoro. Nº 38. Enero 2016.

Exilio del sujeto, sustracción del acto compositivo, escrituras musicales y sonoras de la existencia y de lo sagrado en Federico Mompou.

COSIMO COLAZZO

Conservatorio de música "F.A. Bonporti" de Trento (Italia)
Centro de Estudios de Sociología e Estética Musical (CESEM)
Universidade nova Lisboa (Portugal)
cosimoleonardocolazzo@gmail.com

Resumen.

Una dimensión silenciosa, de sustracción del yo de la dimensión del conflicto, de la dialéctica, caracteriza a Federico Mompou (1893-1987), compositor catalán, autor de un catálogo muy concentrado y reducido, que se refiere sobre todo a obras para piano.

Él está íntimamente involucrado, por una opción que también es de su personalidad, en el pensamiento y en una forma de sentimiento existencialista. De un existencialismo que pone en crisis la lógica de la argumentación y de las conexiones, de las grandes narraciones, de la gran forma, para llegar a una visión diferente del sujeto, que no tiene lugar, que está en un limen, en un umbral, en una espera.

Aquí se abre una conexión en Mompou, entre un arte que tiene que investigar los pliegues de la realidad del sonido y un sentido existencialista de la vida, percibida como un misterio, que podemos acercar con un original sentimiento religioso.

Federico Mompou escribió, en un período de diez años, una obra en cuatro libros, *Música Callada* (1959-1967) para piano, que es un camino de meditación sonora y de detección de unos elementos nodales de lo sagrado y de la existencia.

Palabras Clave.

Mompou, existencialismo, sonido, resonancia, silencio, espera, sacro.

LA COMPOSICIÓN EN BUSCA DEL SONIDO.

En Federico Mompou individuamos el camino de una experiencia artística muy original que tiende, a partir de sus primeras pruebas compositivas, a experimentar una idea particular del sonido y de la relación que la escritura compositiva tiene que cultivar con él.

Mompou se aparta del camino convencional de la formación compositiva. Después de sus estudios de piano en Barcelona, con el apoyo de tres cartas importantes del compositor Enrique Granados, muy estimado en el país y en Francia, va a París. Una de las cartas es para Gabriel Fauré, que ha estimulado en Mompou la idea de convertirse en un compositor. Mompou asistió a su concierto, en Barcelona, en el que se interpretaba su propia música. Fue una revelación: la idea de una música que busca el sonido de otro lado y regenera la escucha.

Fauré es uno de los grandes maestros con más prestigio. Una vez en París, Mompou renuncia a encontrarlo. Fauré también se parece a él en el academicismo y la oficialidad. Es impaciente con respecto a estos ritos. Los otros dos receptores de la recomendación de Granados son Isidore Philipp y Louis Demier, dos pianistas. Philipp lo dirige a Ferdinand Motte-Lacroix, ya estudiante del mismo, para que Mompou prosiga en los estudios de piano. El encuentro será fructífero. Motte-Lacroix identifica y valora algunas cualidades de Mompou. Como pianista, por la fuerte sensibilidad que Mompou expresa para el sonido, por la búsqueda de muchos matices, y también como compositor. Aprecia sus primeros ensayos, tan fuera de lo común, destinados a encontrar síntesis sonoras muy afinadas, evitando cualquier retórica superficial del impresionismo. Motte Lacroix aprecia estos aspectos y entre los dos comienza una relación de intercambio no académico. Por lo que, uno de los primeros intérpretes de sus obras en París será Motte Lacroix.

En las primeras obras de Mompou encontramos algunos aspectos constantes en su música: la búsqueda de las cualidades tímbricas del sonido, la producción de acordes como timbre y color, que se revela dinámicamente, incluso en su resonancia, el pensamiento del sonido liberado de la restricción del compás, la preferencia por las formas breves, por los tiempos alargados, por las dinámicas que se dirigen al *piano*.

Ya ahora Mompou, gracias a su intuición, de deber seguir su propio camino personal, en una imagen de sonido que tiene clara en su mente, ha individuado una cierta cualidad de su música: compuesta de poco, de instantes rebuscados y en fin encontrados.

Cosimo Colazzo.

Hay aquí un dato importante de su idea de la composición. No es un camino que capitaliza significado a través de un itinerario complejo, hecho de análisis y desarrollos, a través de un discurso argumentado, sino una destilación, algo que se filtra si la mente está vacía de prejuicios y se dispone para una escucha no orientada, para una escucha a un tiempo atenta y pasiva. Aquí el sonido puede revelarse a la composición en una cualidad por la cual nos alcanza en términos autónomos, como vida compleja que no puede ser reducida al signo-nota, a un nombre, a una función, correspondiendo a una experiencia que comienza en el interior del silencio, se ilumina con un golpe sonoro, en un momento de presión y producción, y resuena en el tiempo, en el silencio.

Mompou aspira a una composición capaz de convertirse en un espacio para una experiencia del sonido. Esta composición es diferente de aquella académica, que enfatiza el papel del discurso organizado, de las técnicas desplegadas y en acción. Para Mompou la composición no es un compendio histórico de técnicas. Es, en cambio, experiencia. La composición no es catálogo de posibilidades extendido en todas las direcciones. Es el catálogo de una experiencia individual, que implica, en un viaje de descubrimiento e investigación, aquella huella única que es la persona.

EL SONIDO Y LA ESCUCHA.

El sonido no es una cualidad neutral. Habla a la persona, a su memoria. Mompou tiene una imagen primaria musical, que siente dentro de sí mismo y que busca con su composición. Es una imagen de la infancia, enlazada a la madre, al abuelo materno. Son de la familia de los Dancausse, que en Francia son maestros del arte en fabricar campanas. El abuelo materno abrió una fábrica en Barcelona. Mompou forma parte de esta familia. Oye en el sonido de la campana una revelación. Así fue en su infancia. Aquel sonido, que es presión, golpe, complejo en el instante de la producción, irreducible a algo preciso e inequívoco, y por tanto hecho de una vasta resonancia que se desborda en el inmenso espacio, es su primera imagen compositiva.

Su mundo sonoro, como él mismo admite, viene de allí. Él señalará también un acorde como capaz de evocar un recuerdo, una recuperación de aquel sonido, que utilizará en algunas de sus obras.

Cosimo Colazzo.



Fig. 1. El 'acorde metálico' de Mompou.

Igualmente procede de un paisaje sonoro que se refiere a su Barcelona, a la vida de un barrio marginal periférico y junto al mar, Pekín,¹ hecho de una vida pequeña, de sonidos cotidianos y de vida popular, lejos de las multitudes y del ruido del centro de la ciudad, que él frecuentaba asiduamente y siempre le había gustado mucho. Era el ambiente de sus encuentros en su adolescencia con la mujer amada.

