

Un legado en continuo crecimiento: las canciones inéditas de Frederic Mompou

(A legacy in continuous increasing: Unpublished songs of Frederic Mompou)

García Gil, Desirée

Univ. Complutense de Madrid. Avenida Complutense, s/n.
28040 Madrid
desiree.garcia@edu.ucm.es

Recep.: 07.04.2011

BIBLID [ISSN: 1137-4470, eISSN: 2174-551X (2012), 19; 361-375] Acep.: 05.09.2012

En 2008 fueron descubiertas aproximadamente treinta obras de Mompou (especialmente piezas para piano solo y voz y piano) en diferentes centros de investigación de Barcelona. El presente artículo llama la atención sobre su recuperación, realizando al mismo tiempo un breve estudio paleográfico de las canciones líricas halladas, describiendo y comentando el estado de los materiales.

Palabras Clave: Inéditos. Mompou. Escombraries.

2008an Mompouren hogeita hamar obra inguru (pianorako eta piano eta ahotserako piezen artean) aurkitu ziren Bartzelonako hainbat ikergunetan. Artikulu honek horien berreskurapenean jartzen du arreta, eta aldi berean aurkituriko abesti lirikoaren azterketa paleografiko laburra egiten du, materialen egoera deskribatu eta azaltzen duela.

Giltza-Hitzak: Argitaragabeak. Mompou. Escombraries.

En 2008 environ trente œuvres de Mompou (pièces pour piano solo et voix et piano) furent découvertes dans différents centres de recherche de Barcelone. Cet article attire l'attention sur leur récupération, en réalisant en même temps une courte étude paléographique des chansons lyriques qui ont été découvertes et en commentant l'état des matériels.

Mots-Clés : Inédits. Mompou. Escombraries.

Para cualquier investigador siempre resulta interesante encontrar nuevos y diferentes testimonios acerca del objeto de estudio sobre el que trabaja, porque de ese modo se puede ampliar o completar el conocimiento del mismo. En cuanto a las ciencias musicales el hallazgo resulta quizá más valioso si se trata de una partitura. Su descubrimiento supone no solo el reajuste del catálogo de obras del autor sino también la oportunidad de corroborar y refutar alguno de sus planteamientos e influencias compositivas debido en parte a las posibilidades que ofrece el análisis de la obra.

A finales de 2008 salieron a la luz una gran cantidad de piezas desconocidas e inéditas del compositor Frederic Mompou (1893-1987) en los archivos de la Fundación Mompou y en los Fons Mompou de la Biblioteca Nacional de Cataluña. Esto añade diversos títulos nuevos a una producción musical que ha sido considerada en ocasiones como escasa o breve si se tiene en cuenta el trabajo de otros músicos coetáneos del mismo. El presente artículo pretende resaltar la historia de estos trabajos inéditos y sistematizar posteriormente su contenido, centrandó la atención en las obras escritas para voz y piano (las canciones líricas).

1. LA RECUPERACIÓN DE LOS INÉDITOS DE FREDERIC MOMPOU

Actualmente las piezas manuscritas para voz y piano de Frederic Mompou están depositadas, en su mayoría, en los Fons Mompou [FM] de la Biblioteca Nacional de Cataluña [BNC] en Barcelona. En verano de 2008 aparecieron un elevado número de composiciones para diversas plantillas que no habían sido publicadas y no formaban parte de los catálogos oficiales realizados sobre el músico. El artífice de dicho hallazgo fue el pianista Jordi Masó, que, con la intención de realizar una grabación de piezas para piano del músico catalán, había acudido a consultar los manuscritos de las mismas en los FM. Allí descubrió varias partituras para piano de las que, supuestamente, se desconocía la existencia. A raíz de este hecho, la Fundación Mompou se puso en contacto con Masó para que revisara tres carpetas con manuscritos autógrafos que se encontraban allí, y en las que volvieron a aparecer obras inéditas. Con respecto al género de las canciones líricas debe hacerse notar que fue el pianista Mac McClure quien decidió revisar las partituras que Masó había señalado como inéditas en las carpetas de la Fundación, separando de este conjunto las obras escritas para voz y piano: en total, seis canciones líricas que pueden considerarse completas¹.

Por tanto, los nuevos manuscritos fueron hallados en dos lugares diferentes y en número muy desigual en cada uno de ellos, en concreto nueve piezas para piano y doce canciones líricas dentro de los FM de la BNC, además

1. Aunque en varias de ellas faltan algunos fragmentos del piano o de la voz, estos pueden deducirse de los esbozos de las mismas que Mompou había guardado en "Escombraries".

de un total de casi cincuenta obras para diversas plantillas, halladas en la sede de la Fundación Mompou. Estas últimas composiciones se localizaron dentro de las tres carpetas señaladas, tituladas por el propio Mompou con el nombre de “Escombraries” (“basura” en catalán). Se trata de esbozos y partituras manuscritas dedicadas en su mayor parte a piano solo pero también diferentes canciones líricas, dos cuartetos de cuerda y una partitura para orquesta completa.