Esta condición, de hipersensibilidad emocional, le evoca aquel paisaje como algo extraordinario, donde lo poco y lo pobre que lo marcan, la dispersión y también la disonancia que en él se encuentran, pueden vivir la combinación de una seducción que se hace de fricciones y resonancias inesperadas. Los sonidos de este barrio pobre, nacido precario como consecuencia de una inmigración también extranjera, lugar de fábricas también ellas improbables, tienen algo no temperado, que provoca la escucha para seguir los variables e imprevisibles caminos del sonido, para dejarse mágicamente invadir por ellos.

Su música tiene que ver con esta Barcelona, reducida y anónima, no reconocida, cuya esencia quiere representar en su música. Sin citas particulares de las músicas populares, pero queriendo expresar el sentido de una vida periférica, vivida en los márgenes, que tiene el sentido del umbral precario, del vacío, de la soledad, de la incertidumbre, sede, por esto, de una belleza incluso amarga, pero que sabe encantar sin pacificar.

Este barrio es el lugar de las reuniones con la mujer que ama. Un amor difícil, si no imposible, con una mujer que tiene muchos años más que él. Un amor que debe vivir

¹ Pekín fue fundado, como barrio de Barcelona, por familias chinas venidas de Filipinas en las últimas décadas del siglo XIX, cuando estas islas aún eran colonia española. Llegadas a Barcelona, se establecieron detrás de la última playa de la ciudad de llegada, al costado de Sant Adrià. Era un barrio de barracas en la playa. En 1900, Pekín tenía 700 personas. En los años 40 y 50 del siglo XX Pekín creció con gente procedente de otras partes de Cataluña y de toda España, y pasó a llamarse Camp de la Bóta. Desapareció en 1970. Fue derribado para construir las instalaciones del Fòrum de les Cultures. El pintor Isidro Nonell lo retrató en su obra del 1901, *Playa de Pekín* (Óleo sobre lienzo. Museu de Montserrat).

Cosimo Colazzo.

clandestinamente, a quien envía cartas a través de la mediación de un amigo cuando está en París. Devendrá en desilusión cuando ella, después de varios años, lo rechaza, habiendo descubierto el amor de otro, del amigo mensajero.

La melancolía, en una personalidad ya propensa hacia la soledad, la introspección, lo domina. Son años difíciles y de crisis. La depresión lo amenaza desde cerca. El alma femenina seguirá siendo siempre, para él, en parte, un misterio, algo inalcanzable.

Por muchos años vivirá entre París y Barcelona. Durante la guerra civil está lejos de su tierra natal. Vuelve a ella cuando irrumpe la Segunda Guerra Mundial, y París está en manos de los nazis. Vuelve a su Barcelona y allí se quedará durante los años restantes de su vida.

Hay que entender el significado de esta elección. Barcelona es su hogar, el lugar donde encuentra sus primeras imágenes. Pero también es el lugar de un exilio. La elección de su ciudad, la sensación precisa que puede componer sólo estando en su casa, frente a su piano, es una opción necesaria para desarrollar el sentido de su composición como destilado de cualidades sonoras y no discurso argumentado, común y público.

El retiro en Barcelona y su casa son un exilio interior. Es un acto de lealtad a su investigación, que se lleva a cabo en el repudio del exterior, de la dialéctica pública. Es un acto de introversión aún más, de clausura en sí mismo. Destilar significa deshacerse de todo lo que es redundante: no articular, sino encontrar aquella singular experiencia que es el todo, que es un universo. El hogar de siempre puede ser lugar así. El itinerario de la vida y de la música de Mompou es este descubrimiento de la sustracción, del retiro, de la meditación, de la escucha, de la necesidad de reducir todo a una dimensión de poca articulación, para que algo se abra a la revelación.

EL PLIEGUE Y EL MARGEN: ENTRE COMPOSICIÓN Y ESCUCHA, ESCRITURA Y ORALIDAD, SONIDO Y SILENCIO.

Repatriado, no será músico de régimen para la España de Franco. De lo contrario muchos otros caracteres habría tomado su música: un nacionalismo exhibido, hecho de virtuosismo colorido. En su lugar profundiza en una investigación propia, que tiene que ver con una dimensión desnuda y repetitiva del lenguaje.

No interfiere con la política, ni siquiera la apoya. Está en una situación de exilio en su patria. Una condición paradójica. Pero en la paradoja, en un umbral, al límite de la lógica, cuando

Cosimo Colazzo.

las conexiones se deshacen para encontrar una dimensión diferente, flexible y fluida del discurso, vive su música.

En este sentido, indirectamente, por como viene a componerse, por el método que activa, su música expresa una resistencia, en la forma de un exilio con respecto al contexto público y político. Está claro que su música habla en términos distintos con respecto a la propaganda, como a la tradición que ella exalta. Quiere decir, en términos propiamente existencialistas, que se debe poner en duda el mundo externo de la lógica productiva, desarticulando las conexiones habituales, reduciendo cada redundancia, descubriendo la poesía de la simplicidad que brilla por sí misma en un espacio hecho vacío y por lo tanto vivo y resonante, sin necesidad de desarrollo para asumir un significado, bella y profunda por sí misma. Ella no se hace discurso a través de análisis y desarrollo, pero resuena, entregándose por repeticiones sucesivas y translaciones. No es discurso continuo, lineal y orientado. Es pura resonancia. Un punto simple que resuena y se propaga, en círculos que se repiten y por sucesivas traslaciones.

Mompou ve una oportunidad en lo negativo de la composición, por como nos la transmite la tradición cultural y la historia europea de la música. El *no*, lo negativo son algunas posibilidades de apertura de la composición hacia la dimensión del sonido y de la escucha, más allá de la ideología de la obra y de la escritura, del discurso concluido y organizado, que desarrolla un tema, analiza un motivo, lo procesa como un recurso para ser explotado.

Mompou considera su *Música callada* (1959-1967) como una obra fiel a su credo estético. Ella es el “[...] símbolo de renuncia. Renuncia a la continuidad en la línea ascendente de progreso y perfección en el Arte, porque en esta escalada de picos abruptos es necesario alguna vez descansar, torcer la ruta, tomar empuje si queremos seguir adelante”.²

No se trata propiamente de rechazar la composición, sino de ser capaz de mantenerse dentro de los pliegues de ella, perdiéndose allí, en estos espacios de sombra y margen. Y por esto intervenir poco, no analizar, no desarrollar, dejar ser a los eventos sonoros, darles espacio, a través del vacío y del silencio, impregnar recíprocamente sonido y silencio, en la resonancia, desarticular, desconectar, repetir y transponer en lugar de elaborar, pensar en el discurso como resonancia, perder el sentido de la orientación y del futuro.