Las obras de “Escombraries” fueron clasificadas por la prensa como “partituras desconocidas”, pero esta definición es correcta solo en parte, ya que, si bien se desconocía el número exacto de piezas que se incluían dentro de las carpetas así como la localización exacta de las mismas, Clara Janés las menciona en su biografía de Mompou en 1975. Sólo en este trabajo historiográfico, el más exhaustivo hasta la fecha, se hace referencia a “Escombraries”. El hecho de que el compositor compartiera con la escritora más información que con otros cronistas² se debe probablemente a la fuerte amistad que existió siempre entre las familias Mompou-Bravo y Janés³. Según la autora, el título de “Escombraries” fue añadido por el propio músico y sirvió para etiquetar la carpeta donde éste “conservaba sus borradores o breves piezas iniciales” (Janés, 1975: 60). Por lo tanto, las obras inéditas aparecidas en la Fundación no pueden considerarse como apuntan las crónicas periodísticas, “partituras descubiertas”, sino que se trata de la recuperación de un material sobre el que se tenía constancia desde hacía ya treinta años.

Resulta curioso el hecho de que Mompou compartiese estas piezas con tan reducido grupo de personas. Tras el fallecimiento de Carmen Bravo, la Fundación Mompou revisó los diarios personales de la pianista, encontrándose en ellos dos breves referencias a las piezas de “Escombraries”. Así, en una entrada del domingo 13 de enero de 1985 puede leerse:

He encontrado en el altillo dos abultadas carpetas casi olvidadas, donde están todos los trabajos de armonía y los primeros intentos de composición de Fed. Ejercicios escritos en lápiz, pero algunos de ellos emocionantes, porque están ya llenos de ese mundo sonoro tan particular de Federico (De los diarios personales de Carmen Bravo, Fundación Mompou, sin catalogar).

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

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

Y unos días después, el martes 29 de enero de 1985:

A ratos, vamos leyendo (yo tocando) los papeles manuscritos de las antiguas carpetas que encontré en el altillo. Hay “antecedentes” de Suburbis, Fiestas lejanas, etc. Ideas, ritmos, acordes ya muy personales (De los diarios personales de Carmen Bravo, Fundación Mompou, sin catalogar).

Por lo que se desprende de la lectura de los dos pasajes, Mompou no comentó con Bravo la existencia de estas obras, sino que fue un descubrimiento casual que ella no pudo más que celebrar.

Las principales diferencias entre las obras recuperadas en la Fundación Mompou y en los FM de la BNC son dos. Por un lado, el casi desconocimiento de las obras de “Escombraries”, mientras las obras depositadas en los FM, si bien accesibles a los historiadores en general, eran conocidas principalmente por los intérpretes especializados en las obras del músico. Es un hecho contrastado que los pianistas e intérpretes de la obra del compositor solicitaban a la Fundación Mompou alguna copia de las mismas para poder presentarlas en concierto al no encontrarse entre el repertorio editado⁴. Por otro lado, las canciones líricas halladas en la Fundación Mompou permanecieron siempre inalteradas, mientras que algunas de las depositadas en la BNC dieron paso a obras para piano solo.

A continuación se estudiarán las particularidades de cada uno de los manuscritos (primero de los recuperados en la Fundación Mompou y posteriormente los de la Biblioteca Nacional de Cataluña) en cuanto al papel (grosor y marcas de agua), la separación entre las líneas del pentagrama, así como la caligrafía del músico. La datación de las mismas se ha realizado contrastando las particularidades de éstas con los de obras fechadas por el propio Mompou y a partir de las aportaciones de Janés.

2. LAS “ESCOMBRARIES” DE LA FUNDACIÓN MOMPOU: ESTADO DE LAS CANCIONES LÍRICAS

En la Fundación Mompou pueden consultarse canciones líricas inéditas y manuscritas, depositadas, junto con otras piezas para diversas plantillas, en la carpeta conocida como “Escombraries”. Dicha carpeta está constituida en realidad por tres unidades, aunque es el propio Mompou quien crea cierta confusión al respecto al referirse al conjunto como “Escombraries”, sin precisar su cantidad (Janés, 1975: 61). Dos unidades son marrones, de tapa dura, y sobre una de ellas figuran los títulos “Cançons i jocs d’infants” y “Danses regionals”; la tercera, de papel, resulta especialmente interesante ya que en la misma se encuentran, según anotación del músico, los diferentes ejercicios de armonía que el compositor escribió en París durante los

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

años 1912-1914⁵. Este compendio se encontró con una portada general en la que estaba inscrito tan peculiar título en catalán, “Escombraries”. El apelativo debió ser idea de Mompou, ya que así las cita en su entrevista para el libro de Janés, representando así su idea de que eran obras iniciales.

Aunque la datación exacta de algunas obras no se conoce, Janés aporta datos que ayudan a fecharlas al referir tanto el contexto cronológico como algunos acontecimientos personales que remontan al período de producción de las piezas, como los conciertos de Gabriel Fauré en Barcelona en 1909⁶ o las vacaciones de verano tras la primera estancia de Mompou en París durante julio de 1911⁷. Asimismo, Janés señala algunos títulos y comentarios sobre partituras, en su mayoría para piano solo, que “empezaron a engrosar el contenido de Escombraries”.

El treinta por ciento pueden considerarse obras susceptibles de ser publicadas e incluidas dentro del catálogo oficial de Mompou (entre canciones líricas y obras para piano) ya que se trata de partituras finalizadas por completo: el restante setenta por ciento está constituido por esbozos de piezas o fragmentos inservibles. Dentro de estos últimos puede diferenciarse el distinto grado de desarrollo de los bocetos, que en su versión final conformarían alguna de las obras publicadas por Mompou en vida (35%) como, por ejemplo, algunas de las *Canciones y danzas* para piano, la canción lírica “L'hora grisa”, los fragmentos de acordes garabateados a lápiz en los extremos del pentagrama (25%) e incluso papeles pautados rotos con diferentes secuencias compuestas bien por una línea melódica, bien por una sucesión de acordes para piano (40%).

Es remarcable el recelo con el que Mompou guardó dicho corpus ya que, a pesar de que el papel pautado puede datarse en los inicios del siglo XX (en especial si se tienen en cuenta las fechas de publicación de algunos manuscritos que si fueron editados), estas piezas se encuentran en perfecto estado de conservación. La mayoría de ellas están escritas a lápiz reservando el bolígrafo para escasas ocasiones. En el caso de utilizarse, Mompou escribe con éste diversas

5. Tras algunos problemas de entendimiento con el profesor de armonía Emile-Louis Pessard, Mompou empezó a tomar clases particulares de piano con Ferdinand Motte-Lacroix, de acuerdo con las indicaciones de Isidore Philipp. (Bonastre, 1999: 655).

6. El 11 de marzo en el Teatro del Liceo se interpretaron las obras de Fauré, *Schyllock*, *Pelléas et Mélisande*, el *Réquiem* y 4 *Lieder*, con la participación del mismo compositor en la parte pianística; el 12 de marzo en el Salón del Descanso del mismo teatro, se escucharon el *Quinteto* op. 89 para piano y cuarteto de cuerda y diversas obras sueltas para piano (*Tema y Variaciones*, las *Barcarolas* 7ª y 8ª, los *Impromptus* 1, 2 y 4, los *Nocturnos* 4 y 6 y *Vals-Caprice* 3), esta vez ejecutadas por Marguerite Long. En el concierto del día 14 se tocó la suite *Calígula*, la *Balada* para piano y orquesta, el *Réquiem* y seis *Lieder*, cuyo acompañamiento al piano compartió Fauré con Marguerite Long. (Bonastre, 1999: 654).

7. En 1911 Mompou decide marchar a París ya que dicha ciudad se había convertido en la cuna de todo el panorama artístico, acorde además con el espíritu catalán de renovación y europeización, y por lo tanto era el lugar más adecuado para complementar y consolidar su nueva vocación. El músico había alegado ante su familia que su traslado se debía únicamente a la necesidad de profundizar en sus estudios de piano, debido al desarrollo musical que la capital parisina estaba viviendo en aquel momento. (Sardin, 1988: 94).



Fig. 1. Una de las carpetas con "Escombraries".
Cortesía Fundación Mompou.

secuencias de acordes en tres folios diferentes además de en dos partituras completas. Su grafía es perfectamente legible, si bien en diversos ejemplos las cabezas de las notas sobrepasan las líneas del pentagrama por lo que se juntan unas con otras, aunque son siempre reconocibles. El papel utilizado, de dimensiones 29'7 x 42 cm., es en la mayoría de los casos de imprenta francesa, aunque existen algunos folios en los que no se ha podido individualar la casa.