² Federico Mompou, «Música callada», en Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, 322-324. Madrid: Fundación Banco Exterior, [1987], p. 322-324, p. 322.

Cosimo Colazzo.

Veremos como toda la investigación que caracteriza la música de Mompou, y que se coloca en una especie de umbral, entre composición y escucha, entre escritura y oralidad, se beneficia de un método, que gira en torno a algunos criterios y conceptos, a determinadas modalidades de individuación del discurso musical.

EL MOTIVO NO ES RECURSO DE EXPLOTACIÓN. CONTRA ANÁLISIS Y DESARROLLO.

Para penetrar en una dimensión inaugural e inexplorada del sonido, hay que librarse decididamente de la idea de la composición como elaboración y desarrollo.

Cuando habla de sonido Mompou no abandona el concepto de figura y motivo. Se presentan ante nosotros las cualidades de texturas donde se reconoce una figura junto con un fondo, o contrapuntos de líneas. Y sin embargo el motivo no se presenta como algo neutro, que espera la composición para ser analizado en sus elementos constitutivos, elaborado, variado en sentido evolutivo, desarrollado, digerido por la máquina narrativa, que logre una gran forma.

El motivo es belleza de una presencia que tenemos que salvaguardar por sí misma, no ocasión para otro. Es la belleza de una realidad autónoma que tenemos que respetar en su distancia, sin ningún deseo de dominio, de utilización, de explotación. La escucha es una cualidad de fina atención hacia esta realidad. Pero para que el sonido no se nos escape en su belleza original es necesario que esta escucha sea hospitalaria, tenga dentro, junto con la agudeza, el sentido de la pasividad acogedora. No hay que ir a la búsqueda de indicios y funciones, sino simplemente estar en una dimensión de transfusión con la presencia sonora.

La composición, para conseguir todo esto, debe privarse de su posibilidad de elaboración, de evolución y de desarrollo. Debe renunciar, desustanciar a sí misma. Debe perder su cargo de activismo, permanecer como en espera.

En este sentido, se entrega sobre un umbral, en la espera. Se mezcla de escucha, y también la escritura tange la oralidad. Mompou repetidamente declara que compone en la espera de algo que lo alcance. Busca durante días enteros un solo sonido, un acorde. Otro lugar debe guiarlo, debe alcanzarlo casi mágicamente. La composición por lo tanto debe desustanciarse, deconstruirse, para hacer sitio a otro surgir. No la apertura absoluta de la forma, ya que no es lo que Mompou espera, sino aquel sonido buscado, con sus cualidades peculiares, que encuentra la persona y su memoria. Aquel nuevo inicio que podría ser salvífico, regenerador, que no puede ser un grado cero imposible, sino que corresponde a la interposición de un diafragma, de un momento de suspensión.

Cosimo Colazzo.

Esta música, que espera un nuevo inicio, que busca los orígenes de un camino alternativo que se pueda recorrer, en este sentido se propone contra la cultura del racionalismo máximamente desplegado y de la técnica, que es también cultura de la desilusión, del funcionalismo y de la producción, del consumismo, del poder.

Sobreviene la invasión del hombre-cerebro con sus perfeccionados laboratorios y la deshumanización del arte, corriente que desborda y viene a inundar aquellos trigales y aquellos viñedos. Razón tenían, pues debo reconocer que apreciables productos y fórmulas interesantes nos ha legado este período, pero creo que el momento actual marcará el fin del reino de la abstracción.³

La composición que haya perdido el sentido de la posibilidad de acceder a un nuevo inicio, y no tenga más confianza en sí misma, en la posibilidad de destilar una belleza sorprendente e inaugural del sonido, se ha convertido en algo ideológico, que busca en otro lugar sus propias justificaciones, su propio aparato de motivaciones y valores, lejos de la dimensión de la escucha. La música de Mompou, incluso simbólicamente, en su ser vestida de pobreza, pero al mismo tiempo confiada de recibir la iluminación de la belleza y del sonido, a través de un camino de afinación de la persona y de la interioridad, se propone contra la palabra consumida del poder, contra la mitología del desarrollo infinito, contra el conflicto, la lucha, la guerra.

EL MATERIAL Y EL SILENCIO.

Con este estudio queremos expresar los términos del método compositivo de Mompou, que es esta idea de crear una narrativa diferente, que no se basa en el aprovechamiento del motivo, de la idea de la variación evolutiva y del desarrollo infinito. La suya, de hecho, no es una referencia genérica a la alteridad indefinida, sino algo que se encuentra como un asunto de su música y de su escritura.

El lenguaje de Mompou tiende a vaciarse de cualquier redundancia, tiende a la simplificación. Mompou así comenta, en torno a su tendencia, revelada súbitamente, hacia fórmulas de simplicidad arcaica, como el contrapunto del *organum* por quintas o aglomeraciones de quintas y cuartas: «acentúa la fuerza de mi instinto primitivo, mi inclinación a la línea simple, a la forma concreta».⁴ Y en otro pasaje señala que su música está dispuesta a aceptar el desafío de un nuevo comienzo, de 'recomenzar', de encontrar el sentido propio del primitivismo, en un intento de suspensión y elusión de lo Bello, de las Bellas Artes. Se trata de

³ *Ibid.* p. 324.

⁴ *Ibid.* p. 323.

Cosimo Colazzo.

un «primitivismo aparente. El nuevo punto de partida es ideal y se sitúa en nuestra época. Nuestra cueva tiene sus paredes limpias frente al futuro».⁵

Lo esencial, lo que es básico, sabe ser poético. La poesía no se capitaliza con gestos épicos. Se encuentra en un proceso de destilación, dando espacio al núcleo esencial de las cosas. Hay que dar espacio y aliento a las cosas, para que nos hablen. No es a través de una solicitud continua que nos dicen algo, sino disponiendo de una escena y un espacio vacíos que pueden revelarnos algo, renaciendo y coloreándose de un sentido poético.

Es aquí que sus figuras se hacen simples, en la articulación rítmica, definiéndose por grados continuos y en menor medida discontinuos, distendidas en segmentos regulares. Los sistemas sonoros de referencia son reconocibles desde los puntos de vista de la modalidad o de la tonalidad ampliada.

A Mompou siempre le ha gustado el contrapunto primitivo del *organum* o del *discanto*:

Entre mis propios signos afirmaré en primer lugar el caso curiosísimo que desde mis primeros intentos armónicos aparece en mi música el primitivo “organum”, forma de acompañamiento que fue punto de partida de la polifonía en el siglo IX. Revalorizo de esta forma los intervalos de quinta y cuarta con sus series consecutivas tan desprestigiados y en desuso durante varios siglos.

Tengo la creencia de que el empleo del “organum” toma su origen en épocas mucho más lejanas a la anteriormente citada y posiblemente en los orígenes mismos de la música. Lo confirmaría el hecho de que el intervalo de quinta es el que aparece con mayor frecuencia en la inflexión de la voz en el lenguaje.

Por otra parte, es significativa y muy curiosa la descripción que figura en un escrito de Martianus Capella hacia el año 430, que dice: “...en el bosque sagrado de Apolo, los árboles cantan las melodías del dios; las ramas altas y las ramas bajas cantan a la octava, y las del centro en el grado que divide la octava en una quinta y una cuarta”. Ignoraba yo entonces que mi primera concepción armónica coincidiera tan exactamente con la música de aquel mítico bosque. Región selvática que abandoné pronto llevado lógicamente por el anhelo de nuevos paisajes y tierras de mejor labranza. Sin embargo subsistieron en mi espíritu tales procedimientos, los cuales han marcado varias de mis obras.⁶

Mompou ama las quintas vacías y resonantes.

⁵ *Ibid.* p. 322.

⁶ *Ibid.*, p. 323.

Cosimo Colazzo.



Fig. 2, Federico Mompou, *Música callada*, Primer Cuaderno (1959), I, Paris: Éd. Salabert, 1959. Cadencias con quintas vacías.



Fig. 3, Federico Mompou, *Música callada*, Primer Cuaderno (1959), VII, Paris: Éd. Salabert, 1959. Conclusión con quintas resonantes.

Ama el simple movimiento de una monodia en un contexto resonante.



Fig. 4, Federico Mompou, *Música callada*, Primer Cuaderno (1959), I, Paris: Éd. Salabert, 1959. Lenguaje modal. Simple monodia dentro de una larga resonancia.

O un tejido muy sobrio y reducido, hecho de dos líneas de contrapunto, en una exposición y en su quiasma.



Fig. 5, Federico Mompou, *Música callada*, Cuarto Cuaderno (1967), XXVII, Paris: Éd. Salabert, 1974. Contrapuntos de dos líneas: primera presentación e inversión

La armonía puede ser también compleja, con notas añadidas, pero no hermética. Se individúan a veces estratificaciones polimodales o situaciones de poliarmonía, pero nada que haga opaca la relación de escucha.

En Mompou, también, vemos la posibilidad de trabajar a lo largo de líneas de coherencia elípticas y laterales. Sistemas sonoros, generalmente separados y alternativos, se juntan, en algunos casos, con una cierta inmediatez, revelando líneas de asonancia sorprendentes.

Fig. 6, Federico Mompou, *Música callada*, Cuarto Cuaderno (1967), XXVII, Paris: Éd Salabert, 1974. Yuxtaposición y porosidad de sistemas sonoros diferentes

En general, la imagen es nítida y clara, ya que fue liberada de urdimbres demasiado complejas. Lo que se debe buscar es la belleza y la riqueza del sonido dentro de un contexto de simplicidad. El sonido se destaca por su calidad si no está lleno de información, si respira en el vacío, si nace con el silencio y a él vuelve. El sonido debe expresarse en toda su calidad, en su devenir, en su hacerse, en su resonar y desaparecer. Si se permite al sonido asumir el tiempo de su aliento, la música accede a la dimensión de la poesía.

Por esto es importante que la composición se conciba igual que un proceso de sustracción, de despojo, de construcción del silencio, de la escena silente para la levitación del sonido. Y cuando se dice sonido se dice también figura y motivo, ahí estos no son objetualidad neutra a disposición para el desarrollo, sino una cualidad de presencia sonora autónoma. Lo simple y el vacío son criterios importantes de la composición según Mompou.

REPETIR Y TRASLADAR. LA DANZA ROTANTE DEL MOTIVO.

Los materiales individuados, ofrecidos en las formas más simples, necesitan respirar. Por esto ellos no están llenos de información. En torno brota poca información. Todo se concentra

Cosimo Colazzo.

en los pocos elementos que en el ámbito tienen que producirse en una imagen y en su resonancia.

La dimensión de la resonancia es extremadamente importante. En este espacio de latencia, donde el sonido es refracción y es luz, la escucha se afina y se determinan los encuentros con otras realidades sonoras. En la resonancia el silencio está envuelto de sonido, mientras que el sonido se hace impalpable, asume la realidad mórbida, que se compenetra con el silencio. En la resonancia el sonido es evento, como es la escucha. Germinan el sonido y la escucha. Por esto no hay necesidad de narraciones complejas, sino más bien de reducir la carga de las conexiones causales, el sentido del proceso que evoluciona a través de indicios e implicaciones. La escucha y el sonido se dan como contemplación, pasividad. Y en este sentido se revelan recíprocamente. “Esta música es callada porque su audición es interna. Contención y reserva. Su emoción es secreta y solamente toma forma sonora en sus resonancias bajo la gran bóveda fría de nuestra soledad”.⁷

Para Mompou, no se necesita una gran cantidad de información. Los elementos, pocos y simples, no deben ser interpelados para desarrollarse, para convertirse en una máquina narrativa. Lo que se presenta es sobre todo repetido o trasladado. No encontramos aquellos procesos de desarrollo compositivo, que se sustancian del más minucioso análisis. No se trata de explotar el material y llevarlo a un máximo desarrollo. El proceso es invertido.

Se trata de presentar el material y darlo como presencia, haciendo emerger la vida de esta, que de otro modo nunca sería visible, y que está hecha de contornos irregulares, de ramificaciones y desviaciones. La composición arriesga a no considerar jamás una parte del sonido, la generación y el desvanecimiento, las transformaciones internas. Son las dimensiones que, por el contrario, interesan a Mompou. Por esto suspende la máquina narrativa. Por esto no asedia el sonido con una gran cantidad de información. Por esto, sobre todo, repite o traslada, no desarrolla. Porque la escucha tiene que girar en torno a las cosas, a la presencia sonora, en lugar de apresurarse a ir a cazar indicios. Tiene que estar ahí, presente y sin dirección, dejarse atravesar por el sonido y atravesarlo. El sonido y la escucha tienen que convertirse haciéndose recíprocamente permeables y la composición tiene que disponer el espacio adecuado para tal experiencia.

La repetición y la trasposición son los principales elementos de la narración. La composición según Mompou no quiere entrar dentro del material para organizarlo o impulsarlo

⁷ *Ibid.* p. 322.

Cosimo Colazzo.

hacia la evolución. La intención es, sin embargo, que se mantenga lejano, alrededor del material y a una cierta distancia. La composición interviene poco. Dispone discretamente las cosas, respetándolas en su otredad, que no puede ser reducida.