Dentro de la grafía musical utilizada por Mompou, uno de los aspectos más llamativos es el empleo de diversos corchetes para aunar pentagramas. Estos presentan tres formatos diferentes (recto, curvilíneo y doble), que se repiten en varias partituras. El estudio de todos estos elementos, junto con la correspondencia de notación entre las obras fechadas y las que no lo están pueden ayudar a datar las composiciones restantes. Así por ejemplo, las tipologías gráficas de las canciones sin datar coincidían únicamente con la de fecha de 1914 (concordancia en cuanto a plicas, cabeza de las figuras, ligaduras empleadas y dibujo de las alteraciones). Al mismo tiempo, los corchetes que escribió Mompou para diferenciar los sistemas musicales del piano y de la línea vocal son rectos tanto en las piezas de 1914 como en la no fechada (I), dobles en "Quand l'amant sortit" de 1915 (II) y curvilíneos en la versión de 1919: este dato fue determinante para la datación de las piezas.

Mientras que la grafía musical es perfectamente clara y legible, no ocurre lo mismo con algunos de los fragmentos textuales escritos por Mompou. A veces, estos son de difícil lectura debido a distintas causas: la tinta del lápiz se ha corrido

ofuscando el contenido, la rapidez de los trazos impide distinguir unas letras de otras, el compositor empieza algunas frases en francés y las termina en catalán o viceversa. No obstante, todas las anotaciones encontradas en las partituras van referidas a la dedicatoria de la pieza, al tempo elegido o a alguna indicación que Mompou quisiera facilitar para la interpretación. Las mismas irregularidades de grafía pueden apuntarse en el caso del texto de las canciones líricas.

Asimismo, es fácil diferenciar entre las partituras o los esbozos rechazados por el compositor y aquellos que serían susceptibles de cambios o modificaciones (es decir, de trabajos posteriores) gracias a las anotaciones o a las tachaduras dentro de éstas. Mompou solía indicar los fragmentos reutilizables dentro de un conjunto inservible por la claridad de presentación de los mismos. Así, aquellas piezas o fragmentos con los que supuestamente el músico volvería a trabajar se caracterizan por una grafía musical limpia y clara, mientras que aquellas que desechó pueden estar tachadas o incluso semi-ocultas debajo de otros fragmentos. Las piezas que el compositor consideró de algún modo acabadas constan de una portada en la que aparecen la firma del autor, el título y en algunos casos la fecha de realización. En estos casos, la portada puede presentar dos grafías diferentes, o bien aquella confeccionada por el propio compositor, cuya letra es perfectamente reconocible, o bien un tipo de letra de imprenta alargado y recto, en mayúscula, sobre unas carpetas de papel doble de tamaño 21 x 29'7 cm. Las obras que pueden considerarse como definitivas son cincuenta y dos, formadas para diversas plantillas: piano solo, cuarteto de cuerda, orquesta y canciones líricas.

Entre las seis obras para voz y piano completas encontradas dentro de "Escombraries", tres fueron compuestas con anterioridad a la primera canción lírica de Mompou, "L'hora grisa" (1915). Estas piezas hológrafas están fechadas entre 1914 y 1919, cuando el músico regresaba a Barcelona debido a la peligrosidad que suponía residir en París durante la primera guerra mundial. Se trataba, por lo tanto, de las primeras aproximaciones al género, motivadas en gran parte por los intereses literarios que Mompou compartía con sus amigos barceloneses⁸. Además, cinco de ellas están basadas en textos del mismo poemario, *Serres Chaudes* de Maeterlinck⁹, mientras que para la canción restante el compositor pone en música un texto propio, "La cançó de l'Avia".

8. Uno de los lugares simbólicos que frecuentó más asiduamente durante los lapsos de tiempo en que se ausentaba de Francia para volver a Barcelona fue 'L'Ermita', un lugar de reunión para el compositor y sus amigos más allegados, cuya sede física cambiaba según el período, y donde compartir los mismos intereses por el mundo artístico. Dicho grupo estuvo formado por jóvenes, en su mayoría catalanes, que a principios del siglo XX buscaban y desarrollaban sus propios lenguajes artísticos en materia de música, literatura y plástica, encontrando en las reuniones de 'L'Ermita' un espacio para intercambiar no solo ideas estéticas sino incluso filosóficas y religiosas. Allí concurren jóvenes artistas primerizos que más tarde se consolidarían en el mundo artístico europeo, como el pintor Josep Mompou, hermano del compositor, el pianista Ricard Viñes o Manuel Blancafort, pero también ilustres invitados ocasionales, como Eugenio D'Ors. (Aviñoa, 1993: 90).

9. Su interés por el poeta belga Maurice Maeterlinck fue supuestamente estimulado por el contertuliano Guillem Viñas, quien, amando la poesía en general y en especial el trabajo de este escritor, hizo partícipe de sus gustos literarios a los componentes de 'L'hermita'. Mompou lo refleja de este modo: «Viñas era un lector inquieto que hacía continuos 'descubrimientos': la poesía de Joaquim Ruyra, *Solitud* de Víctor Català, el *Voyage autour de ma chambre* de Joseph de Maistre y la obra de Maeterlinck en general» (La cursiva es del original (Mompou cit. En Janés, 1975: 61).