Lento (♩ = 48)

PIANO *mf*

5 **traslación tercera mayor más elevada**

Combinaciones de repeticiones y traslaciones

dolce 13 *p*

repeticiones

dolce 18 *molto* *p* **Red. * Red. *** **Red. * Red. *** *rit.*

repeticiones *pp* **Red. *** *p*

Fig. 7, Federico Mompou, *Música callada*, Tercer Cuaderno (1965), XVII, Paris: Éd Salabert, 1966. El discurso musical se compone por repeticiones y transposiciones.

Se gira en torno a las cosas, quedándose lejos de ellas. Se repite, se transpone, pero no se rompe, no se destruye la realidad que nos encontramos de frente. No se la analiza en las conexiones, para empujarla hacia otras condiciones. Aquella realidad tiene sentido por sí misma y no necesita de desarrollos para comprenderse. Es una realidad que nos habla, si giramos en torno a ella, si no actuamos. Estar en torno, dibujar círculos cada vez más amplios, alejarse. Disminuir la propia presencia cada vez más, perderse en el horizonte del sonido y del silencio.



Fig. 8, Federico Mompou, *Música callada*, Segundo Cuaderno (1962), XII, Paris: Éd Salabert, 1962. Ejemplo de traslación.



Fig. 9, Federico Mompou, *Música callada*, Segundo Cuaderno (1962), XII, Paris: Éd Salabert, 1962. Traslación con combinaciones de transposiciones.

The image displays two musical staves from Federico Mompou's *Música callada*. The top staff, marked with a piano key signature and a treble clef, shows a melodic line with a 'ppp' dynamic marking. Below it, the text 'traslación de sexta mayor inferior' indicates a transposition of a sixth major interval downwards. The bottom staff shows a similar melodic line, demonstrating another example of transposition in the piece.

Fig. 10, Federico Mompou, *Música callada*, Segundo Cuaderno (1962), XII, Paris: Éd Salabert, 1962. Otro ejemplo de traslación.

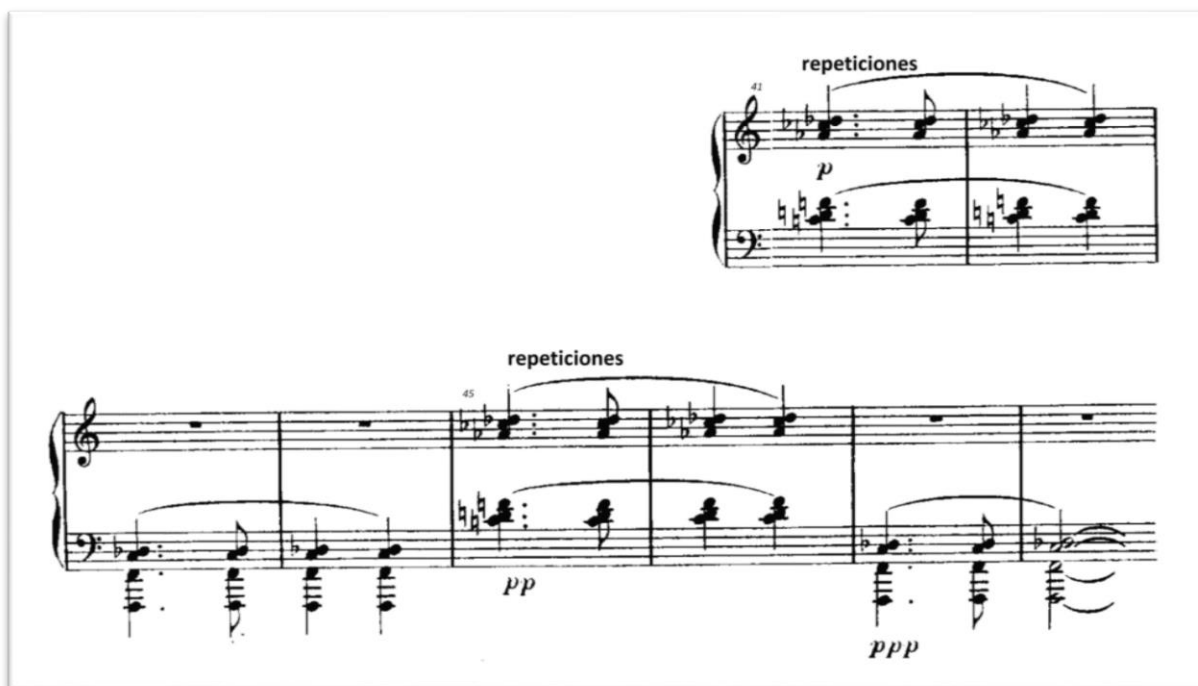


Fig. 11, Federico Mompou, *Música callada*, Segundo Cuaderno (1962), XII, Paris: Éd Salabert, 1962. Repeticiones.

Fig. 12, Federico Mompou, *Música callada*, Primer Cuaderno (1959), II, Paris: Éd Salabert, 1959. Traslaciones con combinaciones de transposiciones

Calme (♩ = 66)

PIANO pp *enveloppé avec un peu de pédale*

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

traslación a distancia de trítono

p

Fig. 13, Federico Mompou, *Música callada*, Segundo Cuaderno (1962), XVI, Paris: Éd Salabert, 1962. Traslación a distancia de trítono.

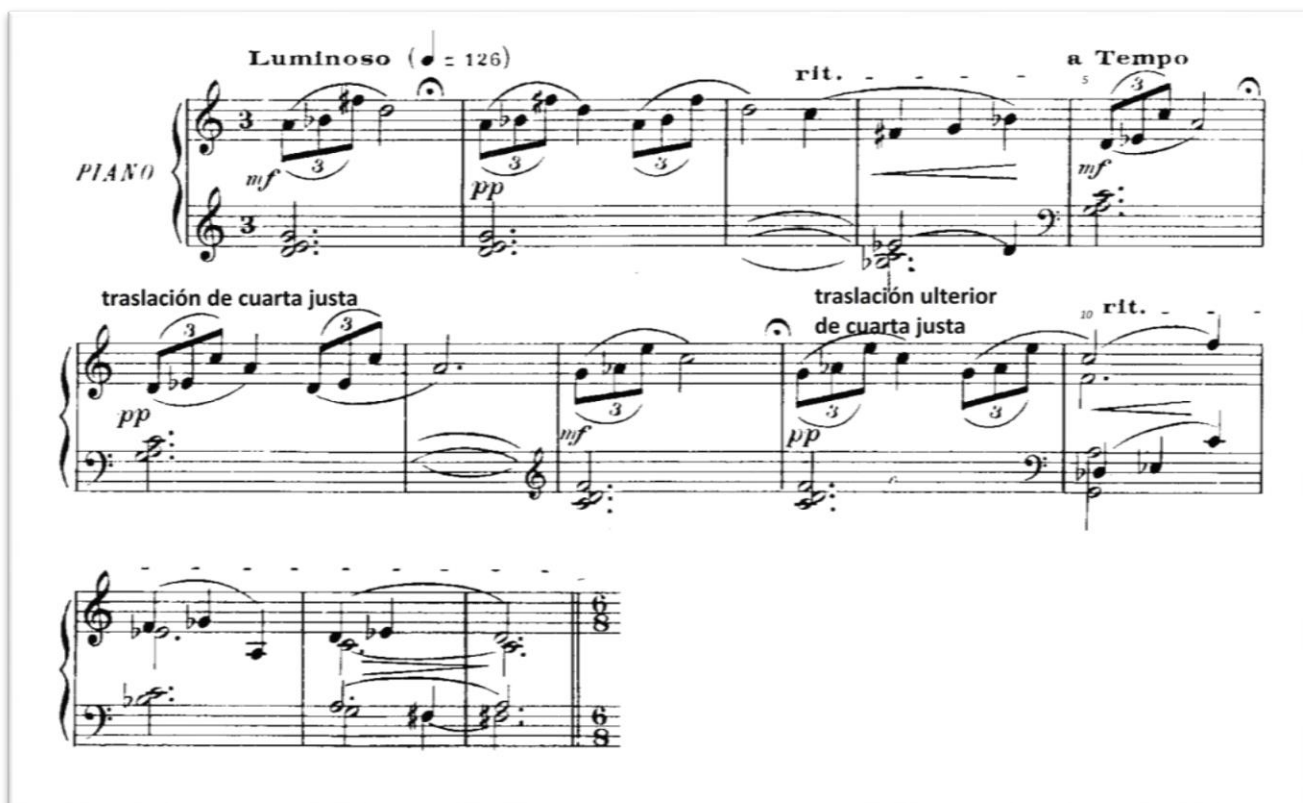


Fig. 14, Federico Mompou, *Música callada*, Tercer Cuaderno (1965), XVIII, Paris: Éd Salabert, 1966. Varias transposiciones por cuartas justas.

UN TIEMPO ALARGADO Y LO CASI-NADA.

La producción de respiración para el material, la interposición de un vacío, de un diafragma de silencio, para asegurar que las conexiones se abran, haciéndose lábiles, probables, todo esto se obtiene evitando las cadenas funcionales, las relaciones continuo-lineales. El sonido no es función, es más bien una realidad viva, que se sustancia de la escucha. Para producir en la escucha una dimensión de encantamiento, de contemplación, de disposición pasiva, para que todo dance en torno a la belleza del sonido, es necesario que todo descanse en un estado de espera y suspensión.⁸

El material no debe trabajar compositivamente, debe existir y brillar en su condición de presencia resonante. El material debe respirar cómodo en su presencia.

⁸ Como epígrafe de su segunda pieza de *Música callada*, Mompou significativamente pone estos versos de Paul Valéry de la poesía *Les pas*: "...Car j'ai vécu de vous attendre, / Et mon coeur n'était que vos pas".

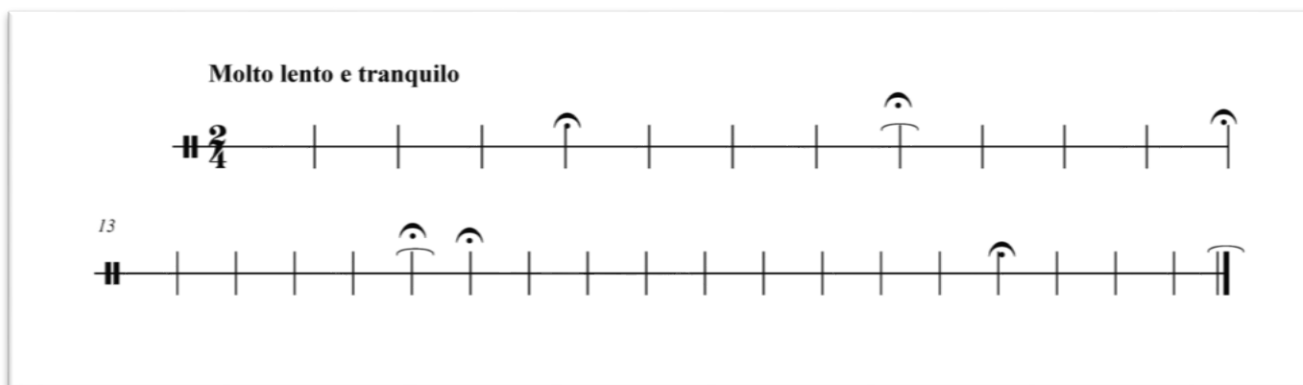


Fig. 15, Federico Mompou, *Música callada*, Cuarto Cuaderno (1967), XXII, Paris: Éd Salabert, 1974. Un esquema de cómo Mompou entrega respiro a la forma, utilizando abundantemente la suspensión resonante con calderón. Resonancia y calderón juegan un papel fundamental.

Por esta razón, la agógica no puede ser jamás solicitada. Es algo lento, plácido, reclinado y absorto, largo, tranquilo. La agógica nos presenta, con las piezas de Mompou, un sentido de la plácida propagación de una temporalidad calma, que se transmite por ondas sucesivas y se extiende por todas partes.

En la serie de piezas que componen el ciclo largo de *Música callada* —obra que constituye un ciclo compositivo de una cierta amplitud, que consta de piezas muy cortas, recogidos en cuatro libros, que Mompou compuso desde 1959 hasta 1967— no interviene la retórica de la alternancia de los caracteres, como sucede en las formas usuales de ciclos de piezas. Domina y se transmite, por todas las piezas, este sentido de prolongación, de lentitud, de espera y tranquilidad, que todo lo abarca.

	Segundo Cuaderno
X	Lento-cantabile
XI	Allegretto / Lento
XII	Lento
XIII	Tranquilo – très calme Energico ♩ = 96 a Tempo
XIV	Severo - sérieux
XV	Lento - plaintif
XVI	Calme ♩ = 66 Molto cantabile poco più lento

Cosimo Colazzo.

Tercer Cuaderno		Cuarto Cuaderno	
XVII	Lento ♩ = 48	XXII	Molto lento e tranquillo
XVIII	Luminoso ♩ = 126 ♩ = 108 Lento Tempo I Lento	XXIII	Calme, avec clarté Poco più mosso Tempo I
XIX	Tranquillo ♩ = 66 più mosso ♩ = 72 più lento Tempo I	XXIV	Moderato
XX	Calme ♩ = 56 Più lento Tempo I più lento	XXV	♩ = 100 lento molto lento lento molto
XXI	Lento ♩ = 92	XXVI	Lento ♩ = 46 lento molto
		XXVII	Lento molto
		XXVIII	Lento ♩ = 58 Più lento ♩ = 48 Tempo I

Fig. 16, La agógica en los cuatros cuadernos de *Música callada* de Mompou.