Fig. 2. "La cançó de l'Avia", primera página.
Cortesía Fundació Frederic Mompou.

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

También se han encontrado esbozos no finalizados de obras publicadas, como por ejemplo "Rosa de Maig" (1926), en la que, aunque se respetan los tres pentagramas propios de este género, solo aparece escrito el material de la mano izquierda del piano, así como varias versiones de "L' hora grisa" (1915) y de la "Cançoneta incerta" (1926).

Además de la discriminación efectuada por el pianista dentro del conjunto de "Escombraries", se han encontrado otras dos canciones líricas sin texto ni fecha, "Aranyes" y "La prudenta", ambas mencionadas por Janés, que no

habían sido separadas del conjunto anterior. Incluso se ha hallado una pieza para voz y piano de la que existe otro ejemplar en los inéditos de la BNC, “Ets l’infinít”: la partitura contenida en “Escombraries” es el boceto inicial, mientras que la de la biblioteca corresponde a una versión definitiva de la misma, ya que incluye portada y una grafía perfectamente legible.

2.1. El descuido literario de Mompou: las piezas para voz y piano de Mompou de la década de 1910

El corpus de composiciones para voz y piano escritas por Mompou durante la década de 1910 abarca aquellas piezas manuscritas recuperadas de la carpeta de “Escombraries” escritas en 1914, 1915 y 1919, además de “L’hora grisa” (1915): hasta la recuperación de los inéditos, se pensaba que ésta última era la única obra para voz y piano escrita durante dicha década. De este modo, las piezas inéditas están formadas por el ciclo *Serres Chaudes* de 1914 sobre textos de Maurice Maeterlinck (I “Elle l’enchaîna dans une grotte”, II “Et s’il revenait un jour” y X “Quand l’amant sortit”) además de dos canciones líricas sobre el décimo poema (“Quand l’amant sortit”) fechadas en 1915 y 1919 y otra pieza de 1915, “La cançó de l’Avia”.

En los manuscritos de las canciones líricas en los que se ponen en música los poemas de Maeterlinck, el compositor señaló el título *Serres Chaudes* como supuesta referencia al poemario de donde provienen. A pesar de la anotación, los textos empleados se encuentran recogidos en el libro *Quinze Chansons* y no en el mencionado anteriormente¹⁰. El descuido nominativo se debió a la edición conjunta de las dos obras literarias. De tal modo, en 1896, Maeterlinck publicó en París la colección de poemas *Douze Chansons*¹¹, que en 1900 volvió a editarse en Bruselas por Paul Lacomblez con tres piezas suplementarias, precedidas de los textos de otro poemario, *Serres Chaudes*¹². El título exacto de esta última edición fue *Serres Chaudes suivies de Quinze Chansons* (esto es, los textos de *Serres Chaudes*, seguidos de los “douze” poemas de 1896 junto con otros tres inéditos) a la que siguieron diversas reimpresiones iguales a ésta en 1905, 1906, 1910 y 1912¹³. Por lo tanto, si se tiene en cuenta que

10. Véase por ejemplo, la edición crítica de Paul Gorceix (Maeterlinck, 1983).

11. Según Roger Brucher, *Douze chansons* tuvo en 1896 dos ediciones: fue impresa por L. Van Melle en Gand y editada por P. V. Stock en París (Brucher, 1972: 11). Gorceix añade que la casa Buschmann realizó la cubierta, tuvo una tirada de 635 ejemplares, sin paginación y con dibujos de Ch. Doudeled (Maeterlinck, 1983: 285).

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

13. Las siguientes tiradas de las *Chansons* se difundieron de igual modo junto a *Serres Chaudes*, incluso décadas después, como en 1927, 1947, 1955 y 1965: solo en 1923 y 1929 las *Douze Chansons* fueron publicadas de forma independiente. En 1923 fue publicada por Stock en París, en el número 24 de la colección ‘Les Contemporains’, con prefacio de Antonin Artaud y un retrato del autor por Gorvel. Las chansons se mantienen en el orden de la edición original, pero de hecho son los quince poemas que ya habían sido publicados en la edición de Lacomblez. La edición de 1929 que tuvo una tirada de 100 ejemplares, fue impresa por Goossens en Bruselas, y ha sido denominada tanto los filólogos como por editores como la ‘edición Aryeene’ (Maeterlinck, 1983: 286).