La temporalidad es móvil y flexible. La misma escritura se encarga de definir esta condición, de fluidez del tiempo, que no es discreto y segmentado, sino una realidad dinámica. Aplica indicaciones que a la vez constituyen una continua intervención trasformativa de la agógica.

Tranquillo ♩ = 66 poco rit. A tempo rit. a tempo rit.

13 rit. più mosso ♩ = 72 rit. più lento poco accelerando

26 rit. molto cantabile rit. Tempo I poco rit. a Tempo rit.

Fig. 17, Federico Mompou, *Música callada*, Tercer Cuaderno (1965), XIX, Paris: Éd Salabert, 1966. Un ejemplo de temporalidad móvil y flexible. Nótese la continua intervención trasformativa de la agógica, con *poco rit.*, *a tempo*, *rit.*, *a tempo*, *rit.*, *più mosso*, *rit.*, *più lento*, *poco accel.*, *rit.*, *(molto cantabile)*, *rit.*, *Tempo I*, *poco rit.*, *a tempo*, *rit.*

El paisaje ha cambiado. Un universo alternativo ha sido presentado. Está hecho de vacío y silencio, de un tiempo alargado y casi parado, de figuras que flotan y se dan en varias perspectivas, pero no evolucionan, no cambian, no se desarrollan. Todo ocurre como en una dimensión acuosa, con los movimientos alargados y las dinámicas atenuadas, en un campo abierto y libre.

Fig. 18, Federico Mompou, *Música callada*, Cuarto Cuaderno (1967), XXVII, Paris: Éd Salabert, 1974. Escritura en campo libre.

En tal paisaje, construido con poco, simple y reducido a pocos elementos, colocados en una trama temporal muy lenta, sustraída de información, porque los elementos tienen que respirar, vibrar de luz, presentarse en la dimensión metamórfica del sonido, que se da y resuena, las dinámicas no pueden más que recurrir a una dimensión de intimidad, de recogimiento, de meditación. La paleta de las dinámicas será principalmente dirigida al *piano*, al *pianissimo*. Hay diferentes sonoridades, *crescendo* y *diminuendo*, pero siempre con gestos contenidos. Están relacionados con la dimensión de definición figural, no con marcar grandes arquitecturas formales. Las dinámicas plasman la figura, en su cualidad resonante.

El sonido no es un punto, sino producción y resonancia del sonido. Una realidad dinámica de impulso, transformación y decaimiento. De manera similar, la figura se presenta en una realidad sensible, hecha de transformación. En la figura se dibuja la misma aventura del sonido, como Mompou anota en algunos escritos, que él nos ha dejado sobre la semiografía y la interpretación de su música.⁹

La dinámica se vuelve al *piano* porque así la escucha puede individuar los detalles, es decir no ser arrastrada por el choque frontal del volumen del sonido, que la amenaza y la pliega. Dinámica y agógica están involucradas para dibujar la realidad de la figura en términos no discretizados, como un continuo variable del sonido, que vive del umbral y de la transformación, y consigue todo esto dentro de espacios pequeños, de recogimiento, de meditación, y no por contrastes enfáticos.

LA COMPOSICIÓN COMO UN RITO.

La composición, según Mompou es un acto contrario a la voluntad de potencia. Tiene que proceder en el sentido de la escucha, introducir elementos de la pasividad, eliminar, reducir, simplificar, dar espacio para el vacío y el silencio, evitar la elaboración y el desarrollo, y en su lugar proponer la danza rotante del motivo, que se repite o es transpuesto, alargar y suspender el tiempo, proponer la idea de la música que se hace como un lento propagarse de la resonancia hasta lo casi-nada.

La idea del encanto del sonido, de la figura que luce en un contexto que la espera y no la encierra en parrillas para dominarla, hace que la composición sea como un rito. La espera de la gracia y la disposición de una escena apropiada para que ella descienda, donde prevalece

⁹ Federico Mompou, «L'expressió. Per a la interpretació al piano. Estudis», in Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid: Fundación Banco Exterior, p. 275-320.

Cosimo Colazzo.

la idea del silencio y del vacío, del despojamiento, en el sujeto, de cualquier voluntad de potencia, el estar en una dimensión de escucha de la otredad, todo esto nos da la idea de la música como si fuera una experiencia de lo sagrado.

Para Mompou hay un interés por lo sagrado, que trasciende la dimensión oficial de la religiosidad, que nunca le ha interesado. Lo sagrado y la dimensión mística, sin embargo, fueron de gran atracción para él. No es casualidad que algunos versos de San Juan de la Cruz hayan inspirado su ciclo de piano en cuatro libros, titulado "Música callada", donde el poeta nos abre al encanto de la imagen sonora, que es revelación continua y viene del silencio:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos;

la noche sosegada,
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.¹⁰

Como comenta María Zambrano,¹¹ San Juan de la Cruz persigue el sentido de una mística de la creación, contra la mística del ascetismo finalizado a sí mismo y nihilista. Introducir el intervalo del silencio, vaciar el entorno del signo humano es un paso útil para que la belleza de la realidad se revele. La alteridad puede alcanzarnos. Mompou confía en la posibilidad de entrar en una relación con la otredad, a través de la reducción de la voluntad, proponiendo una dimensión de pasividad, que se componga de la escucha, de la agudeza perceptiva, de la acogida abierta y no orientada. No articular, repetir, hacerse anónimos, reducir la instancia identitaria, desarmar la voluntad de análisis, ignorar la instancia que vuelve a su desarrollo, alargar el tiempo, todo esto es la constelación de un método que consiente no solo un nuevo inicio sino también encontrar la alteridad buscada. Llegando a esta dimensión muchos estatutos se hacen dudosos, o se abren a relaciones de tránsito: el sujeto con respecto al objeto, la composición

¹⁰ San Juan de la Cruz, «Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo, en que se declaran varios y tiernos afectos de oración y contemplación...» En *Escritores del Siglo XVI. Tomo primero*, Madrid: M. Rivadeneyra. 1862, p. 143-215, p. 144).

¹¹ María Zambrano, *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra civil*. Madrid: Ed. Trotta, 1998, p. 263-274.

Cosimo Colazzo.

con respecto a la escucha, la escritura con respecto a la oralidad, y así sucesivamente. Sin embargo, estos márgenes inciertos no tienen nada que ver con el sentido del nomadismo sin centro, de la diferencia y de la deconstrucción absolutas y radicales. Según Mompou la confianza en un nuevo inicio, en la composición, en el sonido, en la escucha, persiste. Hay un lugar de posibilidad, un claro, que, abriéndose en el bosque, se abre al encanto y al enamoramiento.