Mompou puso en música los poemas de Maeterlinck en 1914, 1915 y 1919, la edición que el compositor utilizaría debió ser publicada entre 1905 y 1912, por lo que ésta correspondería a una de las ediciones en las que se incluyeron juntos los poemas de *Serres Chaudes* y *Quinze Chansons*. En las ediciones de ambos libros, tanto colectivas como individuales, los poemas de *Serres Chaudes* incluyen cada uno un título propio pero sin número romano y los de *Quinze Chansons* utilizan únicamente el número correspondiente. El músico debió de pasar por alto la diferenciación de cada uno de los poemarios dentro del mismo libro, por lo que anotó el título de la portada del volumen.

Si este descuido nominativo no fuese revisado los analistas y editores de la futura publicación de estas canciones podrían caer en un grave error a la hora de encuadrar estilísticamente las preferencias literarias del músico y de señalar en la futura revisión del catálogo los poemarios utilizados.

3. LAS CANCIONES LÍRICAS DE LOS FONS MOMPOU EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CATALUÑA

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

Entre las características paleográficas de los inéditos no se aprecian apenas tachaduras, siendo todos de fácil lectura musical, de dimensiones 21 x 29’7 cm y escritos a lápiz, seis de ellos datados. Con respecto a la notación musical, el compositor ha utilizado aquí una gran cantidad de signos de repetición, cosa que no ocurría entre los inéditos de “Escombraries”.

Dentro del conjunto de canciones líricas inéditas depositado en la BNC se pueden distinguir tres grupos en cuanto a la datación. En primer lugar, aquellas piezas para voz y piano fechadas por el propio compositor; en segundo lugar, composiciones líricas completamente terminadas que posteriormente

se transformaron en otras canciones u obras para piano solo; por último, piezas sin fecha en las que no se induce la fecha de composición. La datación de estas últimas ha sido posible, por un lado, a partir del análisis paleográfico (estudio de las marcas de agua, correspondencia entre papeles, notación, etc.) tal como ha aclarado el epígrafe anterior; por otro, corroborando algunos datos gracias a la completa biografía de Janés, *La vida callada de Federico Mompou*. A continuación se explicitarán las obras que integran cada uno de los tres grupos de obras anteriormente señalados.

Dentro del primer grupo, una de las primeras aproximaciones de Mompou al género para canto y piano consistió en una colección de tres canciones con el título *Cants per l'Ermida I-II-III*, fechada según autógrafo de Mompou en 1914, por lo que resulta anterior a la primera de sus piezas líricas catalogada sistemáticamente (“L’hora grisa”, 1915). De las tres composiciones que forman la colección, solo la última lleva además un título impreso, “D’espres del treball”. Mompou dedicó a la realización de estas composiciones casi dos meses de 1914, ya que la primera está fechada el 8 de agosto, la siguiente el 1 de octubre y la última el 5 del mismo mes. Aún sin texto, el análisis de las mismas evidencia que el tratamiento musical de la línea superior guarda analogía con la elaboración de una melodía vocal puesto que la tesitura y los giros melódicos pueden adscribirse a aquellos pertenecientes para una pieza para canto y piano, excluyendo por tanto que se trate de una obra para piano e instrumento solista¹⁴. Cada una de ellas está precedida por una portada con el título y el número romano correspondiente a la secuencia que deben seguir. La primera de ellas consta de catorce compases con la indicación “Pausado y Molto expresivo” y está fechada en Barcelona el 14 de agosto de 1914; la segunda, junto con la indicación “Començament tranquil y final enèrgic”, de cuarenta y tres compases y fecha el 1 de octubre de 1914 en Barcelona; en la tercera, aparece el título propio “Després del treball”, hay trece compases y la anotación “Amb alegria”.

Siguiendo un orden cronológico de composición, la siguiente pieza para voz y piano recogida por la BNC lleva el título “Psalm” (Mompou, BNC, M 6666), y fue compuesta el 30 de mayo de 1936 con texto en latín: se trata de la musicalización del salmo 129 (Libro de los Salmos) en cuya partitura original pueden observarse las correcciones de Mompou, un pequeño estudio armónico anterior al desarrollo de la obra, y la alternancia de fragmentos con y sin barras de compás.

Por otro lado y siempre dentro de este primer grupo, según indica García Estefanía en su catálogo de Mompou, además de las dos colecciones de *Comptines* existen otras dos canciones líricas que pueden ser incluidas dentro de dicha denominación con los números VII y VIII (García Estefanía: 1994).

14. Los motivos por los que se hace evidente que, aún sin texto, se trata de canciones líricas son los siguientes: el tratamiento vocal empleado en la línea superior, gestada dentro del ámbito para soprano o contralto y con un claro interés de ser resaltada, por la duplicación de forma casi constante de dicha línea en el soprano del material pianístico y por la disposición entre los dos planos que convergen en unidad formal.