Cosimo Colazzo.

BIBLIOGRAFÍA.

BUTTARELLI, Annarosa: éd., *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2006, 182 p. ISBN: 978-8842498766.

COLAZZO, Cosimo: «Modernisme, avant-garde et traditions populaires. Recherches artistiques et musicales en Espagne et au Portugal : la synthèse militante de Fernando Lopes-Graça», in Nicole Fourtané et Michèle Guiraud, ed., ***Emprunts et transferts culturels : du monde luso-hispanophone vers l'Europe***, Nancy : Editions Universitaires de Lorraine – Presse Universitaires de Nancy, 2012, p. 13-25 ISBN: 978-2814301368.

COLAZZO, Salvatore: «Federico Mompou: il suono come risonanza armonica», *Rivista internazionale di musica sacra*, 1997, n° 18/1-2, p. 203-259.

_____ «Federico Mompou, o della solitudine sonora (1893-1987)», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 2002, n. 1, p. 7-37.

GARCÍA GIL, Desirée: *Las canciones líricas de Federico Mompou dentro de la evolución del género en España y Francia durante la primera mitad del siglo XX*, Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 2010, tesis doctoral presentada para la obtención del Título de Doctor, Mención Doctorado Europeo, disponible en línea <<http://hdl.handle.net/10481/15078>> (última consulta 06.04.2013).

JANÉS, Clara: *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid: Fundación Banco Exterior, [1987], 501 p. ISBN: 8439893574.

_____ *La vida callada de Federico Mompou*, Barcelona: Editorial Ariel, 1975, 286 p. ISBN: 8434442272.

JANKELEVITCH, Vladimir: *Debussy et le mystère*. Neuchâtel: Éd. de la Baconnière, 1949, 152 p.

_____ *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris: P.U.F., 1957, 216 p. (Reed. aum. 1980. Paris: Éd. du Seuil: I : *La Manière et l'Occasion*, 144 p., t. II : *La Méconnaissance. Le Malentendu*, 248 p., t. III : *La Volonté de vouloir*, 86 p.).

_____ *La musique et l'ineffable*, Paris: Colin, 1961, 198 p. (Reed. 1983. Paris: Éd. du Seuil, 198 p. ISBN : 2020064502).

_____ «El mensaje de Mompou», *Revista de Occidente*, 1971, n° 101-102, p. 298-311.

_____ *Albéniz, Severac, Mompou*. Paris: Éd. du Seuil, 1983, 159 p. ISBN: 2020064510.

Cosimo Colazzo.

JUAN DE LA CRUZ, Santo: «Cántico espiritual entre el alma y Cristo, su esposo, en que se declaran varios y tiernos afectos de oración y contemplación...», in —, *Escritores del Siglo XVI. Tomo primero*, Madrid: M. Rivadeneyra, 1862, p. 143-215.

LISCIANI-PETRINI, Enrica: *Il suono incrinato. Musica e filosofia nel primo Novecento*, Torino: Einaudi, 2001, 213 p. ISBN: 8806157566

MARCO, Tomas: *Historia de la música española. Vol 6, siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989, 323 p. ISBN: 8420685062.

MOMPOU, Federico: «L'expressió. Per a la interpretació al piano. Estudis», in Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid: Fundación Banco Exterior, [1987], p. 275-320 ISBN: 8439893574.

_____ «Música callada», in Clara Janés, *Federico Mompou. Vida, textos, documentos*, Madrid: Fundación Banco Exterior, [1987], p. 322-324 ISBN: 8439893574.

VALERY, Paul: *Charmes*, ed. Monestier, Robert, Paris : Larousse, 1958, 114 p.

ZAMBRANO, María: *Claros del bosque*, Barcelona: Ed. Seix Barral, 1986, p. 159 ISBN: 8432230391.

_____ *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la Guerra civil*, Madrid: Ed. Trotta, 1998, 296 p. ISBN: 978-8481642124.



COSIMO COLAZZO (Melpignano, Lecce, Italia, 1964), se graduó en Piano (Conservatorio di Lecce), Composición (Conservatorio de Roma) y Dirección de orquesta (Conservatorio de Milán). También es licenciado en Filosofía (Universidad de Lecce). Estudió con Salvatore Sciarrino (1985-88). Asistió a cursos de perfeccionamiento y seminarios de composición: Ferienkurse de Darmstadt; con Luigi Nono (Avignone, 1989); de dirección de orquesta, con Pierre Boulez (Avignone, 1988) y Peter Eötvöss

(Szombathely, 1988). Él es autor de una vasta producción. Se adjudicó, por sus composiciones, varios premios, in competencias nacionales e internacionales. Ha participado, con sus obras, en diversos festivales. Su música se lleva a cabo en Italia y en el extranjero, en varios países europeos, Estados Unidos, América del Sur, Japón, transmitida por radio y televisión. Sus composiciones han sido publicadas por las ediciones de RAI Trade.

Pianista de reconocido talento, se afirmó en competencias. Da conciertos de piano, en los que interpreta sus propias composiciones o autores, especialmente del siglo XX, como Feldman, Mompou, Lopes Graça, Miaskovsky, Ustvolskaya y otros. De esta forma, expresa un aporte relevante de investigación artística y difusión cultural. Ha actuado en conciertos en varios países de Europa, América del Sur, Estados Unidos, también transmitido por las emisoras nacionales. Por su actividad de investigación compositiva, analítica y musicológica, es invitado a conferencias internacionales: Indiana University, Université de Lorraine de Nancy, Universidade Nova de Lisboa, Université de Pau et des Pays de l'Adour, California State University Bakersfield, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre Brasil, Trinity College Dublin, etc., colaborador de revistas (Nuova Rivista Musicale Italiana, Rivista di Analisi e Teoria Musicale), autor de libros y ensayos dedicados a la composición, la creatividad contemporánea, las relaciones entre música y filosofía, música y cine, publicados por las ediciones Cambridge Scholars Publishing, CESEM-Caravelas, Gudrun Schröder Verlag, Presses Universitaires de Nancy, Università di Trento, Conservatorio di musica di Trento, Provincia autonoma di Trento, Franco Angeli, Antenore, etc. Es miembro del equipo de investigación del CESEM - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical y de **Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira** de la Universidade Nova de Lisboa. Ha sido profesor en Conservatorios y Universidades en Italia. A partir del 2012 es *faculty member* y *artist in residence* en la Italian School del Middlebury College, en los Estados Unidos. En la actualidad es profesor de Composición al Conservatorio Superior de Música "F.A. Bonporti" de Trento, en Italia. Del mismo Conservatorio fue director desde 2005 hasta 2011.

www.cosimocolazzo.it