Hasta el momento ni la mencionada fuente ni tampoco Colazzo, que también la señala (Colazzo, 1998), indicaban dónde se hallaban estas dos piezas inéditas y de hecho hasta la fecha no han sido editadas. Puede suponerse que, al encontrarse dichas partituras entre los inéditos de la BNC, éstas debieron de permanecer en el domicilio del compositor hasta su traslado a raíz de la creación de la Fundación Mompou y el fallecimiento de Carmen Bravo. Así, en la actualidad se puede acceder al manuscrito de otras dos *Comptines*: la número VII (Mompou, BNC, 6694/2), con fecha autógrafa del 17 abril de 1948, y otra sin número que podría ser considerada la VIII (Mompou, BNC, 6694/3). A pesar de que no lleve número, Mompou se refiere a ella como “petit comptina” en notación de la propia partitura, lo cual permite agruparla dentro del señalado ciclo. La dedicatoria que el compositor escribió sobre la partitura hace suponer que fue compuesta en 1948 ca.: el músico dedica la pieza a Clara Janés, nacida en 1940, por la celebración de su comunión.

Por lo que respecta al segundo grupo, las canciones líricas que dieron lugar a otras composiciones para voz y piano o a piezas para piano solo, puede citarse una versión anterior de “Fes-me la vida transparent” (1941), la cual surgió a partir de la musicalización de un texto de Leon Paul Fargue, “Au fil de l’heure pâle” (Mompou, BNC, M 6646/1), cuya fecha exacta de elaboración no está indicada en la partitura, pero que presumiblemente debe ser cercana a la composición de la pieza del *Combat del somni*, antes señalada: la única diferencia entre ellas reside en el texto. En 1944 Mompou entregó a Janés el manuscrito de la canción “Et sento que vens” (Mompou, BNC, M 6707) que posteriormente se convirtió en el Preludio número 9 para piano, mientras que otra pieza del mismo año, “Ets l’infinít” (Mompou, BNC, M 6707), daría lugar al Preludio número 10. No existen diferencias entre la versión para piano y la canción lírica en cuanto al instrumento, ya que la pieza solista se crea a partir de la simple eliminación de la línea vocal.

En relación al último grupo, entre las canciones líricas que guarda la BNC, existen tres piezas para canto y piano que no están fechadas. Una de ellas se titula “Maig” (Mompou, BNC, M 6665) y es fruto del encargo que el músico recibió para poner en música un poema de Goethe con motivo del centenario de la muerte del poeta (Janés, 1975: 168). Además, tal como indica la anotación de la partitura manuscrita, “Maig” aún con texto en catalán, es la traducción de un poema homónimo del escritor alemán, debiendo ser compuesta por lo tanto, presumiblemente en 1932.

Asimismo, se encuentra “El cantar del alma” sobre un texto de San Juan de la Cruz, la breve “Gocémonos amado” y “Vocalise” (Mompou, BNC, M 6647), dedicada a la soprano Victoria de los Ángeles: ambas fechadas en 1944 según autógrafa del músico.

Por último, en 1938 el compositor escribe “El testament d’Amelia”, basada, según autógrafa, en una canción popular catalana y dedicada a Conchita Badía: existe copia de la misma pieza en la BNC (Mompou, BNC, M 4591/56) y en la Fundación Mompou con anotaciones de Victòria de los Ángeles.

4. CONSIDERACIONES FINALES

La recuperación de los inéditos hace constatar que quizá Mompou no fuese un autor de largos silencios compositivos como muestran los saltos temporales de su catálogo, sino de cruciales momentos de reflexión y estudio que resultaron vitales para la producción de su particular corpus musical: fueron en estas “mal entendidas ausencias de trabajo” donde surgieron las mencionadas piezas. El recelo con las que guardó dichas composiciones muestra un elevado grado de autocrítica y exigencia que le obligaba a presentar siempre un trabajo perfectamente acabado tanto a su público como a su propia familia.

Después del análisis paleográfico se hace necesario señalar dos aspectos fundamentales que sirven para entender o corroborar algunas ideas sobre el estilo de Mompou desde un punto de vista historiográfico y estilístico. Por un lado, los textos utilizados para sus primeras canciones líricas señalan la privilegiada situación del compositor a principios del siglo XX. Su producción muestra desde el inicio un profundo intercambio de ideas entre España y Francia: esto es, el músico vivió durante treinta años en París, lo que contribuyó a que su trabajo quedará impregnado y enriquecido de ambos ambientes (como por ejemplo el uso de poemarios catalanes y franceses).

Por otro lado, el catálogo de obras editadas hace evidenciar una marcada preferencia por los géneros para piano solo y canción lírica, en los que se produce un evidente traspaso de ideas o procedimientos compositivos entre ambos. Los albores de la gestación de su estilo refutan esta idea ya que como ha sido señalado en el análisis anterior, gran parte de las canciones líricas conservadas en la BNC son un primer paso para posteriores piezas para piano solo, en las que no se aprecian cambios drásticos (siendo ésta otra de las diferencias fundamentales entre los inéditos encontrados en ambas sedes). Las líneas de separación entre ambas plantillas son por tanto, de difícil discriminación.

Así, todo este material sesgado resulta interesante porque su estudio puede aportar nuevas pautas para determinar o perfilar los rasgos del proceso compositivo en Mompou, del mismo modo que los esbozos de obras ya publicadas permiten aclarar los diferentes estados de gestación que éstas sufrieron y conocer aquellos pasajes que fueron descartados por el autor. Nos encontramos entonces ante un corpus de obras que permite a historiadores, analistas e intérpretes volver a cuestionar y revisar la producción de un músico considerada escasa hasta la fecha.

El esfuerzo de investigadores e intérpretes está haciendo posible que las obras inéditas de Mompou sean conocidas y estudiadas con la misma exhaustividad y dedicación que aquellas ya conocidas y publicadas. Así, por ejemplo, en noviembre de 2008 la Fundación Mompou convocó en su sede una rueda de prensa y la noticia fue publicada al día siguiente en diarios de tirada nacional como *La Vanguardia*, *El País* y *El Periódico*; al mismo tiempo, entre noviembre y diciembre de 2008, la Fundación dio a conocer estas obras en el Ateneu

Barcelonès a través de una serie de cuatro conciertos titulados “Frederic Mompou, La persona i l’obra”.

Actualmente las obras inéditas para piano solo han sido publicadas por la editorial Boileau, mientras que las piezas líricas se encuentran en proceso de edición.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

Bibliografía

- AVIÑOA, Xosé (1993). *Manuel Blancafort*. Barcelona: Col·lecció Compositors Catalans, Nº 7, Generalitat de Catalunya, Boileau.
- BONASTRE, Francesc (1999). “Mompou Dencausse, Frederic”. En *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, vol. 7. Ed. a cargo de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores; pp. 654-660.
- BRUCHER, Roger (1972). *Maurice Maeterlinck. L’oeuvre et son audience*. Bruselas: Académie Royale de Langue et de Littérature françaises.
- COLAZZO, Salvatore (1998). “Federico Mompou: el sonido como resonancia armónica”. En: *Revista de musicología*, vol. XXI, nº 2; pp. 593-632.
- GARCIA ESFEFANIA, Álvaro (1994). *Federico Mompou. Catálogo de compositores*. Madrid: Fundación Autor.
- JANÉS, Clara (1975). *La vida callada de Federico Mompou*. Barcelona: Ariel.
- MAETERLINCK, Maurice (1983). *Serres Chaudes. Quinze Chansons. La Princesse Melaine*. Gallimard: Saint-Amand.

Noticias sobre la recuperación de los inéditos de Mompou

- DE PERSIA, Jorge (2008). “Mucho por hacer”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2008; p. 35.
- PÉREZ SENZ, Javier (2008). “Las escombraries de Mompou”, *El País* (Suplemento cultural de Cataluña), Barcelona; p. 10.
- RODRIGUEZ, Marino (2008). “La música secreta de Mompou”, *La Vanguardia*, Barcelona, 2008; p. 35.

Fuentes

- **Fons Mompou de la Biblioteca Nacional de Cataluña: canciones líricas inéditas de Frederic Mompou**

MOMPOU, Frederic. Au fil de l’heure pâle. FM, BNC. M 6646/1.

———. Comptine nº VII. FM, BNC. M 6694/2.

———. Comptine nº VIII. FM, BNC. M 6694/3.

———. Cants per l’Ermita (I, II, III). FM, BNC. M 6715.

- . El testament d'Amelia. FM, BNC. M 4591/56.
- . Et sento que vens. FM, BNC. M 6707.
- . Ets l'infinit. FM, BNC. M 6707.
- . Maig. FM, BNC. M 6665.
- . Psalm. FM, BNC. M 6666.
- . Vocalise. FM, BNC. M 6647.

• **Fundación Mompou (sin catalogar): canciones líricas inéditas de Frederic Mompou**

MOMPOU, Frederic. Elle l'enchaîna dans une grotte (1914)

- . Et s'il revenait un jour (1914)
- . La cançó de l'avia (1915)
- . Quand l'amant sortit (1919)
- . Quand l'amant sortit (1915)
- . Quand l'amant sortit (1914)